

Sarah Kurth (Osnabrück)

La semiótica escenográfica en *Todo lo demás* (2016), de Natalia Almada

In the wake of the general tendency towards slow cinema which has been evolving in Mexican cinema, cinematographic devices have gained importance not only with regard to the construction of a persuasive narrative but also in terms of the aesthetic constitution of the movie itself. Not only is this observation evident in the absence of camera movements but also in the semiotic depth of *mise en scène* resulting from this circumstance. Natalia Almada's movie *Todo lo demás* (2016) provides an impressive example of both the repercussions of this technique in the representation of loneliness as well as the suggestive power of the scenographical composition. Hence, the ensuing analysis of those scenes referring to water is to elucidate the semiotics of *mise en scène* and its influence on the representation of the main character and the repetitive routine constricting her freedom.

Keywords: *Mexican cinema; Todo lo demás; Natalia Almada; mise en scène; semiotics;*

1 Introducción

El trabajo de cámara es elocuente, parco y emocional, y refleja la rigidez de la vida de la protagonista en estudiados planos fijos y composiciones de una visión plástica sólida y austera. Es notable la elegancia de los encuadres de sus encuentros, con lo cual imprime ritmo e intensidad al relato (Yehya 2016: sin pág.).

En su reseña de la película *Todo lo demás* (2016), de Natalia Almada, Yehya remite a un componente constitucional de esta obra cinematográfica. Al prescindir de movimiento de la cámara (debido a la ausencia de paneos, zooms y otras medidas) y al incorporar imágenes compuestas con mucha minuciosidad escenográfica, la directora consigue llevar a cabo la práctica del *slow cinema*¹ que ha ido constituyendo una tendencia cinematográfica omnipresente en el cine mexicano de la actualidad, por ejemplo en *Los ausentes* (2014), de Nicolás

¹ Es decir, una forma minimalista con una cantidad reducida de códigos fílmicos basados en la lentitud con el fin de aumentar «die signifikative Potenz der Bilder» (cf. Amann 2014: sin pág.).

Pereda, y *Pacífico* (2016), de Fernanda Romandía. De esta manera, ha ido desarrollándose en una forma cinematográfica complementaria a la tendencia cinematográfica de alta velocidad del nuevo milenio que se basa en la construcción de narrativas en red y en el establecimiento de perspectivas heterogéneas.²

A pesar de la adaptación de esa nueva técnica lenta por varios directores, hay que concederle especial importancia a su realización en la cinta de Almada. En una estructura narrativa circular, pone de relieve el aislamiento paulatino de Doña Flor, empleada en la administración estatal, quien se encuentra atrapada en la triste monotonía diaria entre la oficina, la piscina y su casa, sin saber relacionarse en la sociedad. A causa de su incapacidad de incorporarse en la sociedad y debido a la soledad que siente por esta circunstancia, la rutina diaria desemboca en una desolación sin salida. Las medidas para reducir la velocidad no solo destacan porque se aplican en toda la película sin excepción, sino por cuanto le conceden a la película un andamiaje escenográfico para crear profundidad espacial, así como para establecer la armonía compositora de sus elementos.

Tomando en consideración la trayectoria biográfica de Alamada, la cual incluye sus estudios de estética fotográfica (cf. anónimo sin fecha), el enfoque en la imagen no parece ser extraordinario. No obstante, es posible derivar una interpretación inmanente a la película que viene más allá de esta referencia positivista a la directora. En principio, a través de la escenografía y las modificaciones de la cámara, se elabora la trama de la película en completo. En este sentido, hay que considerar la película en un sentido más bien estructuralista concibiéndola como propio sistema de signos, tal como lo proponen Peter Beicken y Umberto Eco. En este contexto, hacen hincapié en la incorporación de diferentes códigos fílmicos como sistemas de signos que, en conjunto, establecen una semiótica escenográfica (cf. Beicken 2004: 34; Eco en Schweppenhäuser/Friedrich 2017: 135).

A partir del postulado teórico de que la semiótica de la imagen cinematográfica se establece mediante la composición de distintos componentes así como a través del trabajo con la cámara (cf. Faulstich 2013:

² Como, por ejemplo, en el caso de la película *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, cf. Vargas López (2010: 51).

125), esta perspectiva resulta aun más decisiva en las películas del *slow cinema* por la dominancia de los códigos filmicos en la creación de una narrativa. El análisis del valor semiótico de las imágenes realza el alto nivel estético que la práctica del *slow cinema* conlleva, por cuanto las técnicas cinematográficas estilísticas procuran que las películas *de lento desarrollo* dispongan de un andamiaje significativo profundo a pesar de la elaboración mínima de un hilo argumental. En el caso de *Todo lo demás*, se nota que la semiótica de las imágenes es congruente con la caracterización de la protagonista, en particular con su soledad. Por lo tanto, se plantea la pregunta esencial sobre cómo se produce la semiótica de las imágenes en la cinta de Alameda, y cómo contribuye ésta a la caracterización de la protagonista.

Con la intención de aclarar el simbolismo y la semiótica escenográfica en la película, analizaré la constitución de estas imágenes. En este contexto, ilustraré este aspecto sobre la base de la connotación simbólica atribuida al agua por medio de los códigos filmicos, al representar ésta un constituyente fundamental para el desarrollo de la protagonista. Empezaré tomando en consideración la teoría de los códigos filmicos elaborada por Umberto Eco como base del análisis para luego analizar la primera escena que tiene lugar en la piscina municipal, lugar que la protagonista frecuenta cada día sin atreverse a nadar. Además, prestaré atención a la protagonista observa un pájaro muerto cayéndose en el agua de la piscina, y otra escena en la cual Doña Flor queda sentada en el borde de la piscina. A continuación, tomaré en consideración aquellas escenas que muestran a Doña Flor soñando con nadar en la piscina. El análisis abarcará diferentes aspectos decisivos en el establecimiento de una semiótica: la escenografía (la cual incluye la vestimenta, la colocación de los elementos y la luz), la semiótica de los espacios representados y los movimientos de los elementos insertados en las imágenes. Además, demuestro cómo las escenas están relacionadas entre sí a partir de los aspectos señalados.

Aún siguiendo la cronología de la película, considero indispensable distinguir entre dos formas diferentes de representación: primero, la piscina constituye un lugar real, el cual la protagonista frecuenta cada día. Segundo,

representa un elemento recurrente en sus sueños.³ De esta manera, se establece una imagen ambivalente del agua a partir de los códigos fílmicos, en particular la escenografía, pero también el plano, el ángulo de la cámara, el uso de la luz y de escenas dinámicas y estéticas, contribuyendo en conjunto a la caracterización de la protagonista.

2 El código según Umberto Eco como base del análisis estructuralista del *slow cinema*

La riqueza semiótica de la película se establece por la propia imagen cinematográfica sin que haya movimiento de la cámara. Representa una particularidad también observada por Hezekiah en el contexto de la película caribeña *Todos los caminos conducen al mar* (2007). Ella insiste en que «[t]he physical location of the viewer, along with the viewer's placement relative to the screen and to the images emanating from the screen [...], is a factor shaping the experience of the work» (Hezekiah 2015: 61). En el caso de *Todo lo demás*, la posición del espectador es congruente con las diferentes posiciones de la cámara (de ahí la diversidad de los planos y ángulos en la película). Por consiguiente, la posición y toma de la cámara, la iluminación y la *mise en scène* de la imagen cinematográfica constituyen los elementos más decisivos con el fin de demostrar la soledad como la «estrella polar» (Almada/Berger 2016: sin pág.) temática del proyecto de Almada.

Tal análisis de una película del *slow cinema*, a causa de la abundancia de técnicas fílmicas y estéticas que se emplean, requiere de una perspectiva teórica que enfoque el ámbito visual de la semiótica. En su obra *La struttura assente* (1975) Umberto Eco extendió la teoría semiótica elaborada por Ferdinand de Saussure al referirse a signos como códigos que constituyen un «System signifikanter Elemente mit Regeln für deren Kombination und Transformation» (Nöth 2000: 128), o sea, propios sistemas semióticos codificados para representar y transmitir informaciones. Al igual que el signo

³ De hecho, no se puede averiguar con certeza si se tratan de sueños o de imaginaciones suyas, tan solo se puede sospechar al estar estos insertados en las escenas en la cama. En todo caso, no se trata de situaciones que suceden en la realidad.

lingüístico de Saussure, están sujetos a convenciones sociales y a una gama de reglas basadas en la convencionalidad, pero, según Eco, los códigos abarcan una multitud de campos semióticos, por lo cual los códigos pueden consistir en diferentes formas (entre los códigos verbales, los dáciles, los paralingüísticos y, por ende, los visuales; cf. id.).

Más allá de introducir esta base, también hace referencia a la utilización de los códigos a un nivel estético, por ejemplo en el cine. En este contexto, insiste en la necesidad de distinguir entre dos formas distintas de códigos que se procesan en una película: los códigos cinematográficos, que consideran «das Medium Film in seiner materialen Selbstwertigkeit» (Schweppenhäuser/Friedrich 2017: 134) y los códigos fílmicos, que abarcan las medidas narrativas inherentes a la película con el objetivo de establecer una comunicación entre la historia y el espectador (cf. id.). A causa de la complejidad recursiva de la película, se establece una gama variada de códigos fílmicos referidos a la cámara, al sonido y a la escenografía. Así, se conciben como códigos fílmicos los movimientos y posiciones de la cámara, los sonidos, la iluminación, la vestimenta y el montaje, entre otros.⁴ Como realza Faulstich, son las bases principales para la evolución de un propio sistema narrativo, ya que transmiten elementos semióticos que contribuyen a la evolución de una trama narrativa coherente (cf. Faulstich 2013: 125).

Como ya he indicado, los códigos fílmicos sobresalen en las películas del *slow cinema* por la ausencia de un hilo argumental. Siendo un código estético (cf. Nöth 2000: 430), el código fílmico es muy dinámico, por lo cual puede transmitir una multitud de informaciones. Esta naturaleza resultará decisiva en cuanto nos acerquemos a la película *Todo lo demás* y a la relevancia del motivo del agua en la caracterización de la protagonista.

⁴ Para obtener una idea general de todos los códigos fílmicos, cf. Beicken (2004: 26-63) y Faulstich (2013).

3 La piscina como lugar ambivalente – y símbolo de una realidad dura

3.1 La piscina como abismo

Al examinar la primera escena en la piscina municipal, ya se ponen de relieve las connotaciones del agua y su relación con la caracterización de la protagonista. En este sentido, la escena se divide en varias secuencias con diferentes tomas y perspectivas, lo que resultará indispensable para la caracterización de la protagonista a través de códigos fílmicos. De estas secuencias considero la primera y la última⁵ por su riqueza semiótica.

La primera secuencia muestra a Doña Flor en el borde de la piscina observando a los niños que se divierten en el agua (00:15:41-00:16:22). La posición de la cámara determina la construcción de sentido de las imágenes: por medio del ángulo superior ligero (que solo se percibe al imaginarse esta imagen sin las piernas de la protagonista), se produce cierta profundidad de la imagen, sin que la cámara se mueva. Además, se consigue que se vea la superficie del agua que está más abajo del borde. El conjunto de dichos elementos le conceden a esta imagen una profundidad espacial intensa, lo que aun se intensifica aún más por los planos diferentes que resultan de esta técnica. De ahí que las piernas de la protagonista aparezcan en un primer plano,⁶ mientras que se muestra a los niños en un plano medio.⁷ A veces, las personas que nadan en el agua se acercan o se alejan del borde de la piscina, así que sus movimientos hacen que aparezcan más grandes o pequeños. De tal manera, contribuyen a la creación de profundidad en la imagen sin que la toma de la cámara se altere. Además, esta colocación de la cámara – junto con la ausencia de movimientos de ésta – también encarecen la presentación del distanciamiento entre la protagonista y los demás personajes y, por ende, determinan la caracterización de la protagonista. Tomando en consideración la observación

⁵ Cf. Almada, Natalia. 2016. *Todo lo demás*. México, 00:15:41-00:16:22; cf. *ibid.*: 00:16:39-00:17:19 (a partir de ahora, las escenas serán referidas en el texto, sin nombrar explícitamente a la directora.)

⁶ Es decir, que parecen estar muy cercas a la cámara.

⁷ Los niños están un poco lejos de la cámara, así que se muestran a ellos de la cabeza hasta la cadera.

de Faulstich en cuanto a los ejes de acción y de percepción que, al ser iguales, producen una sensación de profundidad y de distancia (cf. Faulstich 2013: 127), se nota esta distancia en la escena por medio de dicha técnica. De esta manera, se sustituyen los movimientos de la cámara como medida que, según Beicken, puede «zur Sinnvertiefung beitragen» (Beicken 2004: 79).

Además de la sensación de profundidad, el desnivel entre el borde y la superficie del agua hace que la imagen se divida en dos niveles espaciales disociados, lo cual también se produce a través de la dicotomía entre el dinamismo y la rigidez estática de los objetos y de los personajes. Mientras todo lo que se encuentra en la piscina (los niños, el agua y la línea divisora) se mueve constantemente, todo lo que está fuera (el borde y la propia protagonista) queda estático. Este aspecto no solo es interesante por razones cinematográficas ya que, a diferencia con otras imágenes en el cine, no se trata de una imagen «im Stillstand» (Gerling 2010: 146). Más bien surgen dos esferas, una estática y otra dinámica, minuciosamente separadas. Como Doña Flor, que casi no se mueve en esta secuencia⁸ (00:16:20-00:16:22), forma parte de la esfera estática, se considera el borde como visualización del límite que divide la esfera de alegría y la esfera de monotonía en la cual la protagonista se encuentra castigada. De esta manera, el código escenográfico del movimiento de los objetos visualiza una separación entre el mundo de la protagonista y el mundo de la sociedad en la cual Doña Flor no sabe integrarse, división que se ha producido al permanecer ella en la monotonía.

Aquella imposibilidad de superar sus ansiedades y de dejarse llevar por la sustentación del agua se evidencia también por la vestimenta de la protagonista. La imagen enfoca sus piernas (00:15:41-00:16:22), lo cual es recurrente en el transcurso de la película. Por esta modalidad no se puede ver el resto de su ropa. Si no fuera por los zapatos que lleva en este momento, se podría sospechar que sí iba a saltar en el agua, ya que representan la única prenda visible en la imagen (las medias casi no se reconocen). Aun cuando no se puede averiguar si lleva bañador, es muy probable que lleve su traje cotidiano, lo que se evidencia en las secuencias siguientes (00:16:39-00:17:19). En concordancia con la idea de Beicken de que la vestimenta no solo sirve para visualizar el carácter del personaje, sino también para crear un contraste entre el personaje

⁸ Solo al final se rompe esta división al moverse la protagonista.

y su alrededor (cf. Beicken 2004: 96-97), esta dialéctica contribuye a la dificultad de superar sus propias ansiedades en el mundo social. Así que se vuelve un código escenográfico muy llamativo en el sentido de los códigos fílmicos de Eco, por cuanto representa el único indicador directo que nos transmite la información acerca de su incapacidad de superar los límites establecidos por la dicotomía entre lo dinámico y lo estático. Aun cuando no se conecta con la apariencia del agua directamente, este código se convierte en un elemento clave que pone de relieve las reservas de la protagonista frente al mundo.

Estos aspectos de la colocación de la imagen se intensifican aún más en la última secuencia de la escena, en la cual se muestra a Doña Flor acercándose al borde de la piscina desde un ángulo superior (00:16:39-00:16:47). Esta situación se presenta a partir de un gran plano con la intención de que el espectador sea capaz de observar la situación en su totalidad. En este instante, la separación de las dos esferas también se halla presente en la secuencia, demostrando también la distinción entre los elementos dinámicos en el agua y los elementos estáticos. A diferencia de la secuencia anterior, la protagonista se acerca al agua, lo que alude a su disposición ligera de superar los límites de su propia ansiedad. Además, la separación de las esferas no parece basarse en el desnivel entre el borde y el agua a primera vista. Sin embargo, la imagen también retoma la producción de un desnivel espacial con la intención de encarecer el miedo de la protagonista: en cuanto se hayan retirado los nadadores de la imagen y el agua se haya tranquilizado, la piscina adquiere una profundidad visual que antes no era notable por las olas del agua (00:16:39-00:17:07). De ahí que se produzca la impresión visual de la piscina como un abismo a causa de la ausencia de movimientos de la cámara y del agua clara a pesar de los rayos visibles por la reflexión solar (cf. id.). Además, la posición de la cámara (que está situada mostrando la piscina verticalmente desde arriba) contribuye a esta percepción visual. Así que la sensación de alegría vinculada al agua representa un obstáculo casi insuperable para la protagonista, lo que alude a su dificultad de salir de la monotonía de su vida.

Por último, el código fílmico escenográfico de la luz solar de clave alta⁹ también influye en la representación del agua y las contrariedades que se producen a través de la dialéctica entre la imagen y la apariencia de la

⁹ Es decir, la luz que viene de arriba, en este caso la luz solar.

protagonista. Por medio de los rayos solares, se acentúa la claridad del agua tanto en la primera como en la última secuencia (00:15:41-00:16:22 y 00:16:39-00:17:19), técnica por la cual se vincula el agua a la idea de puridad (cf. Gretz 2012: 475). Esto, sin embargo, se contrasta con la idea del abismo en la piscina. De ahí que esta dialéctica semiótica de la piscina real como lugar de alegría para los demás personajes y como obstáculo insuperable para Flor también contribuya a la soledad de la protagonista que la monotonía produce.

3.2 El pájaro muerto en el agua

Al observar de cerca esta escena, de cerca esta escena, se manifiestan varias semejanzas y diferencias en comparación con la escena analizada anteriormente. De esta comparación es posible derivar la semiótica visual de la imagen y su contribución a la caracterización de Doña Flor por los códigos filmicos.

Ésta se divide en dos secuencias que no se muestran ni en conjunto ni cronológicamente. En vez de esto, la escena empieza en *medias res* con la protagonista que observa el cuerpo del pájaro en el agua (00:47:09-00:47:26). Tal como en la primera secuencia, la imagen dispone de mucha profundidad espacial creada por las líneas en el agua que desembocan en un punto fuera de la imagen (cf. id.). En este contexto, hay que tomar en consideración la teoría de la colocación fotográfica con el fin de entender el valor de este aspecto en el contexto de la película. Por ejemplo, Gerling se refiere a la práctica de imaginarse líneas inclinadas en una fotografía que desembocan en un punto decisivo (o bien en la imagen o fuera de ésta; cf. Gerling 2010: 146). Por esta modalidad, se consigue percibir la profundidad espacial de la fotografía con más facilidad. Aplicando esta teoría a la escena, las líneas en el suelo de la piscina visualizan aquellas líneas imaginarias, aunque solo están inclinadas muy ligeramente (00:47:09-00:47:26). De ahí que la atención del espectador se dirija a la apariencia del cuerpo muerto, lo que se intensifica por la posición de la cámara en un ángulo superior. Además, se consigue que las pistas en la piscina parezcan ser largas, lo que subraya su apariencia como un obstáculo más grande para la protagonista, ya que el borde opuesto parece encontrarse más lejos. El

acto de nadar en el agua, que en la escena anterior parecía fácil con las demás personas, se vuelve un desafío por culpa de la longitud de la piscina. Así que el código de las líneas en el suelo nos transmite una impresión de la piscina como un abismo y por tanto como obstáculo que la protagonista tendría que superar. De esta manera, se le concede al agua una connotación negativa, al convertirse de un lugar de alegría a un lugar de dificultad.

Una diferencia primordial en comparación a la escena anterior se manifiesta principalmente con respecto a su colocación escenográfica, en particular al código de la vestimenta. Mientras que ella llevaba ropa cotidiana en la primera escena en la piscina, en ésta se ha puesto un bañador (cf. id.). A partir de esto, se podría sospechar que ella en este momento sí está dispuesta a tirarse al agua. Aparte de la vestimenta, otra diferencia primordial a tomar en consideración son las acciones en el agua. Mientras que en la escena anterior los niños estaban nadando en el agua (por lo cual esta esfera se caracterizaba dinámica), en esta escena el agua casi no se mueve con la excepción de las ondulaciones que se producen al caerse en el agua el pájaro muerto. Así que la propia piscina se convierte en un ámbito casi estático también. La piscina está completamente abandonada, por lo cual el agua no se conecta a la alegría, sino que también forma parte de la esfera estática relacionada con la vida monótona de la protagonista.

La vestimenta y el movimiento del agua se complementan con la primera escena, creando sin embargo efectos contrarios. Aún cuando ella demuestra cierta disposición de saltar en el agua al llevar bañador en esta secuencia, el agua no simboliza la idea de alegría, sino más bien de tristeza e incluso de muerte (debido al pájaro difunto). De ahí que el valor semiótico de los dos códigos escenográficos se haya invertido completamente sin volverse congruente. De esta manera, el agua ya no representa una posibilidad de salir de la monotonía (a diferencia de la primera escena, aun cuando ella no se atreve a tocar el agua), acentuando así otra vez esta dificultad. En este instante, se pone de relieve otro ejemplo de la contrariedad creada por la vestimenta y el alrededor mencionada por Beicken al constatar que «[...] das Ensemble von Zeichen vermittelt dem Zuschauer [...] die Konfliktgeladenheit der Figur» (Beicken 2004: 98). En el contexto de la película, la descongruencia entre la vestimenta y el alrededor visualiza esta conflictividad de la protagonista. Además, la iluminación del agua

también contribuye a esa dicotomía a nivel visual. A diferencia de la primera escena en la cual el agua tenía un color muy claro y puro (00:47:09-00:47:26), los rayos de la luz solar no se reflejan mucho en la superficie del agua, consiguiendo que el agua se vuelva más oscura¹⁰ (00:47:09-00:47:26).

Por las modificaciones complementarias de los códigos fílmicos, se produce una inversión del significado del agua. Si bien en la primera escena la piscina/el agua representa un lugar de relajamiento para las demás personas, ésta pasa a ser más bien un lugar de tristeza y peligro para Doña Flor. También vale considerar la idea del lugar de la muerte en relación con el sentido simbólico del agua en un contexto religioso. Correspondientemente, Gretz conceptualizan el simbolismo del agua como «[...] Leben spendendes Element der Reinigung und Wiedergeburt» (Gretz 2012: 475). Con referencia a la escena, se genera un efecto interesante en el contexto del sentido simbólico del agua, por cuanto la apariencia del pájaro como animal muerto causa una inversión de la idea del agua como símbolo del renacimiento y como elemento que da vida. De ahí que el agua pierda su sentido simbólico positivo que tenía en la primera escena, al conectarlo a la muerte en vez de a la vida. Además, es interesante que esta inversión se inicie en el momento en el que Doña Flor aparentemente está dispuesta a tocar el agua. En consecuencia, se interpreta la escena como un intento de la protagonista de dar un primer paso para salir de la monotonía (o sea, de experimentar un renacimiento personal) que, al final, fracasa. Además, esta inversión nos puede indicar las razones de su miedo de abandonar la monotonía de su vida. Perdiendo su valor como fuente de renacimiento y adquiriendo un sentido de muerte por los códigos escenográficos, se le concede al agua una noción de peligro otra vez. Así que, en las primeras dos escenas ya analizadas, el agua no solo sirve como símbolo de la libertad y de relajamiento (para las demás personas), sino también de peligro (con respecto a Doña Flor). Por esto, el agua adquiere un valor alegórico ambivalente que hace alusión a la vida que ella podría vivir si saliera los límites de la monotonía que, a la vez, le protege de los peligros immanentes a esta vida. Este aspecto recurrirá en las escenas referidas al sueño de la protagonista. En el contexto teórico de los códigos semióticos de la película, esta observación pone de relieve la influencia intensa de los códigos en la interpretación por parte del espectador (cf. Volli

¹⁰ En principio, no se puede deducir si el cielo está nublado o despejado.

2002: 161), ya que esta ambivalencia solo se visualiza a partir de la semiótica escenográfica de la película.

Unos minutos más tarde, se vuelve a esta escena en una analepsis, poniendo de relieve la caída del pájaro en el agua (00:54:45-00:55:29). Con respecto a esto, la escenografía no difiere de manera decisiva de la secuencia anterior, con la excepción de que se excluya a la protagonista por medio de los planos configurados (de un medio plano a un gran plano, con respecto al pájaro). Al igual que en la secuencia correspondiente, no hay mucho dinamismo excepto por las ondulaciones en el agua producidas por los movimientos del cuerpo. En este contexto, sin embargo, se hace relación a otra diferencia entre esta escena y la secuencia con los niños. Mientras que en esa primera secuencia son las personas vivientes las que originan movimientos (00:15:41-00:16:22), ahora es un cuerpo muerto el que causa movimiento en el agua, que se desvanece muy pronto. No solo indica la inversión del sentido semiótico vinculado al agua, sino que, al mismo tiempo, abarca el valor de la piscina como lugar de diversión. En este sentido, el lugar se convierte en un lugar de tristeza (lo que se encarece por la luz más oscura; 00:54:45-00:55:29) e incluso en un lugar de muerte.

3.3 Su primer paso al agua – ¿Su primer paso a la felicidad?

Hasta este punto, la colocación de la imagen sirve para fomentar la caracterización de la protagonista a nivel visual por medio de los códigos filmicos que le conceden al motivo del agua cierta ambivalencia. Esta técnica también se vuelve evidente en otra instancia en la película, en la cual la protagonista se esfuerza por superar sus angustias.

Las varias secuencias de esta escena ponen de manifiesto varias semejanzas y diferencias con las escenas analizadas anteriormente. En primer lugar, la perspectiva de la cámara se presenta desde un gran primer plano y desde un ángulo superior, y enfoca los pies de la protagonista sentada en las escaleras de la piscina (01:09:59-01:10:08). Por primera vez, las plantas de sus pies tocan la superficie del agua, simbolizando una posible superación de su temor de saltar en el agua. De hecho, se puede notar una evolución al tomar en consideración

su apariencia en las situaciones anteriores: primero sin bañador (00:15:41-00:16:22), luego con el bañador, finalmente tocando el agua (00:47:09-00:47:26) – aun cuando el contacto se restringe a lo mínimo. Otra contribución a la caracterización de la protagonista en esta escena la representa, otra vez, la luz solar de clave alta que se refleja en el agua para realzar la puridad del agua. Así que el agua recobra su valor semiótico de pureza que se había vuelto negativo en la escena anterior. En este instante también se hace notar una evolución: en las primeras dos escenas analizadas, la noción semiótica atribuida al agua siempre estaba en disonancia con la vestimenta y el comportamiento de la protagonista. En esta última escena, los dos componentes son compatibles. Así que los diferentes códigos escenográficos, que en las primeras escenas siempre estaban en disonancia para crear distancia entre la esfera de la protagonista y la esfera de las demás personas, se armonizan sin indicar algún peligro inminente por el agua. De esta manera, se podría esperar que ahora fuera capaz de superar un primer obstáculo hacia la felicidad atreviéndose a nadar en el agua. Sin embargo, no lo consigue ni en esta escena ni en el transcurso de la película completa (excepto en los sueños). En este contexto, Yehya afirma que Doña Flor no se atreve a entrar en el agua por culpa de una fobia al agua (cf. Yehya 2016: sin pág.), lo que se denota al aferrarse ella a la barandilla de manera casi convulsa (01:10:08-01:10:21). Sin embargo, habría que considerar tal fobia en un sentido más bien figurativo como alusión a su temor de interactuar en la sociedad. De no ser así, habría que criticar que esta observación no concordase con el comportamiento de Flor en las ocasiones correspondientes, ya que muy probablemente no hubiera acudido a una piscina con el fin de superar su melancolía (lo que representa su intención principal durante toda la película) si hubiera sufrido de tal fobia. Así que este aspecto forma parte de los varios intentos fracasados por parte de la protagonista de abandonar la monotonía y la soledad de su vida.

El único código que nos transmite esta información en cuanto a esta incapacidad de la protagonista se hace notar si se considera la dicotomía entre lo dinámico y lo estático, aunque esta vez se realiza a través de una separación entre los objetos vivientes y no vivientes. En vista de esto, los objetos no vivientes (es decir, el agua y, aparentemente, las propias escaleras a causa de la ondulación del agua) constituyen los elementos dinámicos (01:09:59-01:10:08).

Al contrario, los pies de la protagonista – como únicos objetos vivos en la imagen – se mueven tan ligeramente que casi no se perciben los movimientos (cf. id.). Puesto que en esta secuencia la protagonista sigue formando parte de la esfera inactiva, se alude una vez más a la imposibilidad suya de abandonar sus ansiedades frente al mundo que le rodea.

En cuanto a la última secuencia (01:10:21-01:10:50), es necesario hacer hincapié en un aspecto que se puede añadir a la idea de la facilidad atribuida al agua. Mientras que en las escenas anteriores se prefería mostrar a niños, esta secuencia pone de relieve a personas de distinta edad y género (cf. id.). Todas estas personas son capaces de disfrutar del agua al nadar, relajamiento del cual la protagonista no puede beneficiarse a causa de su miedo. En este contexto, el agua también obtiene un sentido ambivalente, por cuanto se le concede una noción de alegría en conexión con las demás personas, mientras que para Doña Flor el agua sigue constituyendo un obstáculo insuperable.

Los resultados de este análisis de las escenas en la piscina real también remiten a otro aspecto que no carece de importancia en lo tocante a la caracterización de la protagonista. En vista de la ambivalencia del agua con respecto a Doña Flor y a los demás personajes en la piscina, a la vez se establecen diferentes connotaciones simbólicas del lugar en general. La piscina principalmente representa un lugar de alegría y de relajamiento. No obstante, no mantiene este significado para ella, quien la considera más bien como un lugar de tensión a raíz de la desazón que siente allí. Esta dialéctica simbólica del lugar no solo es recurrente con respecto a la piscina, sino también con respecto a su propia casa y su oficio.¹¹ De ahí que la inversión del valor simbólico del lugar también demuestre la situación desesperada de la protagonista.

¹¹ Por ejemplo, la connotación de la oficina administrativa como lugar de comunicación (por el contacto con los clientes) pasa a ser un lugar de aislamiento al adherirse la protagonista a la etiqueta formal de manera casi automatizada. La connotación de la casa como lugar de relajamiento se pierde en la película, ya que ella suele seguir trabajando al llevar un diario con los datos de sus clientes.

4 El mundo de los sueños como único escape de la monotonía

4.1 Disfrutar la facilidad en el agua: El primer sueño de la protagonista

Indiqué que era preciso distinguir entre la representación de la piscina en las situaciones reales y en la imaginación de la protagonista. Esta necesidad se deriva de la inversión del significado semiótico conectado al agua con el que Doña Flor sueña, lo que también es puesto de manifiesto por medio del trabajo con la cámara y la escenografía.

Ya al principio de la película se aclara este aspecto. Al acostarse en su cama, Doña Flor sueña con un cuerpo desnudo flotando en el agua, sin que se pueda averiguar si es ella u otra persona (00:01:05-00:01:16). Aun cuando se desconoce el contexto de la película en esta primera escena y el funcionamiento de las escenas relacionadas al agua, ya es posible reconocer algunas connotaciones a través de la escenografía. En primer lugar, destaca la facilidad con la cual el cuerpo flota en el agua, sentimiento que en las demás escenas en la piscina real no se vincula a la protagonista. Además, se hace notar la pureza del agua que se intensifica por medio de la luz solar de clave alta que brilla en el agua. En este contexto, la constitución del cuerpo, que se asemeja un poco al cuerpo de un niño pequeño y que también se vincula al concepto de la pureza, contribuye a esta idea. Este aspecto resulta ser muy interesante en cuanto a la sospecha acerca de la identidad verdadera de la persona, aspecto al que me voy a referir más adelante.

De todas formas, hay que remitir a otra diferencia con respecto a las escenas tomadas en la piscina real. Llama la atención la ausencia de alguna forma de separación entre las esferas dinámica y estática. En vez de esta división, todos los elementos incorporados en la imagen se mueven en armonía con las olas del agua (cf. id.). Esta realidad manifiesta la función de la separación en las demás escenas como visualización de las fronteras que la protagonista no sabe superar, lo que, sin embargo, sí le es posible en los sueños (siempre que la persona en el agua sea ella).

Se reconocen algunas diferencias claves en comparación con las escenas rodeadas en la piscina real. A la hora de averiguar la identidad de la persona en

el agua, pueden deducirse dos interpretaciones distintas. Si se tratase de la protagonista, su sueño manifestaría el deseo de superar su ansiedad que, sin embargo, solo se cumpliría en su imaginación. La posición de la cámara evidenciaría esta interpretación ya que, a diferencia de las demás escenas ya analizadas, muestra a la persona desde un ángulo inferior (cf. id.). En concordancia con la observación de Faulstich de que se le transmite al espectador una imagen diferente de la protagonista al modificar el ángulo de la cámara (cf. Faulstich 2013: 125), se produce la impresión de que Doña Flor está flotando en el agua con toda ligereza. De ahí que el sueño pudiera introducir su voluntad de salir de la monotonía, que evoluciona en una especie de *leitmotiv* que marca todas las escenas siguientes. Por otra parte, sospechando que se trata de otra persona, el sueño corresponde a su voluntad de abandonar su monotonía también, posiblemente al esperar poder dejarse flotar con esta facilidad. De ahí que, en conclusión, no importe la identidad de la persona ya que de todas formas el sueño se vincula a la libertad o a «[...] un reencuentro con la inocencia» (Yehya 2016: sin pág.).

Tal como las escenas ya analizadas, ésta también se divide en dos secuencias separadas por una secuencia meramente negra (00:01:16-00:01:21). En la segunda secuencia, se vuelve a la misma situación sin la persona (00:01:21-00:01:31). En vez de mostrar sus piernas, solo se ve el agua y los rayos de la luz solar brillando encima del agua, y la perspectiva de la cámara permanece fija en el mismo fragmento. De esta manera, se acentúa aun más la claridad del agua, técnica por la cual se consigue que se refuerce el sentido simbólico del agua como símbolo de la vida y de la pureza al que se remite ya en la primera secuencia. Aun cuando no se ve a la persona, no es que esté ausente en la secuencia. A continuación, se nota que la persona presentada en la secuencia sale de la imagen nadando (00:01:22). Aunque solo se reconoce un pie que aparece brevemente, ya es suficiente para constatar su facilidad de moverse en el agua de manera libre. De ahí que esta imagen también se vincule a la idea de alegría conectada a la representación cinematográfica del agua en *Todo lo demás*, que, sin embargo, no está desvinculada de la aparición de la protagonista de tal forma como en las situaciones reales en la piscina. No obstante, como esta escena forma parte de la imaginación de la protagonista, alude a su constitución como mera esperanza que al final queda sin colmar.

4.2 Flotando en el agua de los sueños: El último sueño de la protagonista

El sueño de la protagonista representa un motivo recurrente en la película *Todo lo demás* que sirve para poner de relieve el anhelo constante de abandonar la soledad lo que, en la realidad, fracasa. Esto también se pone de relieve en otro sueño suyo con respecto a la semiótica atribuida al agua en la película.

La colocación escenográfica de esta escena no difiere mucho de aquella evidente en la primera escena relacionada al sueño. La imagen también consiste en un cuerpo que flota en el agua azul que, por medio de la iluminación realizada por la luz clara de clave alta, adquiere una noción de pureza otra vez (01:15:37-01:16:25). Sin embargo, se nota una diferencia clave en comparación con la primera escena, que es decisiva con respecto a la identidad de la persona. Ahora lleva un bañador azul (cf. id.). Como se trata del mismo bañador que Doña Flor está llevando en la piscina real, se identifica a la persona como ella misma (aún cuando la cara de la mujer se encuentra por encima de la superficie del agua, por lo cual no se puede identificarla con certeza). Esta escena tiene un valor simbólico muy particular ya que representa la única ocasión en toda la película en la cual ella se deja flotar en el agua. Se representa como supera su miedo a tocar el agua – por lo menos en el sueño.

Aparte de la colocación del cuerpo, se reconocen otros códigos fílmicos relacionados a la cámara y a la escenografía que se parecen a los de la primera escena «del sueño». La cámara también está posicionada más abajo, por lo cual adapta un ángulo inferior (cf. id.). De ahí que se pueda mirar el agua sosteniendo el cuerpo de la protagonista sobre la superficie, concediendo una idea de ligereza. Además, la luz solar de clave alta hace que los rayos del sol brillen y se reflejen en el agua, enriqueciendo así la claridad y la pureza del agua de las cuales la protagonista, al contrario que en su vida cotidiana real, puede disfrutar.

No obstante, esta escena hace alusión a un aspecto que no está vinculado con el agua directamente. Ya mencioné la posición de la cara fuera del agua, motivo al que también se recurre a lo largo de la película, independientemente de que las escenas tengan lugar en la piscina o en otro lugar. Esta perspectiva de cámara nos permite adentrarnos en las emociones de la protagonista a través de sus expresiones faciales. De modo que, en vista de los resultados del análisis

de las escenas reales y de las escenas imaginarias, esto alude a una conclusión interesante que contribuye al final abierto de la película.¹² Por mucho que yo haya hecho hincapié en la necesidad e imposibilidad de superar los límites de la monotonía (lo que no carece de fundamento por lo que se va a elaborar a continuación), la superación de los obstáculos de su vida no significa automáticamente que se vuelva feliz. Aun cuando se puede llegar a varias interpretaciones que al final terminan siendo especulativas, esta circunstancia también indica la inseguridad que marca el comportamiento de la protagonista: por mucho que sueña con la liberación de su vida monótona, no es capaz de averiguar si de verdad sería feliz alcanzando su intención – ni en la vida real, ni en los sueños. De ahí que sea legítimo sospechar que esto también hace alusión

al miedo al futuro y a las consecuencias de su decisión como motivo por el cual no se atreve a abandonar su monotonía.

5 Conclusión

Reflexionando sobre los resultados del análisis de las escenas relacionadas al agua (tanto en la realidad como en la imaginación de la protagonista), se puede terminar subrayando otra vez el peso semiótico de las imágenes cinematográficas que Natalia Almada inserta por la ausencia de movimientos de la cámara. Aun cuando esta técnica se está convirtiendo en una tendencia general del cine mexicano (como ya ha sido destacado al principio), el acercamiento a esta práctica experimental por parte de Almada destaca por su riqueza de implicaciones semióticas y simbólicas, tal como se manifiesta en las escenas relacionadas al agua.

En este sentido, las escenas tomadas en la piscina municipal demuestran una descongruencia semiótica puesta de manifiesto por las medidas escenográficas. A partir de una división espacial de diferentes esferas dinámicas

¹² La película termina mostrando a una mujer que le seca la espalda a Doña Flor en el vestuario de la piscina. Por esto, se desarrolla un primer contacto *cariñoso* entre la protagonista y otra persona, permitiéndole al espectador pensar que Doña Flor consiga integrarse más en la sociedad. De ahí la mención de un final abierto.

y estáticas, se produce una dicotomía entre la piscina y el ámbito fuera de la piscina. Consecuentemente los códigos escenográficos consiguen la visualización de la monotonía como callejón sin salida que separa a Doña Flor de la sociedad. Esta realidad también se encarece a través de la creación de profundidad espacial en la imagen, produciendo la impresión de que la piscina se convierte en un abismo insuperable. De ahí que no solo se establezca una dicotomía entre los códigos escenográficos relacionados a Doña Flor y a la piscina, sino una inversión del sentido semiótico de la piscina en relación con la protagonista, puesto que la piscina, como lugar de diversión, pasa a ser un lugar de melancolía e incluso de muerte. En este sentido, la inversión de los diferentes códigos escenográficos realizada en la segunda escena analizada incluso intensifica la visualización de la tristeza de la protagonista en vez de disolver esta incongruencia. En la última escena en la piscina, Doña Flor va atreviéndose a saltar en el agua por la armonía entre la piscina y el bañador. Sin embargo, la separación de las esferas dinámica y estática presentes en esta escena ya indica que no supera este último obstáculo.

A su vez, las escenas referidas a la imaginación de la protagonista aluden a su anhelo de abandonar su vida monótona. Se reconoce la facilidad con la cual el agua sostiene el cuerpo por encima de la superficie, obteniendo así una impresión de ligereza que no se conecta con la protagonista en las escenas en la piscina real. Además, se le concede a la apariencia de Doña Flor una noción de pureza que en las demás escenas tampoco se muestra en conexión real con la protagonista. Sin embargo, la ausencia de emociones le induce al espectador a reflexionar si ella de verdad podría imaginarse un futuro sin la monotonía que no solo conlleva la soledad, sino que, a la vez, le propone cierta seguridad.

Por mucho que esta última pregunta quede sin respuesta final, el análisis de las escenas relacionadas al agua manifiesta la riqueza escenográfica de las imágenes creadas por Almada y la efectividad de la ausencia de movimientos de la cámara. Por medio de los códigos fílmicos, el agua obtiene un valor semántico ambivalente que demuestra tanto la felicidad de la cual la protagonista pudiera gozar, como el peligro que pudiera producirse en el momento de superar la monotonía que, por ende, también la protege. Como ya había indicado antes, la ambivalencia simbólica no solo se restringe a la piscina, sino que se extiende a más lugares (p.ej. a la casa y a la oficina), de ahí

que estos aspectos se puedan profundizar en futuros estudios. Tal como el análisis referido a la representación del agua, pondrían de manifiesto que las imágenes cinematográficas no solo constituyen una obra maestra en sí mismas, sino que son indispensables para la caracterización de la monotonía de la protagonista por códigos filmicos.

Bibliografía

- Almada, Natalia. 2016. *Todo lo demás*. Ciudad de México/Nueva York. Altamura Films.
- Amann, Caroline. 2014. «Slow cinema». En: *Lexikon der Filmbegegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8493> (último acceso 13 de mayo de 2018).
- Anónimo. Sin fecha. «Natalia Almada: Biography». <http://www.altamurafilms.com/> (último acceso 28 de marzo de 2018).
- Beicken, Peter. 2004. *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Reclam.
- Faulstich, Werner. 2013. *Grundkurs Filmanalyse*. 3ª edición. Paderborn: Fink.
- Gerling, Winfried. 2010. «Die eingefrorene Zeit oder das bewegte, stillgelegte Bild». In: Diekmann, Stephanie; Gerling, Winfried (edd.): *Freeze Frames: zum Verhältnis von Fotografie und Film*. Bielefeld: transcript, 146-170.
- Gretz, Daniela. 2012. «Wasser». En: Butzer, Günter; Jacob, Joachim (edd.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J.B. Metzler, 475-476.
- Hezekiah, Gabrielle A. 2015. «Stillness in Motion: Todos los caminos conducen al mar». In: *Caribbean Quarterly*. Vol. 61, N° 2/3, 55-65.
- Natalia Almada, citada en: Berger, Laura. «NYFF 2016 Women Directors: Meet Natalia Almada— «Everything Else»», <https://blog.womenandhollywood.com/nyff-2016-women-directors-meet-natalia-almada-everything-else-19bf97b416a9> (último acceso 28 de marzo de 2018).
- Nöth, Winfried. 2000. *Handbuch der Semiotik*. 2ª edición. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schweppenhäuser, Gerd; Friedrich, Thomas. 2017. *Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation*. Basel: Birkhäuser.
- Vargas López, Leticia G. 2010. «Amores perros: Códigos estéticos del cine mexicano en el nuevo milenio». In: *Casa del Tiempo* N° 29, 50-53, http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_50_53.pdf (último acceso 23 de junio de 2018).
- Volli, Ugli. 2002. *Semiotik: Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen: Francke.
- Yehya, Naief. 2016. «Jornada Virtual: Todo lo demás, de Natalia Almada», <http://semanal.jornada.com.mx/2016/10/29/jornada-virtual-1299.html> (último acceso 28 de marzo de 2018).