

**Autora: Caffaro, Paula**  
**2016**

## **Capítulo del libro**

### **4. Estilización al servicio del drama**

*“La gente habla mucho acerca del ojo queer  
presente en mis films, también de los colores,  
la cámara, las pelucas... Es simplemente orgánico.  
Las acciones que ponemos en escena son naturales”.*

Xavier Dolan, Cannes 2016

Hubert Minnel está a punto de pasar su primera noche en el internado para varones. Sus compañeros no le han ofrecido la mejor bienvenida. Solitario, frente al espejo de un baño compartido, alza la mirada y se observa detenidamente. ¿Quién soy?, ¿qué hago aquí?, ¿por qué a mi? Allí en ese cuerpo de adolescente testarudo se almacena una personalidad que fusiona pasión, rebeldía y soledad. Pero, el espejo quizás no le devuelve esa imagen. Quién podrá saberlo, si sólo él contempla su reflejo. La escena es clara y el ambiente que la describe no hace más que confirmar la consecuencia inevitable: un encierro forzoso para educar los “malos hábitos” del joven descarriado. Apasionado por la Literatura, homosexual y con una relación tensa con la madre, el protagonista de la *opera prima* de Dolan es, más allá de los datos autobiográficos, el prototipo de personaje que, sobre todo en “la trilogía de los amores imposibles” verá su desarrollo estructural no sólo a nivel guión, sino también en aspectos emocionales. Adolescente tardío en *Los amores imaginarios* y joven adulto en *Laurence Anyways*, el gesto existencial del Minnel del internado no hace más que devenir en un Francis acomplejado o en un Laurence a punto de cambiar para siempre el rumbo de su vida.

De todos modos, dejando de lado las respuestas personales del personaje, las preguntas se transfieren al espectador a través de una puesta en escena que propone un juego de dobles. Hay un Minnel duplicado, pero también hay un “otro” que se desdobra, el autor y el espectador. Para este último la identificación es incierta, pues la mirada es múltiple. Pero para Dolan, el complejo entramado existencial de su protagonista lo posiciona como artista: inaugura su punto de vista como cineasta, sienta las bases de un cine que devendrá “de personajes”, ensaya su primer dilema psicológico, experimenta con la imagen, y ahí en ese instante de confianza (casi hacia el final del film) es donde da el primer salto y la cámara se libera. Un travelling hacia atrás encuadra el movimiento desde un plano medio corto hasta otro medio largo que dibuja el trayecto del distanciamiento. El autor se separa del personaje, y el personaje del espectador.

Pero si decido comenzar por el final de la escena es sólo a fin de describir el primer resultado técnico del ensayo cinematográfico que resulta ser *Yo maté a mi madre*. El travelling como posibilidad de movimiento de cámara cobra relevancia dentro del universo Dolan cuando se descubre que aquella primera liberación se tornará recurrente lo largo de la filmografía. Como justificación estética o como rasgo estilístico de autor, la primera vez que la cámara del canadiense abandona la quietud es en el baño del internado. Preguntarse por qué ahí ofrecería respuestas insuficientes, por lo tanto lo que si arroja información de interés es cuestionarse acerca de su función dentro de una

filmografía que pondera la movilidad de la cámara, pero siempre de forma medida. Es decir, con la libertad suficiente de abandonar el estatismo, pero con el límite de no abusar de su praxis. El travelling y las panorámicas ofrecen en este cine un delimitado repertorio de posibilidades que se ajustan a las necesidades que la escena requiere. Salvo la cámara aérea del comienzo de *Tom á la ferme*, todos los movimientos de los films proporcionan trayectos concretos que representan el distanciamiento físico entre personajes y espectador, y/o los re encuadres para corregir la composición del cuadro. Dos acciones que se presentan como el primer rasgo estilístico de este autor.

En la inauguración del movimiento de cámara la función poética opera por dos vías, la conceptual (Minnel está solo pero junto a su conciencia) y la estética (el encuadre debe modificarse para que el plano final ilustre una imagen compositivamente equilibrada: Minnel está solo frente al espejo que le devuelve la imagen de su doble y al borde derecho de cuadro el abismo, la puerta del baño ya no existe, ahora es una gran mancha negra en pantalla). La cámara acompaña la acción, otras veces la inicia. Sin embargo hay momentos que solo la describe y es ahí donde el límite se encuentra próximo. La frontera entre mostrar y ocultar está delimitada, y es justamente en ese borde donde el movimiento de cámara de Dolan tiene su final.



*Yo maté a mi madre.* Xavier Dolan. 2008



*Yo maté a mi madre.* Xavier Dolan. 2008

Es en la cocina de “Die” (*Mommy*), donde tal vez, se presenta el ejemplo más acabado de lo expuesto hasta el momento. En un travelling hacía atrás que abandona a los tres personajes que bailan, la cámara se distancia físicamente de la acción habilitando una mirada *vouyer* que se retira de la escena porque ya no hay más nada para ver. Pues la acción se inicia con planos intimistas para, de a poco, abrir el campo visual mostrando que Die, Kyla y Steve están viviendo una noche relajada. Entonces de menor a mayor, los elementos del encuadre van apareciendo al compás de la música, pero también del ritmo propio de los diálogos. La tensión de Kyla parece ir aflojándose, Steve está calmo y Die intuye que será una noche para recordar.

Una vez que el montaje completa la descripción de la escena sólo queda disfrutar del fluir de la acción, que en una segunda etapa del movimiento, comienza a intercalar primeros planos y de conjunto con una cámara semi circular que envuelve a los personajes. Por eso, finalmente, la coreografía del movimiento concluye con un travelling hacía atrás abandonando la escena. Lo que suceda entre ellos quedará en su recuerdo. Entonces, en el baño del internado la cámara comenzó a moverse, a tomar conciencia de la realidad de la representación y su puesta en escena bajo la mirada detallista de Dolan. Y es por eso que aquel primer movimiento no sólo representa el inicio de una experimentación formal, sino la génesis de una identidad propia como autor.

Entre tópicos y motivos, el cine del canadiense habla sobre: la nostalgia, los amores imposibles o no correspondidos, la dificultad de ser uno mismo, la relación entre madre e hijo y la soledad. Ahora bien, es menester explicar cómo dichos elementos son puestos en escena. Ya se expuso el primer rasgo, el movimiento de cámara con doble funcionalidad, pero el análisis se complejiza en un amplio listado de recursos fílmicos que aportan otras características singulares como la composición de los planos, la altura de cámara, el uso del color, de la música, del ralentí, la inserción de elementos surrealistas, los *inserts* veloces entre los cortes de plano, las secuencias de montaje (o mini video-clips) y cierta tensión entre “lo nuevo” y “lo viejo” que se materializa en la utilería, el vestuario, el *make-up* y la ambientación.

## 1

Otra vez Minnel, pero ahora envuelto en un sueño en el que la acción se desarrolla en un bosque otoñal. Minnel sueña que se casa con su madre, pero la ilusión no logra concretarse, pues ésta escapa. En un plano detalle con cámara lenta se observa cómo de la mano extendida de Hubert se suelta la de su madre. Acto seguido, la cámara se posa sobre el rostro del joven, quien desesperado clama por el regreso de su progenitora. Luego, hacia el final del film, después que el adolescente escapa de su hogar hacia la casa de su infancia, el desenlace tiene lugar en el campo otoñal que rodea la propiedad. Allí, la madre, viaja a su re-encuentro y a Hubert no le queda otra opción que regresar a sus brazos. El bosque del sueño era un no lugar donde lo único reconocible era su condición de bosque y su estado otoñal. Imagen que se replica en la escena recientemente mencionada. Es decir, es la puesta en escena del otoño el escenario que delimita la presencia de la nostalgia como segundo rasgo de estilo.

A partir de la resolución de *Yo maté a mi madre*, lo que sigue a continuación es una constante presencia del otoño en diferentes variaciones: en forma de hojas caídas (el bosque donde en *Los amores imaginarios*, Maríe, Nicholas y Francis juegan a las escondidas o donde Adele canta el estribillo de *Hello*) o de lluvia (cuando hacia el final de *Laurence Anyways* Fred sale del bar), y en la elección de la paleta cromática (en *Mommy*, *Tom á la fermé* y *Juste la fin du monde*). En todos los casos, aunque con motivos independientes según el film, la aparición total o parcial del otoño remite siempre al sentimiento nostálgico. Al deseo de regresar a “la casa de la infancia”, a recuperar la tranquilidad que se perdió en el devenir el drama. Se puede inferir que el otoño es a Dolan lo que el concepto de “Roseboud” es a Welles, marcando uno de los elementos enunciativos más significantes de la obra.



*Yo maté a mi madre*. Xavier Dolan. 2008

En contraposición, el motivo de la *evasión momentánea del presente* se presenta más visible. Es decir, Dolan se sirve de sus recursos cinematográficos preferidos (cámara lenta, *travellings* sonorizados, encuadres/re encuadres, entre otros) para embellecer uno de los pocos momentos de cada film donde los personajes se sienten libres, tal cual son. Dentro esta categoría conceptual se incluyen los tópicos del *baile*, *el desfile* y *el viaje*.

En *Yo maté a mi madre* fue la escena del baile y un beso apasionado entre hombres, lo que marcó el inicio de otra recurrencia temática y un tercer rasgo de estilo. Al ritmo de luces estroboscópicas, una cámara lenta intrusa y un tema musical de moda, la danza de Hubert y su amante se transformó en un ícono del cine del canadiense. En *Los amores imaginarios*, emblema estético del *dolanismo*, otra escena similar (en la que suena *The Knife* mientras Nicholas y su madre bailan poseídos en el centro de la pista) daba lugar a la sospecha que en *Laurence Anyways* alcanza su confirmación: el momento del baile sería un clásico de cada uno de sus films.

Pero si todo empezó en *Yo maté a mi madre*, continuó en *Los amores imaginarios* y se repitió en *Laurence Anyways*, es en *Tom en el granero* y *Mommy* donde la construcción “evasión momentánea del presente” logra consagrarse. En el perfil dialéctico entre la expresión y el contenido, se observa cómo en estas dos últimas películas, los elementos temáticos parecen combinar mejor con los recursos retóricos. Es decir, a la estilización formal de lo filmico (la cámara lenta, la música que pasa de diegética a extra diegética, el encuadre geométrico, la fotografía en una paleta cromática dorada, etc) se le ensambla un fuerte componente de contenido, por ejemplo la confesión de la soledad y el hartazgo de vivir atrapado en una granja alejado de la ciudad, respectivamente. Se produce una unión orgánica entre la técnica audiovisual (su artificio) y el relato. Así el ambiente nostálgico se percibe en el polvo acumulado sobre los muebles de la casa que

alquiló “Die”, pero también en sus parlamentos, cuando, por ejemplo, le cuenta a Kyla, su vecina, que tiene en mente la posibilidad de internar a Steve en el Instituto.

Y si parece que se habría alcanzado una suerte de perfección (o al menos un balance), la secuencia de la cocina en *Mommy*, es consagratoria. Contrario al encuadre de las demás escenas de baile en la que la cámara va de general a particular comenzando por planos largos para concluir en primeros planos; en este caso se observa una puesta inversa. Con un detalle de la mano de Steve poniendo *play* al reproductor de *cd's*<sup>1</sup>, la escena continúa con un encadenamiento de planos cada vez más abiertos que terminan en un *travelling* hacia atrás abandonando la escena como se mencionó anteriormente.

Es decir, que en esta escena, se conjugan dos de los rasgos de estilo descriptos, el baile (como subdivisión de “la evasión momentánea del presente”) y la utilización de movimiento de cámara, sumado a una serie de precisiones actorales que hacen del film, una película “de personajes”. Y si soy recurrente en mencionar esta escena de *Mommy* es porque aquí es donde puede observarse el punto exacto de convergencia entre los aspectos estrictamente temáticos y los fílmicos. La música de Celine Dion (*On ne change pas*) se presenta como diegética desde el preciso instante en el que Steve pone *play*. Sobre ella se escucha el diálogo, pero mientras tanto, de forma sutil, el volumen del tema musical va en aumento hasta que Steve alza sus brazos y aplaude en sincronía con un momento de transición de la música. A partir de allí, no sólo el sonido pasa al plano extra-diegético, sino que la cámara comienza su retirada. Es así como a través de la transferencia sonora (desde dentro del universo del film hacia la realidad) se conoce más acerca de los sentimientos de los personajes, y se comienza a palpar el desenlace del drama. Die y Steve están tranquilos y Keyla por fin logra soltarse.

A estas secuencias se le suman los tópicos del desfile y el viaje, que cumplen la misma función temática que el baile: los personajes necesitan distenderse, tratar de escapar, al menos por un tiempo, de la opresión psicológica que están sufriendo. Lo que Dolan pone en escena en estos casos es, además de instantes de belleza audiovisual y un gusto por el universo *fashionista*, otra gran vía de escape del presente. Ante la constitución de ambientes cada vez más dominantes y dramas intensos, la necesidad de fuga mental se hace inevitable a modo de catarsis.

Cuando Laurence transita su primer día como mujer, el pasillo de la escuela donde enseña Literatura se transforma en pasarela. Lo mismo sucede cuando en un montaje que parodia las reglas del western, Francis y Marie, se preparan para batirse a duelo por el amor de Nicholas. Ambos visten sus mejores atuendos, y como arma tienen el supuesto mejor regalo de cumpleaños: un sombrero panamá y un sweater anaranjado envueltos delicadamente y con dedicatoria. Estos ejemplos de desfile son los más destacados, y en ellos, además de una cristalización de la enunciación, lo que se observa es cómo, nuevamente, la estilización de lo fílmico se sostiene sobre los cimientos de una construcción narrativa. En el primer caso, se tematiza la liberación sexual, y en el segundo, se pone en escena la batalla platónica por el amor. La interpretación peca de subjetiva pero lo que resalta es cómo una vez más, se establece entre las posibilidades del lenguaje cinematográfico y la historia más de un lazo de unión.

---

<sup>1</sup> Steve pone un cd que le dejó su padre fallecido en cuya superficie tiene escrito “Steve + Die”. Es decir, el nombre el hijo y su esposa. Es destacable ya que uno de los puntos centrales del modo de producción de los films de Dolan es la importancia en los detalles. Más allá de que la leyenda del cd haga referencia a los nombres de los personajes, la función que verdaderamente cumple es la de anticipo. (Spoiler) Hacía el final de la cinta, Steve se suicida.



*Laurence Anyways*. Xavier Dolan. 2012

Por último, y como cierre de la *evasión momentánea del presente*, los elementos gramaticales del lenguaje cinematográfico se encuentran en función poética en la representación de los viajes. Este motivo, cumple la misma función que el baile y el desfile, sólo que también, vehiculiza el relato proporcionando un cambio de escenario que siempre aporta la oposición ciudad/campo. Los personajes abandonan sus casas para pasar algunos días lejos de ese espacio de monotonía y soledad. Además, fuera de sus lugares de pertenencia, es el único espacio donde pueden ser ellos mismos. Los tres casos más sobresalientes se dan en *Laurence Anyways*<sup>2</sup>, en *Tom en el granero*<sup>3</sup> y en *Mommy*<sup>4</sup>. De todos modos, en *Juste la fin du monde* como en *Tom en el granero* el viaje será el eje del drama. En *Yo maté a mi madre* cuenta el origen del concepto de la representación del otoño, y en *Los amores imaginarios* recrea el único espacio posible donde los tres amigos pueden llegar a amarse, aunque efectivamente nunca lo logren.

Otro de los tópicos que expone el cuarto rasgo de estilo, es la *tensión entre lo viejo y lo nuevo* (que se manifiesta como *vintage*) a través de detalles de puesta en escena como: el *make-up*, el vestuario y los objetos de utilería (tazas, teléfonos, posters, libros, máquinas de escribir, celulares, reproductores de música, etc). Una vez más, y en general, manifestado en la representación del mundo femenino, lo que el tópico evidencia es la presencia de la nostalgia. Así como el otoño, la tensión nuevo-vintage, saca a relucir el anhelo de épocas pasadas: los sesenta en *Los amores imaginarios* y los ochenta/noventa en *Laurence Anyways*, pero también en el resto de los films cuando, sin precisar fechas, la ambientación parece no corresponder con la actualidad. Es decir, que la estilización estética que roza los límites del *fashionismo* no es solamente un detalle del arte en la ambientación, sino que es un aspecto más que se suma a la lista de elementos retóricos que tienen sustento en la base conceptual del cine de Dolan: la nostalgia, la soledad, la belleza, el desengaño y la lucha incansable por ser uno mismo.

---

<sup>2</sup> El viaje a Isla Negra es la representación de la libertad en su máxima expresión. Allí Laurence con su aspecto de mujer es libre de amar a su novia Fred sin prejuicios. De hecho durante la estadía, visitan a unos amigos que pasaron por el mismo proceso y éstos les cuentan su experiencia. Si bien, finalmente, Fred se enoja por la manipulación de Laurence, el viaje *per se* cumple con el objetivo de evasión de la realidad. En esta secuencia, también se da una de las escenas más conocidas de la filmografía de Dolan en la que se ve a Laurence y Fred caminar bajo una lluvia de ropa musicalizados por el tema *New error* de Moderat.

<sup>3</sup> El viaje al campo estructura toda la narración. Por eso en este caso, además de ser un uso retórico es el sustento innegable de la puesta en escena dramática.

<sup>4</sup> Die, Kyla y Steve viajan a las afueras de Montreal porque lo que va a suceder no puede nunca, darse en el ámbito cotidiano de los personajes. Die se toma esta huida como momento para la reflexión acerca del futuro de su hijo. Y mientras decide que hacer, imagina cómo sería la vida de Steve cuando fuera adulto.

Si bien resulta poco clara la *estructura tripartita* en *Yo maté a mi madre* (Chantal, Hubert y la Cultura), en el resto de los films se resuelve cuando, en cada caso, se pueden identificar los vértices del triángulo. El ejemplo paradigmático se presenta en *Los amores imaginarios* con la relación entre Francis y Marie, en la cual los dos amigos compiten por el amor de Nicholas. Luego, en *Laurence anyways*, la triangulación se presenta con un vértice intercambiable: Fred, Laurence y el marido de Fred o la pareja de Laurence. Y, tanto en *Tom en el granero* como en *Mommy*, se da de forma tan clara como en *Los amores imaginarios*. En el primer caso, Tom, Francis y Agathe, mientras que en el segundo, Die, Steve y Keyla conforman los grupos de personajes que hacen la columna vertebral de cada relato.

Lo que indica esta recurrencia es la presencia de un síntoma: el estilo narrativo del autor encuentra en ésta figura geométrica la base estructural para el desarrollo de sus historias. Que además representa a nivel del estatuto de personajes. En todos los films se observa como cada uno de ellos atraviesa tres estadios: un estado inicial en el que se desarrolla la presentación de sus características personales; un momento ideal que se presenta de forma breve (casi fugaz y coincidente con los bailes) en el cual se producen los acercamientos físicos y/o sentimentales y se exponen las fantasías. Es un estadio de idealización y plenitud psicológica; y, por último, la recomposición, la felicidad no puede durar para siempre en el universo Dolan. Entonces el tercer estadio irrumpe al segundo trayendo consigo una doble posibilidad, por un lado el fin de la plenitud imaginada, pero por el otro, la oportunidad de un nuevo inicio. Un nuevo comenzar.

Entonces, el triángulo se da a nivel de la construcción del relato, pero también de forma interna en el diseño de cada uno de los personajes-protagonistas de cada película. Cada cual tendrá su evolución marcada por las tres fases que delinean un comportamiento semejante en todos los personajes *dolanianos* haciendo de esta perspectiva triangular otro rasgo recurrente de estilo.

Para poner en marcha la agilidad del relato, otro de los recursos narrativos más usados es la *utilización del silencio*. Con ejemplos observados en la mayoría de los films, los dos más significativos se dan en *Los amores imaginarios* y en *Laurence anyways*. En ambos casos la ausencia de diálogos y/o música tienden a la función catalítica<sup>5</sup>. Es decir, no se halla en ellos la clave de lectura del film, sin embargo, son necesarios para complementarlos. En el primer ejemplo, el silencio inunda la escena reforzando el sentimiento de tensión sexual que existe entre los tres personajes que no pueden poseerse. Francis, Marie y Nicholas pasan la tarde en el campo sentados uno junto al otro en una hamaca. Se miran, se rozan los límites de los cuerpos, pero lo único que suscita en el aire es el silencio, cortante y cargado de energía.

Mientras que en el segundo, un aula repleta de alumnos esperando que llegue su profesor, asisten al primer día de éste convertido en mujer. Ansioso y bajo la mirada de artistas, filósofos e historiadores, Laurence espera parado frente al curso. Los segundos pasan hasta que una mano se alza al aire y una alumna le consulta en qué página abrir el libro de textos. El silencio se interrumpe y en un suspiro silente Laurence vuelve a

---

<sup>5</sup> "Introduction à l'analyse structurale des récits". R. Barthes. Communications, N° 8, 1966

respirar. En las dos escenas, el protagonismo es la expectativa que se materializa a través de sutiles movimientos de cámara o directamente la ausencia de movimiento, creando no sólo un ambiente de tensión sostenida, sino también encuadres geométricos que recuerdan la importancia de la composición.



*Los amores imaginarios*. Xavier Dolan. 2010

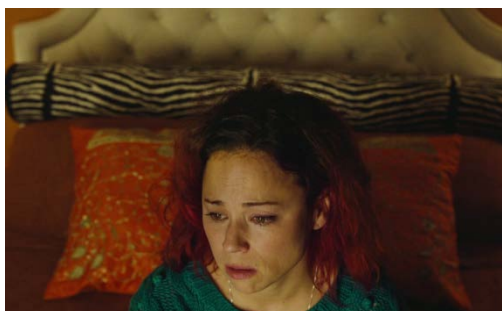


*Laurence Anyways*. Xavier Dolan. 2012

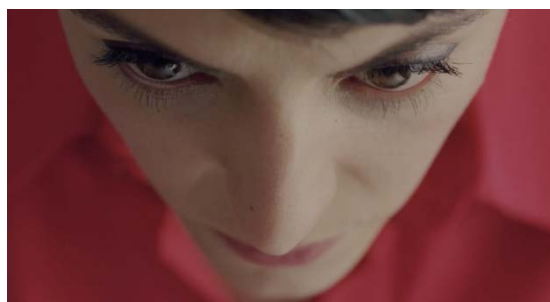
Otro rasgo de estilo a nivel narrativo es *la confesión*, y en *la trilogía del amor imposible*, se observa a primera vista. En *Yo maté a mi madre*, el film comienza con una escena en la que en un plano medio y mirando a cámara, Hubert Minnel (encarnado por el propio Dolan) le confiesa al público en un video-blog que ama a su madre pero al mismo tiempo desea matarla. La puesta en escena propone una composición en la cual un adolescente se filma a si mismo a modo de diario íntimo. Acción que se repite dos veces más a lo largo de la película, y serán estas grabaciones las que en el desenlace descubra la madre y desate su angustia.

En *Los amores imaginarios*, el formato de falso documental vuelve a presentarse cuando Dolan propone un inicio que muestra a los actores secundarios del film contando sus traumáticas experiencias en el amor. Pero en esta oportunidad, además de darse de forma similar a la película anterior, el tópico de la confesión se vuelve a presentar dentro de la diégesis en dos oportunidades. Por un lado, cuando Francis le declara su amor a Nicholas, y por el otro cuando Marie hace catarsis en la peluquería y habla de la soledad y las noches de invierno sin nadie a quien abrazar. Lo interesante de esta doble confesión es que ambos casos se ponen en escena con el mismo encuadre: una cámara muy picada sobre primerísimos primeros planos de la mirada de los personajes.

La misma puesta se reitera en *Laurence anyways* cuando Fred le dice a su madre y a su hermana que a pesar de todo ella aún sigue amando a Laurence. Además, en este mismo film, *la confesión* no sólo aparece como acción dramática, sino también como principio organizador del relato. La película es un gran *flashback* que se dispara a partir de la entrevista que Laurence le está dando a una periodista interesada en contar su historia de cambio de género.



*Laurence Anyways*. Xavier Dolan. 2012



*Los amores imaginarios*. Xavier Dolan. 2010



*Los amores imaginarios*. Xavier Dolan. 2010

Si el uso del silencio tiene una función catalítica, la confesión, además de ser una recurrencia temática, cumple en el relato una función nuclear. Muy típica del género

melodramático, el lugar que ocupa en la filmografía estudiada es central para el desarrollo de la narración. Es en esa acción íntima que los personajes dan a conocer sus secretos, angustias y miedos, no sólo dentro del universo del film, sino también a los espectadores.

Por último, y para finalizar con los rasgos de estilo. Es la *introducción con citas* el último punto del listado. Al igual que un libro, las películas de Dolan comienzan con citas a modo de prólogo. En las dos primeras son citas literarias, en las dos siguientes son textos recitados o escritos que forman parte de la diégesis del film, y en *Mommy* es un intertítulo que aclara que lo que se verá a continuación se sitúa en una Canadá ficticia donde la ley que se enuncia no existe. A su vez, la Literatura está presente de modo menos visible (y, tal vez, menos importante) en las profesiones de los personajes. En todos los films éstos tienen algún tipo de relación con ella: son escritores, profesores, poetas, etc.

Entonces, las dos citas literarias están en *Yo maté a mi madre* y en *Los amores imaginarios*. En la primera, la cita corresponde a Guy de Maupassant (escritor y fotógrafo francés del siglo XIX) que dice “amamos a nuestra madre sin saberlo. Sólo tras el último adiós somos conscientes de la profundidad de ese amor”. Y en *Los amores imaginarios*, pertenece a Alfred de Musset (escritor y dramaturgo francés durante el Romanticismo) que dice: “la única verdad es el amor más allá de la razón”. Ambas sobre fondo negro y como información preliminar de cada film. En cambio, en *Laurence anyways*, la introducción es la voz del protagonista (a quien todavía no conocemos) hablando sobre la importancia de ser uno mismo a pesar de la opinión de la gente. Luego la voz se apaga y se pone en pantalla la primera imagen del film: una casa vacía encuadrada en contrapicado de la que sólo vemos un gran ventanal con una cortina flotando al viento. La música comienza a sonar y con ella, la cámara inicia un movimiento exploratorio de todos los ambientes. La introducción se parece al caso de las dos primeras películas, pero aquí es puramente diegética.

Éste también es el ejemplo de *Tom en el granero*, donde el inicio del film muestra cómo Tom comienza su viaje al campo (una toma aérea ilustra la transición campo/ciudad) mientras que piensa mentalmente las palabras correctas para un texto. Su auto se detiene y en una sucesión de planos detalle se ve como la mano de Tom escribe sobre una servilleta: “Hoy una parte de mí ha muerto y no puedo llorar porque he olvidado todos los sinónimos de la palabra tristeza. Ahora todo lo que puedo hacer es reemplazarte.” En este párrafo se presenta la clave de lectura del film en un mensaje anticipatorio, que luego se justifica cuando se devela que aquellas palabras eran parte del discurso que él tenía que preparar para el funeral de su pareja. Palabras que nunca dirá en público, pero que el espectador ya conoce.

Por último, en *Mommy*, se presenta el caso más tradicional en tanto formas de introducir los films: intertítulos explicativos que proponen las coordenadas espacio-temporales y las condiciones en las que se dará la ficción. En el universo de *Mommy* rige una ley que brinda a los padres de hijos “inquietos” la posibilidad de entregarlos a la guarda del Estado. Debate moral que “Die” tendrá en mente durante todo el film deambulando entre la necesidad y la culpa: dejar o no a Steve en manos de minoridad.

Las introducciones, en todos los casos, más allá de sus respectivas puestas en escena son un elemento esencial en el desarrollo de la estructura narrativa. Ellas anticipan el

contenido del drama, pero también dejan al descubierto la presencia del artificio cinematográfico. El espectador está asistiendo a una representación, sin embargo, no por tratarse de una ficción, el melodrama será menos doloroso. Y si bien, este conjunto de introducciones no representa ningún tipo de innovación estética al campo cinematográfico, lo que si conforma es la presencia de una recurrencia previsible desde el punto de vista del espectador, además de una evolución en la forma de presentarlas respectivamente. Por un lado, el público espera la cita de la introducción, pero por el otro, la presencia de la misma es presentada de diversas maneras que llevan a reflexionar sobre cómo un rasgo de estilo de autor muta a lo largo de su filmografía, a través de ensayos, errores, aciertos y repeticiones.