



Revista panamericana de comunicación

ISSN: 2683-2208

Centros Culturales de México A.C., Universidad Panamericana

Urcid Puga, Rodrigo

La pandemia como recurso narrativo. Análisis de contenido y discurso de dos audiovisuales

Revista panamericana de comunicación, vol. 4, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 45-55

Centros Culturales de México A.C., Universidad Panamericana

DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.vi2.2435>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664971506004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



La pandemia como recurso narrativo. Análisis de contenido y discurso de dos audiovisuales

The pandemic as a narrative resource. Content and discourse analysis of two audiovisuals



Videopresentación

Dr. Rodrigo Urcid Puga

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México
rurcid@tec.mx Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5102-3558>

Recibido: 8 de marzo de 2022.
Aceptado: 19 de abril de 2022.
Publicado: 30 de junio de 2022.

*Received: March 8th, 2022.
Accepted: April 19th, 2022.
Published: June 30th, 2022.*



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2551>

Cómo citar: Urcid Puga, R. (2022). La pandemia como recurso narrativo. Análisis de contenido y discurso de dos audiovisuales. *RPC*, 4(1), 45–55. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2551>

RESUMEN

El siguiente texto tiene por objetivo mostrar cómo, a partir de la pandemia derivada del COVID-19, se crearon nuevas narrativas en las que se reflejan temas cotidianos que de una u otra manera involucran al mundo. Además, se muestra cómo a través de distintos recursos cinematográficos y narrativas emergentes es posible contar historias reales y emotivas, con un corte sarcástico e irónico que sirven para reevaluar las relaciones humanas. El marco teórico que abarca este artículo se enfoca en las narrativas cinematográficas, los géneros, el cine durante la pandemia y el advenimiento de las plataformas de *streaming*. Dicho estudio se realiza a

través de una metodología con enfoque cualitativo basado en el análisis de contenido a la película: *Together y Staged*. Como resultado, se tiene que estos dos productos audiovisuales logran retratar de forma fidedigna lo sucedido durante la época del enclaustramiento; además, se encuentra que un recurso innovador para relatar la serie fue *Zoom*, plataforma que se popularizó para el trabajo en casa y que, en este caso, el programa utiliza inteligentemente. Finalmente, una de las principales conclusiones es que, gracias a los recursos cinematográficos, a guiones realistas y a la forma en que

se trabaja la narrativa, la industria del entretenimiento, en particular el cine y la televisión tienen oportunidades de crear nuevos contenidos a partir de momentos históricos.

Palabras-clave: Cine, TV, pandemia, *stream*, COVID-19.

ABSTRACT

*The following text aims to show how the COVID-19 pandemic has created new narratives that reflect everyday issues that in one way or another involve the world. Furthermore, it shows how, through different cinematographic resources and emerging narratives, it is possible to tell real and emotional stories, with a sarcastic and ironic edge that serve to re-evaluate human relationships. The theoretical framework of this article focuses on cinematic narratives, genres, cinema during the pandemic and the advent of streaming platforms. This study is carried out through a qualitative methodology based on the content analysis of the film *Together* and the BBC television programme *Staged*. As a result, it is found that these two audiovisual products manage*

to reliably portray what happened during the cloistered era; in addition, it is found that an innovative resource to narrate the series was Zoom, a platform that became popular for home work and that, in this case, the programme uses intelligently. Finally, one of the main conclusions is that, thanks to cinematographic resources, realistic scripts and the way in which the narrative is worked, the entertainment industry, in particular cinema and television, have opportunities to create new content from historical moments.

Keywords: Film, TV, pandemics, stream, COVID-19

INTRODUCCIÓN

El cine y la televisión han transitado por una serie de momentos históricos que han hecho que el discurso audiovisual cambie y, con ello, la forma de entenderlo. Un caso concreto: En marzo del 2020, se declara que los ciudadanos de todo el mundo deben estar en confinamiento a causa de la pandemia derivada del Coronavirus (COVID-19). Como resultado de este acontecimiento, se da un replanteamiento no solo en la forma de realizar cine, sino en el estilo para contar historias; es decir, se confirma que el encierro, la convivencia y las relaciones humanas pueden ser retratadas con otro en-

foque y esto lleva a la reconfiguración narratológica de algunas historias.

Al considerar lo anterior, se decide hacer un análisis de contenido a un programa de televisión y a una película. Lo anterior tiene por objetivo comprender la forma en que las narrativas audiovisuales se transforman en aras de evolucionar a los cambios que se viven y de adaptarse a los tiempos, en ocasiones, de incertidumbre que vive el ser humano; en este caso, a partir de un punto de inflexión en la historia como lo fue la pandemia. Cabe notar que ambos productos tienen

como eje relatar los cambios en las relaciones humanas durante el confinamiento y las repercusiones sociales, familiares, amorosas y laborales.

A saber, el producto televisivo es: *Staged* -creado por Simon Evans y Phin Glynn 2020/2021- y el largometraje es *Together* (Stephen Daldry y Justin Martin, 2021). Cabe notar, y como se aprecia en párrafos posteriores que la televisión ha logrado una transformación tanto narrativa como técnica, la cual es similar a la cinematográfica; de ahí que se hayan elegido dos productos diferentes, pero no equidistantes en la temática abordada.

MARCO TEÓRICO

El cine es el conjunto de todas las películas en cualquiera de sus estilos. En pocas palabras, es la actualización en una obra singular de la realidad. Las series televisivas y los largometrajes se diferencian por su realización; por ello, las historias se repiten y el público vuelve a ellas (Guigues y Leutrat, 2013).

LENGUAJE CINEMATográfico

En términos reduccionistas, la cinematografía es un lenguaje, un medio de comunicación para expresar legítimamente un gran registro de necesidades y objetivos, desde el más complejo hasta el más trivial; además, es industria, comercio, arte y técnica (Feldman, 2012).

Las características más significativas se centran en la ruptura de esquemas, métodos de producción, estructuras narrativas, lenguaje expresivo, técnicas de captación y modalidades interpretativas, las cuales se modifican para lograr atracción más directa y auténtica del público consumidor; en este sentido, la cámara puede ocupar el lugar de uno u otro de los protagonistas y hacer alternar los puntos de vista de quien interpreta a un personaje, con quien dirige la película.

En la narrativa audiovisual domina la escena que es la duración de la proyección y la secuencia, también conocida como el conjunto de planos que poseen unidad narrativa, las cuales están separadas o vinculadas por las transiciones. El encadenamiento de las es-

cenar y de las secuencias se desarrolla según una dinámica de las causas y de los efectos. En cuanto a la narración, se centra en un personaje principal o en una pareja caracterizada de manera clara y confronta situaciones conflictivas (Vanoye y Lété, 2018).

Por otro lado, la TV tiene cambios en su estructura, pues el cine se ha apoderado de la misma, sobre todo, en producciones que demandan mayor calidad; un ejemplo claro de esto son las distintas plataformas de *streaming*, que se han convertido en el nuevo cine, y esto es soportado por las estadísticas que en párrafos posteriores se presentan. Lo anterior, obliga a que el cine busque nuevos elementos de atracción, fundamentalmente películas de gran espectáculo y enormes pantallas de proyección (Feldman, 2012).

Otro punto que debe considerarse al estudiar los audiovisuales son los diálogos. Estos tienen gran importancia, y parece que los considerados como realistas son más cinematográficos. En el caso de los productos analizados: *Staged* y *Together*, tienen diálogos realistas o cotidianos, más hablados que actuados, que traducen un deseo de expresarse con la lengua de todos con naturalidad, simplicidad y claridad. En esta categoría, aunque no se trate precisamente de diálogo, se puede incluir la palabra improvisada, aquí, el talento artístico dice un propio texto con mayor o menor espontaneidad y naturalidad (Martin, 2018).

NARRATIVAS AUDIOVISUALES

La expresión “narratología” es reciente. Sin embargo, esto no significa que esta disciplina sea del todo nueva; la reflexión sobre el relato es el centro de las preocupaciones de quienes analizan el séptimo arte -y ahora las series de TV- desde todas sus aristas. Con Christian Metz, el estudio de la narrativa y de los códigos se solapan de tal modo que se puede ver cómo la investigación avanza de uno a otro en un movimiento periódico y pendular (Gadreault y Jost, 2015).

Por otro lado, el montaje narrativo relata una acción, en especial las relaciones entre escena y escena o secuencia y secuencia, lo cual conduce a considerar el producto audiovisual como una totalidad significativa. Cabe notar que el montaje actúa en conjunto; cada

una de las tomas no tiene una función directa y no se percibe como tal sino en el plano del significado dialéctico, mediante este recurso se da una visión del mundo (Martin, 2018).

Particularmente *Staged* y *Together*, transitan en el montaje lineal, el cual designa la organización de un producto que contiene una acción única expuesta en una serie de escenas situadas según un orden lógico y cronológico. Se considera como el más sencillo pues posee una de sus mayores características, y es que no hay paralelismo sistemático y la cámara se traslada con libertad de un lugar a otro según las necesidades de la acción, pero respetando en todo momento la sucesión temporal.

GÉNEROS

Hablar de géneros en las producciones audiovisuales es algo esencial, pues organizan la distribución, la presentación y la recepción de las producciones. La idea que prevalece sobre los géneros es que de un día a otro se constituyeron, es decir, ya se le afianzaban ciertos atributos; sin embargo, es imposible asignarles una definición intemporal ya que se alimentan de las producciones -variantes- cinematográficas y/o televisivas (Guigues y Leutrat, 2013).

Otro punto de vista permite ver a los géneros como reflejo de la realidad socioeconómica; su estudio parte de los testimonios, es decir, funcionan como horizonte de expectativas, por ello su instauración contribuye a la homogeneización de las narraciones audiovisuales (Altman, 2020).

Al considerar lo anterior, en las siguientes viñetas se detallan los principales subgéneros a los cuales las producciones analizadas pertenecen. Cabe destacar que dicha descripción parte de lo que Ayala (2012) señala; así, tanto *Staged* como *Together* pueden ser categorizadas en:

Apocalipsis deshumanizante: forma de discurso profundo. La acción no es determinada por el carácter sino por la situación que se vive.

Comedia ambigalante: sustituto reciclador-superador del mundo cotidiano gracias a la alta comedia. Despliega caminos imprevistos para las humillaciones

que une a los personajes y exhibe lo contrario de lo que pretenden en medio de la crueldad.

Comedia mutable: humor sencillo y secreto, corre el riesgo de parecer simplón, y se basa en los contenidos informulables de situaciones cual verdaderos enfrentamientos o cataclismos dramáticos.

Comedia anhedónica: reflexión filosófica y radical en torno a la felicidad, para contradecir con brutalidad y elegancia algunas sandeces no negándola, pues la única felicidad duradera no puede ser más que una forma feliz de lidiar con las propias desdichas.

Comedia autoirrisoria: se plantea con sarcasmo y malicia, va más allá del melodrama o la farsa; una especie de “*dramedy*” que fusiona la comedia sentimental sabia y el desgarrador drama que se burla de sí mismo

Drama depresivo conyugal: explícito y desafiante; pieza austera escénica con acento minimalista, es un rompecabezas en planos aislantes. Este género ha redefinido el vínculo matrimonial como un simple muro contra la soledad y la inseguridad interior que nada tiene que ver con el amor o la pasión.

Intimismo (quintaesenciado y paralizado): deja desnuda la conciencia vulnerada, los sentimientos delicados, los inmortales diálogos desgarrados y los estados de ánimo producidos por la falta de comunicación. El intimismo paralizado es en un flujo visual; captura las imágenes fantasmales de un tiempo detenido y repetitivo donde todo es igual y distinto a la vez; no busca ocultar la gravedad de la desesperación que descompone la vida cotidiana normal.

Melodrama informulable: propone su inestable relación de convivencia como un nexo doliente y poderoso, un delicado lazo de complicidad.

Romance bipolar: describe las intimidades bochornosas de una relación límite, en apariencia armónica y perfecta entre dos personajes. Administra y descompone el amor, el cual deriva a una crueldad en los momentos más significativos; tiene un tono denso y una retórica que incluye un acoso en interiores mediante planos muy cerrados; finalmente, se centra en la ironía.

A partir de aquello que se observa tanto en la película, como en la serie, y a partir de la literatura con-

sultada, se puede asegurar que *Staged* y *Together* son parte de los géneros antes mencionados. Además, es importante señalar que también tienen una interpretación simbólica, la cual está constituida por obras que, a la vez que permanecen en una tonalidad realista y construyen un mundo verosímil hacen posible una lectura literal de la historia. Ambos productos audiovisuales se centran en un encadenamiento pleno, motivado, continuado, de acciones o en la construcción psicológica de los personajes.

CINE EN PANDEMIA: CARACTERÍSTICAS

El confinamiento obliga a que las salas de cine cierren y por ende, cuando no se trabaja o desarrolla alguna actividad primaria, las personas consumen producciones audiovisuales a través de distintos dispositivos vía *streaming*; esta modalidad se convierte en una enorme ventaja tanto para las casas productoras, como para la audiencia y la propia creación de nuevas narrativas audiovisuales.

No solo los dispositivos digitales ayudan a que películas y programas tengan mayor audiencia, sino que los contenidos pueden ser consumidos a través de diferentes plataformas, algunas de ellas son: Netflix, HBO Max, Disney+, Hulu, Apple TV+, Amazon Prime, y más (Sánchez, 2021).

Por su lado, la industria del entretenimiento audiovisual se modifica, en este sentido las personas que se dedican a la creación de cine y TV confirman que, para ahorrar dinero, agilizar la producción, y no perder el ritmo de trabajo, utilizan recursos que se tienen en casa, como las videoconferencias, limpieza constante de equipos, uso de cubrebocas, y demás acciones cotidianas.

Otro cambio de la industria es el apoyo financiero -de casi dos meses- que tanto el personal como las compañías independientes tienen, además se desarrollan planes de rodaje más concretos y aforos controlados. El distanciamiento social tuvo mayores repercusiones en el modo en que se graban las escenas dramáticas y a las personas interactuando (Fulford, s.f.).

HÁBITOS DE CONSUMO DURANTE LA PANDEMIA

Se decide incluir este tema porque de una u otra manera son temáticas que se ven reflejadas en *Staged* y en *Together*; en este caso, se potenció la compra por internet, trabajo a distancia o *home office*, socializar a través de videoconferencia, y, por supuesto, consumir contenido exclusivamente liberado en plataformas digitales (Tuñón y Gambari, 2021).

De hecho, la demanda de la audiencia propicia la creación de distintos productos audiovisuales por parte de las plataformas, satisfaciendo las necesidades de los públicos; factor que, si bien ya se gestaba, la pandemia potenció aún más; la principal consecuencia es que el lenguaje audiovisual se ha transformado y la forma de contar historias cada vez es más diversa (Labelium, 2020).

Algunas cifras que bien vale la pena mencionarse para tener un contexto de la interconexión, es lo que sucede en México, en donde el mantenerse conectado en redes sociales es la actividad de mayor frecuencia (71%), seguido del *streaming* de películas (67%), ver videos en las plataformas (66%) y en servicios similares (Cortés, 2022). Sumando a estos datos, el 22% de la población mexicana está suscrita a cuatro o más plataformas de *streaming*, mientras que un 42% de la ciudadanía de esta nación opta por una plataforma digital de transmisión (Gutiérrez, 2020).

PRINCIPALES PLATAFORMAS DE STREAMING Y ESTADÍSTICAS

Antes que nada, es importante entender que una plataforma de *streaming* se define como la tecnología que envía contenido que puede ser reproducido mientras este va llegando al dispositivo, usa la tecnología denominada: descarga progresiva, la cual usa servidores de internet para distribuir archivos multimedia. Por ello, esta clase de servicios, durante la pandemia tienen mayor aceptación, pues las personas pueden reproducir contenido desde cualquier lugar a través de internet o por medio de descarga (Marquines y Añazco, 2014).

En este sentido, es evidente que la mayoría de las plataformas de *streaming* se han convertido en la gran pantalla de contenidos audiovisuales durante el confinamiento; sin embargo, no debe olvidarse que este fenómeno, tiene su inicio a principios del 2010, el hecho aquí es que la pandemia multiplica o triplica su uso; muestra de ello es que el número de usuarios de pago entre las plataformas principales crece un 75,1% desde el 2019 hasta hoy, donde antes había 320 millones de clientes y ahora existen más de 560 a nivel mundial (Calderón, 2021). Así, las plataformas digitales, durante la pandemia aumentan el tráfico hasta un 70 % lo cual conlleva al inminente cambio de paradigma audiovisual y en las narrativas, como es el caso de las series analizadas. Concretamente, durante el 2020 en México, Netflix, Claro Video, Amazon Prime y YouTube son las plataformas de *streaming* de mayor impacto (Gutiérrez, 2020).

Pero también se debe señalar que, ante esta nueva forma de producir contenidos y contar historias, el mercado del *streaming* está consolidado por pocas empresas; de hecho, está repartido en cinco principales: Netflix, Amazon Prime, HBO, Disney Plus, y Apple TV. Netflix, en particular es el líder con 183 millones de suscriptores en todo el mundo en el primer cuatrimestre del 2020, le sigue Amazon Prime, con 150 millones y HBO MAX está en tercer puesto, con 140 millones de usuarios. Otras como Disney+ y Apple TV+ suman 50 y 33 millones de suscriptores, respectivamente (Godoy, 2020).

Si bien este híper consumo puede ser derivado de la pandemia, no debe pensarse que este acercamiento a las plataformas disminuirá, pues la tendencia dicta que solo habrá una moderación, pero la tendencia hacia el *streaming* es algo seguro; en este sentido aproximadamente un tercio de todo el consumo de contenido se hace actualmente a través de plataformas de streaming, pero para el 2030 aumentará a más del 80% según especialistas.

ESTUDIO

Este análisis tiene una metodología con enfoque cualitativo, específicamente se centra en el análisis de contenido de ambos productos audiovisuales. Así, de manera general se presentan los aspectos esenciales de la serie:

- » Nombre: *Staged* (2020-2021).
- » Temporadas: 2
- » 1ª 10 junio al 24 junio 2020
- » 2ª 4 enero al 26 de enero 2021
- » Duración: episodios de entre 20 y 22 minutos
- » País de origen: Reino Unido
- » Calificación IMDB: 8.6 Rotten Tomatoes: 89%
- » Géneros: comedia y drama
- » Transmisión: BBC One / BBC iPlayer /Hulu (EUA)
- » Episodios: catorce (6 en la primera, 8 en la segunda por temporada)
- » Creadores: Simon Evans & Phin Glynn
- » Elenco: David Tennant, Michael Sheen, Simon Evans, Georgia Tennant, Anna Lundberg
- » Sinopsis: David Tennant y Michael Sheen, interpretándose a sí mismos protagonizan a dos actores cuya obra: “Six Characters in Search of an Author” del West End -en Inglaterra-, es suspendida debido a la pandemia; sin embargo, el director- Simon West- (también se interpreta a sí mismo), de dicha puesta en escena los convence para que ensayen por videoconferencia, específicamente por Zoom, herramienta a través de la cual es narrada toda la serie. Pero todo se complica debido a la cantidad de distractores propios del confinamiento como aburrimiento, monotonía, *home office*, educación en casa y sus propios egos; la segunda temporada relata cómo dicha obra al ser un éxito, busca ser replicada en EUA, sin embargo los actores no serán parte del elenco porque no son lo suficientemente famosos en dicha nación, lo que conlleva

a una serie de confusiones y diálogos con distintas personalidades para saber quiénes los sustituirán (Rotten Tomatoes, 2022).

A continuación se presenta una breve reseña de cada capítulo, lo siguiente se parafrasea a partir de la información que se obtiene del portal IMDB:

- » E.1: *Cachu Hwch*. Dos actores -David y Michael- deben presentar una obra de teatro, pero todo queda en pausa debido a la pandemia; sin embargo, dicha puesta en escena es la gran oportunidad del director -Simon West-, por ello, convence al elenco para que los ensayos sean por videoconferencia.
- » E.2: *Up To No Good*. Los ensayos están por comenzar, pero el director desaparece y tanto Michael como David aprovechan el tiempo para no ensayar; sin embargo, no todo es tiempo libre, la esposa de David -Georgia- debe entregar su novela, y él debe cuidar a los hijos; por su lado Michael tiene un problema con la ley.
- » E.3: *Who the F#!k is Michael Sheen?* Un actor que inicialmente estuvo involucrado en la obra, regresa y complica la producción. Mientras tanto, en casa, Georgia vende su novela y Michael es chantajeado por su vecino.
- » E.4: *Bara Birth*. Michael y David desconfían entre sí, por ello, Jo -interpretada por Nina Sossaya-, busca controlar la situación. Mientras tanto, para Michael continúan los problemas con su vecino.
- » E.5: *Ulysses*. Simon convoca a un amigo para tratar de convencer a David y Michael de que confíen en él. David intenta hacer un papel adecuado como padre en casa; mientras, Georgia -esposa de David- termina el borrador de su guión.
- » E.6: *The Cookie Jar*. Jo se apoya en alguien con experiencia para resarcir el problema entre Mi-

chael y David. Georgia comparte el trabajo de David sin que él lo sepa; mientras tanto, Michael trata de resolver el problema su vecino.

Asimismo, también se comparte una breve sinopsis de los capítulos de la segunda temporada:

- » E.1: *Saddle up Sheen!* Michael y David están heridos porque alguien a quien admiran no le gusta el trabajo que han venido realizando. Los planes de David y Michael se ven cancelados por los cambios en las reglas para viajar en el Reino Unido.
- » E.2: *Long time, no see*. David y Michael están consternados pues se enteran que la obra en EUA seguirá sin ellos al frente, sumado a esto, también están molestos porque a Simon le va bastante bien.
- » E.3: *The Dirty Mochyns*. David y Michael tienen la oportunidad de sabotear el espectáculo; David entra en un estado de melancolía al descubrir lo que la gente piensa de él; por el contrario, Michael está muy contento pues tiene mejor aceptación entre el público.
- » E.4: *Woofy Doofty, David*. Se presentan algunas consecuencias por el comportamiento que David y Michael han tenido. Por su lado, Georgia, Anna y Lucy hablan sobre una obra benéfica en la que participarán.
- » E.5: *The Warthog and the Mongoose: Pt. I*. Los actores están confundidos por tener que leer el guion con personas que pudieran ser parte del nuevo reparto; las interacciones sostenidas les ponen inquietos y molestos, por ello, Simon intenta arreglar las cosas; por su lado, Georgia organiza su equipo de caridad.
- » E.6: *The Warthog and the Mongoose: Pt. II*. La obra teatral está en peligro, Simon se entera de malas noticias e intenta que David y Michael

trabajen juntos; por ello se hace un replanteamiento de la amistad entre ambos actores.

- » E.7: *The Loo Recluse*. David y Michael descubren que el estudio ya ha contratado a sus reemplazos. Cuando descubren quién los interpretarán, vuelven a enojarse porque cada uno tiene una historia con el actor que ocupa su lugar, uno conocido y otro desconocido.
- » E.8: *Until they got home*. David y Michael se preparan para abandonar sus hogares; David debe volver al trabajo y Michael considera sus opciones para ir a Nueva York.

Respecto al estudio del producto televisivo, esta serie cuenta con una narrativa que “aprovecha” el confinamiento para que quienes participan en esta serie interactúen vía Zoom, de hecho, esta plataforma es el único medio de comunicación entre los dos principales actores. Los diálogos están cuidadosamente desarrollados y en ocasiones pudiera parecer que la improvisación se vuelve parte del discurso de ambos. A partir de esta sensación de encierro, los personajes pareciera que desvían la atención del tema central -la puesta en escena- y los sentimientos están a flor de piel y conversan sobre temas cotidianos propios de la época de la pandemia, caso específico la relación de pareja que cada uno sostiene con sus esposas, el futuro del teatro en el Reino Unido, las compras de pánico, los hijos e hijas y los hábitos de consumo y de entretenimiento que han encontrado.

Otra situación que la serie utiliza son los escenarios, pues si bien no hay posibilidad de utilizar locaciones externas, los distintos cuartos de las casas de los actores se convierten en espacios para darle mayor dinamismo a la escenografía; este elemento ayuda a entender aún mejor la sensación de confinamiento. A lo largo de los episodios hay algunas tomas de Inglaterra, la cual se aprecia con calles vacías, sin coches y sin personas en las avenidas, dichos recursos suelen servir como transiciones.

La cámara es estática, todo es por medio de Zoom, lo cual se podría traducir como el uso de prime-

ros planos de quienes participan en los episodios. Durante los capítulos hay distintos actores y actrices que interactúan con David Tennant y Michael Sheen mediante esta plataforma de videoconferencia.

Al hablar de los roles, estos están asignados propiamente, y en eso radica la narrativa, en diálogos naturales y orgánicos, en los que se dejan de lado a los personajes y se entienden a las personas, quienes tienen un giro en sus vidas, y sus sentimientos quedan expuestos ante la cámara.

Este programa puede catalogarse como comedia ambigalante anhedónica y de drama porque tiene un tono sarcástico e irónico en la narrativa, además de que parte de los diálogos para conocer parte de la idiosincrasia de la población del Reino Unido, cómo se expresa la ciudadanía de aquella zona y la forma de vida. Lo anterior queda expuesto a través de las dos temporadas en las que con un guion adecuadamente trazado, los personajes debaten, se ríe, se enojan y tienen un sinnúmero de emociones como consecuencia de estar enclaustrados, y esto se ve potencializado porque todo lo que ocurre se centra en un solo escenario -en este caso la casa de cada uno de los actores-.

Además, es importante mencionar que la novedad narratológica radica en que los personajes se comunican vía Zoom, y es mediante las teleconferencias, que hay interacción entre quienes son parte del programa; por lo que no existe la presencia de una o varias cámaras en el set, y toda la acción se desarrolla a través de lo que la cámara de la computadora de los actores ofrece; en este sentido es interesante observar y analizar que se ha logrado una narrativa con las cámaras en las casas de dichos personajes, todo es vía remota; lo cual se refiere a algo poco convencional, basándose en la tecnología digital para poder entablar diálogos sobre los temas que ya se han mencionado previamente.

Por otro lado, a continuación se presenta la ficha técnica de la película *Together*:

- » Duración: 1h 32 min.
- » País de origen: Reino Unido
- » Calificación IMDB: 6.3 *Rotten Tomatoes*: 71%

- » Géneros: comedia, romance, y drama
- » Transmisión: BBC Two (Junio 2021) / Bleecker Street -EUA- (Agosto 2021)
- » Dirección: Stephen Daldry & Justin Martin
- » Guion: Dennis Kelly
- » Elenco: James McAvoy, Sharon Horgan y Samuel Logan
- » Sinopsis: una pareja londinense compuesta por un hombre y una mujer de cuarenta años de clase media están en confinamiento dentro de su casa como consecuencia de la pandemia de COVID-19, ella y él deben reevaluar su relación como entes individuales y como personas que viven juntas.

La película se filmó en Kensal Rise, Londres y tuvo comentarios positivos por parte de especialistas, catalogándola como brillante, claustrofóbica y honesta, sobre todo, porque aborda un tema universal al que toda familia y pareja se enfrentó durante el encierro, las relaciones humanas y la convivencia “forzada”.

Una vez que se conocen los datos generales de este largometraje, se realiza el análisis. Como primer punto, la historia se lleva a cabo en una casa; no hay tomas del exterior y la acción se lleva a cabo en tres espacios: cocina, desayunador y la entrada de la vivienda.

Los diálogos están enfocados en el enclaustramiento, las acciones del gobierno ante la pandemia, la educación, aspectos de salud, vida laboral y demás situaciones derivadas del COVID-19; sin embargo, el propio encierro, sirve como pretexto para que la pareja -no están casados-¹ realice una introspección de su relación, las cosas que han hecho bien y/o mal.

La película recurre al “rompimiento de la cuarta pared”, en la que el actor y la actriz relatan lo que sucede a la audiencia directamente, y si bien la pare-

ja intercambia diálogos, en la mayoría de las ocasiones utiliza la cámara y a la audiencia como testigo de lo que está sucediendo.

Durante la película hay diálogos potentes en los que se muestra la frustración del confinamiento, la impotencia de no poder salir y el miedo ante la inseguridad del no saber qué pasa con el virus; ejemplo de ello es la muerte de la mamá de la esposa, o la pérdida de trabajo del esposo; ambos momentos son perfectamente desarrollados mediante la interacción directa que tiene el actor con la cámara -público- y de forma desgarradora cuenta lo sucedido.

En este sentido, el guion presenta declaraciones de vida de la pareja y situaciones inesperadas que debido a la pandemia se desatan, ejemplo de esto es la pérdida de seres queridos y de trabajo, distanciamiento de la pareja y la reconciliación amorosa.

En cuanto al uso de la cámara, esta se convierte en un testigo más de los eventos, y no solo por “romper la cuarta pared”, sino que se recurre a los planos secuencia al interior de la vivienda, sigue a los personajes mientras se mueven y se detiene cuando ella o él se dirigen al público o platican. De hecho, el que la acción ocurra en un espacio ayuda a que el público y la cámara establezcan un mayor vínculo con la historia y la narrativa expuesta.

Si bien el recurso de tener un solo espacio donde se desarrolla la acción no es nuevo, la forma en la que se discute un tema sí lo es, sobre todo en una época de tanta incertidumbre a nivel mundial; utilizar dicha técnica para discutir sobre un tema incierto, se convierte en una especie de diario documental de lo que no solo esta pareja vive; sino de lo que ocurre en todo el mundo.

La película se apoya en otros recursos como un tercer personaje, el cual es el hijo (Artie) de la pareja, el cual puede ser visto como un “respiro” ante los discursos de miedo, enojo y tristeza. Por otra parte, en algunas escenas se escribe la fecha en la parte inferior de la pantalla; esto sirve para darle una idea a la audiencia de la temporalidad en la que se encuentra la historia; sumado a este elemento, ella y él, mediante distintos diálogos señalan que han pasado semanas o meses.

¹ En la película, él y ella no tienen nombre, de hecho, se refieren entre sí como “él” y “ella”, el único personaje que tiene nombre es el hijo, se llama “Artie”.

A nivel de género, y conforme a lo que se enuncia en párrafos anteriores, se puede comprobar que la ironía y el sarcasmo son la parte medular de los diálogos de esta película; sumado a que la pareja, durante el largometraje, conversa sobre lo que durante ese momento se está viviendo e incluso reflexionan sobre esa nueva realidad. También los diálogos se embarcan en construir la relación de pareja y lo que implica convivir día a día sin poder salir de casa, se muestran los problemas de comunicación, y finalmente, hay un replanteamiento del amor como pareja; elemento que es aún más interesante, pues en una de las últimas escenas, él le pide matrimonio a ella; lo cual lleva a una catarsis después de las discusiones que han vivido. Al considerar todo lo anterior, se puede asimilar que esta película tiene un corte más dramático que cómico y aunque quizás se convierte en una categorización un tanto reduccionista, conforme a lo establecido a nivel teórico el filme tiene los elementos necesarios para dicha clasificación.

CONCLUSIONES

Las narrativas de estos dos productos audiovisuales parten de la necesidad de mostrar algo de lo sucedido durante el confinamiento; y mediante el sarcasmo, la ironía, la comedia y el drama relatan lo que en muchas partes del mundo aconteció; ejemplo de ello, es la revalorización de la interacción entre seres humanos, la reflexión sobre el papel del hombre y la mujer en la sociedad y el propio distanciamiento que se vivió durante esta pandemia.

En cuanto al cine y la TV, definitivamente se han encontrado ante un nuevo punto de inflexión y esto obliga a replantear no solo la industria, sino la forma

en que se pueden contar historias, en las que mediante distintos recursos se puede reflejar lo que pasa por la mente de los seres humanos, y es que si bien, se hace una fotografía del acontecer en el Reino Unido, este tipo de temas se volvieron universales y por ello, se pueden establecer correlaciones entre lo que sucede en un país o en otro.

Si bien en el marco teórico se mencionan algunos subgéneros mostrados en la película y la serie, es importante afirmar que gracias a esta clasificación es que las narrativas se han enriquecido y las producciones audiovisuales se han visto beneficiadas, pues gracias a estos, las historias encuentran distintos niveles de entendimiento y estructuras; aspectos que, sin duda, marcan nuevas tendencias en esta clase de productos. Por ello, no se debe olvidar que con el surgimiento y fortalecimiento de estos subgéneros se presenta el advenimiento de estructuras distintas y que quizás, se puedan ir adaptando a los distintos públicos consumidores

Finalmente, las historias audiovisuales que se analizaron muestran cambios esenciales en la forma de contar la historia; la serie, logra contar una narrativa por medio de las cámaras que están integradas en las computadoras y eliminan la creación de escenografías; todo es por Zoom; mientras que la película, basa todos sus diálogos en la dificultad que una pareja tiene ante la convivencia diaria y forzada en un solo espacio como consecuencia del COVID-19. Así, si bien las historias analizadas se desarrollan en un país -Inglaterra- en particular, la narrativa basada en un tema universal como lo es la pandemia ayuda a entender que el cine puede ser referente para el mundo entero y que siempre habrá estilos para reformular historias por muy convencionales que parezcan. \

REFERENCIAS

- » Altman, R. (2020). *Los géneros cinematográficos*. Ciudad de México, Paidós.
- » Ayala, J. (2012). *El cine actual, estallidos genéricos*. Ciudad de México, Cineteca Nacional.
- » Calderón, J. (2021). *El cine post pandemia: la transformación de una industria*. Morelia, Universidad Latina de América.
- » Cortés, M. (11 de abril de 2022). El 67% de los mexicanos visualizó contenido a través de streaming durante la pandemia. *CIO México*. Consultado el 12 de abril de 2022. En línea: <https://cio.com.mx/apps-de-fitness-en-mexico-ya-superan-las-9-millones-de-horas-de-uso-en-tan-solo-un-ano/>
- » Gutiérrez, A. L. (20 de noviembre de 2020). Pandemia impulsa 26% los ingresos de aplicaciones de streaming este año. *El Financiero*. Consultado el 26 de febrero de 2022. En línea: <https://www.elfinanciero.com.mx/empresas/pandemia-impulsa-26-los-ingresos-de-aplicaciones-de-streaming-este-ano/>
- » Feldman, S. (2012). *La realización cinematográfica*. Barcelona, Gedisa.
- » Fulford, L. (s.f). Cambios en la industria cinematográfica a raíz del coronavirus. Consultado el 25 de febrero de 2022. En línea: <https://www.canon.es/pro/stories/filmmaking-after-lockdown/>
- » Gaudreault, A. y Jost, F. (2015). *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Ciudad de México, Paidós.
- » Godoy, J. (11 de noviembre de 2020). Televisión objetivo, desbancar a Netflix: el negocio del streaming explota con la pandemia. *El País*. Consultado el 25 de febrero de 2022. En línea: https://elpais.com/retina/2020/11/11/innovacion/1605118952_313914.html
- » Guigues, S.L. y Leutrat, J.L. (2013). *Cómo pensar el cine*. Madrid, Cátedra.
- » International Movie Database (2022). *Staged*. Consultado el 1º de marzo de 2022. En línea: https://www.imdb.com/title/tt12369754/?ref_=fn_al_tt_1
- » International Movie Database (2022). *Together*. Consultado el 1º de marzo de 2022. En línea: https://www.imdb.com/title/tt14640242/?ref_=fn_al_tt_1
- » Labelium (2020). COVID-19: el poder del streaming para conectar con los usuarios durante el confinamiento. *Labelium Group*. Consultado el 1º de marzo de 2022. En línea: <https://www.labelium.com/blog/es/streaming-conectar-usuarios-confinamiento/>
- » Marquines, O. y Añasco, O. (2014). *Entretenimiento y streaming en la nube*. Tesis de Licenciatura. Ecuador: Escuela Superior Politécnica del Litoral.
- » Martín, M. (2018). *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa.
- » Refojos, S. (2020). 2020, el año del streaming: así está cambiando el mundo esta tendencia. *El Periódico*. Consultado el 25 de febrero de 2022. En línea: <https://www.elperiodico.com/es/activos/innovadores/20201028/2020-el-ano-del-streaming-asi-esta-cambiando-el-mundo-esta-tendencia-8176452>
- » Rotten Tomatoes (2022). *Staged* Consultado el 24 de febrero de 2022. En línea: https://www.rottentomatoes.com/tv/staged_
- » Rotten Tomatoes (2022). *Together*. Consultado el 24 de febrero de 2022. En línea: https://www.rottentomatoes.com/m/together_2021
- » Sánchez, M. (2021). *El cine en la COVID-19*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- » Tuñón, J. y Gambari, A. (2021). *Plataformas audiovisuales digitales: las grandes vencedoras de la pandemia*. Barcelona, OBS Business School.
- » Vanoye, F y Lété, F. (2018). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid, ABADA Editores.