

00466



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**POÉTICA: CINE MEXICANO HACIA EL AÑO 2000**

**T E S I S**

**Que para obtener el Título de  
MAESTRA EN COMUNICACIÓN**

**Presenta:**

**ADRIANA CASASOLA ROJAS**

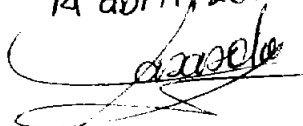
**Tutor: Mtro. Vicente Castellanos Cerda**

**MÉXICO, D. F.**

**2004**

Adriana Casasola  
Rojas

14 abril, 2004



ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

**A mis médicos favoritos, porque estoy orgullosa de ser su hija.**

**A Ingrid, Melissa y Alan para que un día la lean.**

**A mis hermanos porque los quiero.**

**A Rogelio.**

**A Alfredo, porque me enseñó a ver.**

**Este trabajo de tesis fue realizado gracias al apoyo económico otorgado, durante un año, por el CONACYT en su programa de becas para estudios de posgrado.**

## Índice

Introducción.	2
¿Nuevo Cine Mexicano?	15
De la crítica al análisis.	18
El fenómeno filmico y la industria cinematográfica.	22
Correlaciones del cine con la industria filmica.	26
La teoría formalista en el análisis contemporáneo.	33
Un punto de partida: El montaje	37
El <i>punctum</i> y la unidad mínima de significado.	38
El filme como construcción significante.	42
El análisis del film y el estilo.	44
Sobre las condiciones de la industria cinematográfica mexicana.	47
Lo cinematográfico y lo filmico.	
Los productos de la industria nacional.	51
Estilos, series y funciones.	58
Trama y argumento. De la historia a la narración	67
La motivación en el relato	74
Causas y efectos en el desarrollo de la acción	81
Secuencia, plano, escena y toma.	86
El tiempo	92
El espacio	98
Conclusiones	103
Apéndice 1. Tablas Comparativas	119
<i>Amores Perros</i>	120
<i>Bajo California</i>	126
<i>El Callejón de los Milagros</i>	131
<i>¿Quién diablos es Juliette?</i>	138
Apéndice 2. Lista de Películas realizadas en México de 1987 al 2002.	144
Apéndice 3. Fichas técnicas.	149
Bibliografía	151
Hemerografía y Sitios Web consultados	154

### Introducción

De entre todas las razones que se pueden nombrar, los altibajos que ha sufrido la enseñanza del cine en las carreras de Comunicación en gran medida se deben a la falta de claridad en lo que se debe enseñar sobre el cine. Algunas de las escuelas insisten en enseñar en un año o menos lo que un cineasta aprende en una escuela especializada en cinco años, es decir, a hacer películas. Otras estuvieron a punto de eliminar la materia de sus planes de estudio precisamente porque se dieron cuenta de que un comunicólogo no tiene por qué hacer dos carreras (o más) en una; pero me temo que ésta tampoco fue la decisión más afortunada y por supuesto hubo que hacer modificaciones de última hora para recuperar un área importante en el estudio de la comunicación.

Resulta que pocas escuelas se han dado a la tarea de analizar seriamente por qué es importante la reflexión sobre el medio cinematográfico. Más allá de entenderlo como un medio de comunicación de masas, debemos recordar que el conocimiento generado a partir de los estudios de cine ha provocado a su vez la generación de un aparato teórico vasto para los estudios de otros medios audiovisuales como la televisión, de la *internet* y las nuevas formas de expresión artística como los *performances* y las instalaciones.

En realidad en México, a diferencia de países como los EEUU, Alemania, España, Italia, entre otros, no cuenta con institutos o universidades donde los estudios cinematográficos sean más que una carrera técnica o cuando mucho una licenciatura<sup>1</sup> cuyo plan de estudios está consagrado casi

---

<sup>1</sup> En el caso de la Universidad del Nuevo Mundo o el Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación, porque el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, ni el Centro de

totalmente a la práctica, al ejercicio de la producción. Lo que significa que los escasos estudios teóricos que se hacen en el país por un lado, son auspiciados generalmente por las escuelas de Comunicación y por el otro, por las de Historia o Filosofía en el campo de Historia del Arte, y de vez en cuando por la Sociología o la Psicología.

Es pertinente decir que el objeto de la Comunicación se define al delimitar el problema de investigación, y lo entendemos no como una cosa dada sino en términos de procesos de significación, de relaciones semánticas o de procesos simbólicos. En realidad, estudiamos ciertos hechos desde la comunicación y no necesariamente, a la comunicación como un objeto definido. Así, resulta claro que el estudio del fenómeno cinematográfico no sólo es un tema de investigación, sino que las reflexiones teóricas aportadas por este campo de conocimiento son de suma utilidad para entender fenómenos tan poco aprehensibles como las relaciones del público con el mensaje audiovisual, las estructuras propias de los mensajes filmicos, y por supuesto, la interpretación de los textos filmicos.

Evidentemente, hay otros estudios más o menos aislados; los que se refieren a la cultura y a ciertos aspectos sociales que atañen, a veces muy tangencialmente al cine pero, para ser rigurosos, en materia de lo que se escribe y publica sobre el tema en México estamos francamente rezagados con respecto a lo que se hace en Europa o EEUU. No se necesita ser demasiado perspicaz para darse cuenta, sólo es necesario ir a una librería o biblioteca y ver cuántos libros mexicanos escritos sobre cine hay en los estantes. Si los comunicólogos estamos tan cerca de los medios tenemos motivos suficientes para crear una comunidad de investigadores interesados en el tema. Poco a

poco la comunidad irá creciendo, como sucedió en su momento con la propia Comunicación.

La teoría cinematografía es un campo de estudio tan vasto como la comunicación y como ella su reflexión sólo se puede plantear a partir de la incertidumbre. Francesco Casetti define en términos muy claros este planteamiento cuando dice que la teoría puede ser considerada como “un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión.”<sup>2</sup>

Pensar en la existencia de Una Teoría del Cine, es tan remoto como pensar en La Teoría de la Comunicación. Sin embargo, la problematización del fenómeno cinematográfico nos ha llevado a generar un conocimiento enorme en menos de cien años. Los estudios de cine abarcan temas tan variados como funciones comunicativas podamos distinguir. En sus primeros años, el debate se centró en lo que hacía al cine ser no sólo un juguete de feria, sino un arte. La pregunta fundamental era: ¿Qué es el cine?<sup>3</sup> Después de Bazin mucho se ha escrito sobre qué hace al cine ser un fenómeno específico y ha pasado por temas tan diversos como su función política, su deber en términos sociales y morales, su legitimidad en las artes, etc. En la actualidad, la discusión ha entrado en terrenos menos generalizadores. David Bordwell y Noël Carroll proponen en su compilación de ensayos *Post Theory*<sup>4</sup> que la alternativa ante los estudios generalizadores con base en una “Gran Teoría” compuesta por los

---

la carrera.

<sup>2</sup> F. Casetti. *Teorías del cine*. España, Ed. Cátedra, 2000, p. 11. *Item*. Vicente Castellanos “La experiencia estética del espectador cinematográfico: Formas de sentir y comprender al cine” en *Horizontes comunicativos en México*. México, AMIC, 2002, pp. 269-290

<sup>3</sup> Casetti proporciona un análisis detallado en *Teorías del Cine*. España, Eds. Cátedra, 2000.

<sup>4</sup> David Bordwell y Noël Carroll. *Post – Theory. Reconstructing film studies*\_. EE.UU., The University of Wisconsin Press, 1996, pp. 37-68.



paradigmas sacados de diferentes teorías sociológicas, psicológicas y semióticas entre otras; es la práctica de una investigación de nivel medio que no pretende generar un conocimiento totalizador ni mucho menos definitivo.

Esta investigación de nivel medio es lo que muchos investigadores de la comunicación y particularmente del cine, hacemos sin detenernos a pensar en que lo es. Lo importante de esta condición en los estudios cinematográficos es que podemos entender fenómenos particulares que, cuando se comienzan a profundizar, resultan mucho más complejos de lo que una Gran Teoría sobre el Cine (sea lo que este concepto invoque) podría explicar y permitirnos entender. Sin embargo, lo que tampoco podemos perder de vista, es que los análisis rigurosamente empíricos, sin una aportación teórica son tan infértiles como la misma pretensión de crear una Teoría. Es más pertinente desembocar en reflexiones teóricas que puedan hacer avanzar el análisis hacia niveles de abstracción más complicados, como el problema ontológico del cine, por ejemplo; sin conformarse con señalar los aspectos que el fenómeno estudiado considera, pues sólo la interpretación de esos hallazgos puede llevarnos a entender la complejidad que se nos presenta en escalas menos específicas, es decir, a entender el fenómeno cinematográfico en general.

La importancia de los estudios sobre ciertos aspectos del cine, como el del estilo que nos ocupará en gran parte de este trabajo, radica en que sin ellos nos es imposible entender muchos aspectos de los fenómenos culturales y sociales e incluso de la Historia misma. En general, el cine no sólo ha revolucionado la forma de ver el mundo en las artes, sino incluso, en medios que estaban muy definidos como la historieta cómica, la radio, el teatro. La televisión no ha dejado de relacionarse ni por un momento con la industria y el medio cinematográfico, pero también ha sido una herramienta básica en las estrategias propagandísticas y actualmente es invaluable su desempeño en al

campo publicitario y mercadotécnico. Es ya muy difícil por ejemplo, pensar en la música sin imágenes: cada nueva canción, cada nuevo cantante o grupo requiere de un anclaje visual y ese sólo se logra a través de una industria que no sólo incluye al cine y al video sino también al teatro, a la fotografía y a la puesta en escena en general. No es gratuito que se hayan hecho tantos estudios sociológicos y psicológicos de recepción, en los cuales se tratan de explicar algunos comportamientos sociales a partir de la influencia del cine sobre las audiencias.

Cuando los comunicólogos realizamos investigaciones para entender procesos sociales referentes a la cinematografía, siempre tenemos la necesidad de consultar la bibliografía existente sobre la Historia del Cine pero ¿cómo podemos estar seguros de que esta Historia es más o menos confiable si no hay referencia alguna a la manera en que fue hecha una película? Y por otro lado ¿cómo va a existir una referencia si los estudios más socorridos son los que quieren explicar los fenómenos sociales a partir del cine sin siquiera detenerse a ver las películas implicadas o aquellos que se limitan a dar interpretaciones casi de sentido común o con base en teorías que nada tienen que ver con el cine mismo?

Debemos reconocer, que la investigación está hecha en muchos casos, a partir de fuentes de segunda mano. Muy pocos investigadores han visto todas las películas que citan en sus páginas sencillamente porque ya no existen. Así que si un comunicólogo puede darse a la tarea de explicar cómo está hecha una película y otra y todas las que dentro de su delimitación pueda conseguir, evidentemente los resultados que arroje su investigación serán mucho más confiables que las reseñas de un periodista o las intuiciones de un "crítico" con nula experiencia en el análisis y muchas pretensiones de interpretación.

Además, debemos recordar que las finalidades de los trabajos históricos, los sociológicos y los de comunicación son muy distintas entre sí. Para un historiador puede ser correcto remitirse a las críticas cinematográficas porque su problema así lo requiere. A un sociólogo le puede ser mucho más útil preguntar qué es lo que a la gente le provoca o sugiere una película sin importarle la obra misma. A un psicólogo puede interesarle el tema y los mecanismos que se despliegan en la mente del sujeto. Y a los comunicólogos puede interesarnos todo esto, para lo cual recurriremos a la lectura de sus resultados; pero sin olvidar que la película misma es un objeto de estudio, que el fenómeno no es lo que está a su alrededor sino el cine mismo y que hay métodos propios para explicárnoslo. El cine, como realidad en sí misma, despliega significantes que estudiados a partir de la comunicación nos explican modos específicos de relación, de interacción entre las personas, entre las comunidades y los grupos. Pero nos enseña también cómo es el medio y la industria en momentos específicos, nos habla de ellos mismos y cómo se hacen, en fin nos habla del mundo y de *su* mundo. Es aceptable para la Historia como disciplina, considerar que el cine es una representación de la realidad<sup>5</sup> pero nosotros tenemos que definir hasta qué punto aceptamos esta aseveración y en qué circunstancias, porque el cine es una realidad y no sólo su representación<sup>6</sup>. Por eso las investigaciones realizadas por comunicólogos que se limitan a recuperar lo que otras disciplinas han hecho o establecido con respecto al cine tienen un sesgo no sólo temático sino incluso conceptual y epistemológico.

---

<sup>5</sup> Cf. Marc Ferro. Cine e Historia. Ed. Gustavo Gili., España, 1980. Roger Chartier. El mundo como representación. Barcelona, Ed. Gedisa, 1992. Julia Tuñón: "Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia". En Los andamios del historiador, México, AGN-INAH, 2001, p. 337.

<sup>6</sup> Yo me inclino mucho más a pensar que no es una representación sino una reconstrucción, lo que me sitúa en una posición completamente diferente en términos epistemológicos. El hecho de aceptar la que el cine no es sólo el reflejo de lo que objetivamente pasa en el mundo (si hay realmente algo objetivo en él), sino una de esas situaciones reales y objetivas me permite estudiarlo como hecho en sí mismo y no exclusivamente en su relación con otros fenómenos sociales que lo involucran.

Ahora, el cine ya ha recorrido un gran camino interrogándose a sí mismo, haciendo conjeturas y resolviendo algunas preguntas específicas, como para que nosotros, comunicólogos, hagamos de lado todo ese conocimiento y tratemos de hacer entrar con tirabuzón una investigación en el campo de las Ciencias Sociales para pretender alguna legitimidad. Y no niego que exista la posibilidad de la teoría multidisciplinaria, es más la promuevo. Lo que sí subrayo es que las investigaciones sobre cine con base en las teorías cinematográficas pueden ser tan rigurosas como cualquier método etnográfico o documental, el análisis de la película es tan confiable como cualquier entrevista a profundidad. No se trata sólo de qué tan popular sea un método de investigación sino con cuánto rigor y disciplina se aborde el problema.

El trabajo que se presenta a continuación es un estudio empírico y teórico (quiero ser yo misma, promotora de mis argumentos). La estructura del texto no es precisamente la más convencional para una tesis, está escrito en forma de ensayo porque era la única manera que consideré adecuada para hacer una poética. Afortunadamente, la modalidad del ensayo está reconocida dentro de los lineamientos para elaborar proyectos de tesis a nivel maestría de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Escribir un ensayo me permitió una relación más directa con el material que analicé y niveles de reflexión y de presentación de resultados mucho más libres y desenfadados.

He trabajado particularmente con cuatro películas mexicanas de los años noventa, en un microanálisis filmico que me ha permitido también hacer algunos planteamientos teóricos que es importante asumir para proponer el estudio del estilo nacional en una investigación posterior. A pesar de haber realizado este microanálisis sólo con *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994), *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1997) y *Bajo California, el límite del tiempo* (Carlos

Bolado, 1997), hice una revisión de películas que abarca toda la década de los noventa en México y algunas del extranjero, lo cual aporta mayor validez al grado de generalidad que planteo en este trabajo.

En vista de la consideración de que no sólo el director de una película es su autor, sino un equipo mucho más amplio que abarca desde el guionista, hasta el productor, los diseñadores de arte, de vestuario, maquillaje y audio, el fotógrafo, el músico y el editor, cuando menos, y con el fin de no llenar el texto con información que interrumpa la lectura del mismo, la primera vez que cito una película agrego únicamente el director y el año de realización, como se hace convencionalmente en algunos textos de cine, y posteriormente a lo largo del trabajo sólo menciono el nombre de la película. Las fichas técnicas de las 4 películas revisadas están en el apéndice 3 donde se pueden consultar en una forma detallada. Como apoyo para el lector he anexado un CD donde se pueden consultar las secuencias de las películas a las que me refiero, clasificadas de la misma manera que lo están en el apéndice 1. Las referencias se encuentran directamente dentro del texto o en las notas al pie que acompañan la mención de cada una de ellas.

El marco teórico y metodológico es el resultado de una particular construcción a partir de algunas propuestas surgidas de las teorías del cine que se han desarrollado desde los años veinte hasta nuestros días<sup>7</sup>. Muchas de ellas evidentemente provienen de disciplinas sociales y hasta de la propia crítica literaria, lo cual lejos de ser una contradicción refuerza la concepción transversal de la investigación en Comunicación y en Cine, además de plantear la recuperación y actualización de las aportaciones de todas estas disciplinas que, a veces parecen “superadas” o “rebasadas” pero que en realidad sólo han

---

<sup>7</sup> Vid. Fig. 3. Pág. 68.

sido subvaloradas o malinterpretadas. Me refiero en particular a la tradición formalista. Muchos se preguntarán las razones que sustentan la revisión de teorías de crítica literaria y cinematográfica desde los años veinte; y como esa pregunta me la hice yo en varios momentos del proceso, trataré de explicarlas brevemente:

En los primeros años de la década de los veinte algunos intelectuales rusos que dedicaban sus estudios al análisis literario, encontraron posibilidades artísticas en el cine. En 1919 Lenin había nacionalizado la industria y en 1922 declaró al cine como el más importante de todas las artes. Era evidente su poder de convocar ante un solo mensaje a diversos conjuntos humanos, separados tanto en el tiempo como en el espacio. El cine entonces, se convirtió en un problema para los intelectuales que poco a poco fueron haciendo teorías que trataban de explicar no sólo lo que la cinematografía era entonces, sino lo que debía de ser y cómo debía de hacerlo. Entre todas estas encontramos las famosas teorías de Eisenstein, de Kulechov, de Pudovkin; pero también las de los llamados formalistas rusos que a fuerza de querer ser siempre objetivos, llevaron los métodos de análisis de las estructuras del texto literario a la cinematografía. En los ensayos que están disponibles es posible advertir sus propuestas de análisis especialmente en el objetivo de lograr un rigor científico, que en su momento expondré y analizaré con detalle.

David Bordwell (1990), a pesar de (o gracias a) ser un crítico del constructivismo y del eclecticismo teórico, se planta en medio del formalismo y propone un método de análisis de la industria cinematográfica, con varios trabajos sobre el cine de Hollywood, a partir de conceptos tan próximos a los formalistas rusos como el de función, sistema, trama y argumento, entre muchos otros. Evidentemente estos términos no fueron creados por los formalistas rusos, una gran cantidad de ellos provienen de la Poética de

Aristóteles por estar ellos tan relacionados con los estudios literarios. Sin embargo, no sin detenerme a estudiar los textos de Aristóteles, para la construcción del método de análisis parto de supuestos y argumentos más recientes aceptados por teóricos, que trabajan directamente con películas. Y para no caer justamente en la necedad de meter en un modelo a todo un fenómeno (como el cine mexicano a finales del siglo XX) construí un aparato teórico capaz de impedir que el problema se salga de sus límites y que a su vez permita estudiarlo en un aspecto amplio. Después de revisar los compendios de teorías de Dudley, Casetti y Stam, textos de Arnheim, Eisenstein, Metz, Bazin y teniendo en cuenta que puedo partir directamente de las teorías cinematográficas, revisé no sólo a Bordwell, sino a sus fuentes primarias: los formalistas. Pero también a Gerald Mast, a Iuri Lotman a Hugo Münsterberg y muy especialmente a Paul Ricoeur, lo que me hizo plantear el problema no sólo en términos de estructuras sino de relaciones significantes y de articulaciones de sentido.

El modelo que propongo no es un collage de teorías, sino una construcción útil para los propósitos de la investigación, para responder a mis preguntas iniciales. Este trabajo comenzó con la interrogante de si existe un estilo definido en las películas realizadas en México en la década de los noventa. Por estilo entiendo el sistema de normas que permiten que un conjunto de obras, textos, o producciones en general puedan diferenciarse o acercarse a otras de la misma especie en tanto respondan a un paradigma más o menos generalizado. Pero el problema se comenzó a complicar cuando quise definir la especie dentro de la cual se encontraban las películas que analizaba y no sólo estas sino otras que no tenía contempladas para el análisis pero que sí se realizaron en el mismo período y que a primera vista eran diferentes en factura pero que yo percibía muy similares en contenido y forma. De aquí surgió una ramificación de la discusión teórica acerca de lo que permite al cine

ser cine y no otra cosa, lo cual derivó en intentar establecer la diferencia que existe entre la industria filmica y la cinematográfica dentro del ámbito audiovisual. Esta feliz complicación me llevó a situar el problema de los sistemas en un primer plano dentro del análisis de los textos, pues sugiere que el texto por sí mismo conlleva relaciones intertextuales que sólo pueden ser percibidas a la luz de un análisis en cuatro niveles a los que yo llamo articulaciones de sentido:

1. La del texto consigo mismo.
2. La del texto con otros textos.
3. La del texto con su entorno.
4. La del texto con sus lectores.

Plantear el análisis de esta manera me permitía resolver la segunda pregunta de investigación: ¿Cómo están hechas las películas de la última década?

La primera articulación me obligaba a describir con cierta precisión los mecanismos internos que el texto ponía en operación para ser leído por un público que requiere cierto conocimiento de las formas y su combinación convencional. Es decir, me obligaba a describir las estructuras que conforman el texto y la relación existente entre ellas, pero a la vez me permitió hacer un análisis comparativo entre las cuatro películas, es decir, un análisis desde la segunda articulación, para entender hacia dónde se dirigía la escritura de textos cinematográficos en el período elegido y a qué relaciones respondía.

A la última pregunta: ¿Qué hace que una película y un comercial se parezcan? La segunda y tercera articulaciones podían responder con eficacia, porque a fin de cuentas, la relación del texto con el medio audiovisual conlleva una interacción dinámica entre sistemas más o menos diferenciados aunque en realidad se entrelazan más de lo que podemos observar con ojos de



espectador. Otra vez el análisis arrojó un excedente en donde no sólo estaban involucrados los comerciales sino todas las formas de expresión audiovisual, que evidentemente no se pueden cubrir en una investigación corta como ésta, pero que sin embargo resultó de la mayor utilidad para plantear más problemas como los siguientes: ¿Podemos hablar todavía de cine como un arte específico o debemos referirnos mejor a las expresiones audiovisuales en general? ¿Cuál es la especificidad del medio cinematográfico frente al medio fílmico? ¿Qué son las películas hechas en México en la década de los noventa?

Estas preguntas no surgieron sólo a partir de la teoría sino también del análisis de las películas. Surgieron porque veo que el cine actual no es lo que *debe ser* sino lo que *hemos visto* no sólo en las salas cinematográficas sino también en la televisión, en los videoclubes y hasta probablemente, en las instalaciones de artistas contemporáneos. Surgieron también porque confronté la teoría con la práctica profesional que he realizado en los últimos ocho años, y me di cuenta de que lo obvio también tiene una explicación que vale la pena escribir en papel. Lo obvio sólo lo es para quien está involucrado directamente en ciertos procesos, pero no para el público en general, lo cual significa que tampoco es obvio que la gente se identifique o acuda a una sala cinematográfica sólo porque quien hace la película es el mismo que hace los comerciales o los *videoclips* que aparecen en televisión y que son mensajes de lo más familiares. Por lo general el espectador no tiene ni idea de quién produce y realiza los comerciales o los *videoclips* y, muchas veces, las propias películas de esos directores son las menos comerciales y las que menor número de entradas venden durante su periodo de exhibición.

Muchas de las reflexiones que se imprimieron en este trabajo, por lo tanto, no están necesariamente alineadas a cuanto se ha escrito sobre cine y en algunas ocasiones, cuestiono la aceptación de ciertos términos, como el de

cinematográfico y fílmico<sup>8</sup>, porque en nuestro tiempo parece ser que las cosas han tomado un camino que sólo gente como George Lucas por ejemplo, vislumbró desde hace veinte años, pero que el común de la industria no estaba dispuesta a aceptar; cosas como la tecnología digital en imagen y en sonido o como la generación virtual de escenarios y personajes.

Si el cine es todo lo que hemos visto, resulta perfectamente difícil definir qué es. Lo único que podemos hacer a estas alturas es tratar de entender la manera en que se nos presenta, sus relaciones en la cultura y en la sociedad. Por eso es tan importante abordar el tema de la intertextualidad, no como el catálogo de las citas que existen en las películas, sino como ese aparato referencial que vincula al cine con la industria, con las artes, con la cultura popular, con la intelectualidad, con la investigación y con todo lo que podemos encontrar de acotado en un filme particular. Si la intertextualidad vincula al cine con todo esto ¿qué lo separa? ¿qué lo hace no ser todo o cualquier cosa y ser específicamente cine? O por el contrario ¿por qué eso que se vincula a él no es cine?

Está claro que lo que menos puedo responder ahora es justamente ¿Qué es el cine? Pero también me queda claro que el arte cinematográfico nunca será uno sino todo lo que un cineasta pueda hacer y un cinéfilo disfrutar.

---

<sup>8</sup> *Vid.* pp. 49 y ss

## ¿Nuevo Cine Mexicano?

México ha atravesado, sin duda, etapas diversas y muy complicadas en lo que a la producción cinematográfica se refiere y ha tenido toda suerte de altibajos. A partir de los años treinta, por ejemplo, la industria se consolidó a tal grado que llegó a ser la segunda más importante del país<sup>9</sup>, el cine mexicano vivió años de esplendor, no sólo se consagraron estrellas, sino que se vivieron momentos de éxito tanto artístico como económico. Pero nunca, ni en sus mejores épocas, ha dejado de presentar dificultades para su permanencia, sólo es necesario recordar aquel gran problema vivido a raíz de la inminente monopolización del circuito de distribución—exhibición, conocido como monopolio Jenkins, los problemas sindicales en los años cuarenta<sup>10</sup>, la crisis de materiales después de la Segunda Guerra Mundial, etc. De cualquier manera nunca se ha dejado de producir y a pesar de sus altibajos o quizá gracias a ellos, la industria cinematográfica mexicana existe, persiste y resiste.

En los años sesenta la cinematografía mexicana comenzó a vivir etapas de originalidad. Con un afán de renovación surgió lo que la crítica llamó *Nuevo Cine*, que pudo poco a poco irse ganando un espacio en el gusto del público. Los años setenta parecen haberse convertido en una especie de nueva época dorada aunque con ciertas restricciones. Pero de pronto algo pasó, la producción se vino abajo y aunque no se dejó de ver cine mexicano en las salas de los grandes circuitos de exhibición, todo parecía indicar que la industria fílmica nacional sufría una caída libre. Los historiadores están más autorizados para hablar sobre las causas y consecuencias de este terrible

---

<sup>9</sup> Después del petróleo la industria cinematográfica alcanzó el nivel más alto de su historia.  
<http://www.unam.mx/cuec/origen.html>

Cf.

<sup>10</sup> Cf. Julia Tuñón, "Por su brillo se reconocerá" en *Somos Uno*, Revista mensual. México, Editorial Televisa, S.A. de C.V. Número del 10º. Aniversario. Año 2000.

Item Aurelio De los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano*. México, Ed. Trillas, 1991.

fenómeno industrial, pero lo que sí me interesa destacar es el hecho de que después del gran bache que la cinematografía sufrió en los años ochenta, las películas que se realizaron en los noventa siguieron reconociéndose como *Nuevo Cine* y me atrevo a decir que de pronto, con un mayor acento en el asunto de la novedad.

El título de *Nuevo Cine* debería ser el calificativo para un tipo más o menos definido de realizaciones, que tiene que ver con sus condiciones de producción, con los temas y argumentos de las obras, con la ideología que manifiestan, con su estilo formal. No puedo entender un concepto que abarque toda la producción cinematográfica de tres décadas sin detenerse a analizar si realmente todas las películas pertenecen a esa corriente, no se trata sólo de nombrar un período, sino de aclarar sus especificidades<sup>11</sup>. Hay que recordar que en todo momento histórico se dan tanto sincronías como diacronías. En un mismo período podemos encontrar estilos y escuelas que vienen desde antiguo y que conviven con otras que se generaron en ese momento y que no perdurarán. Por eso es fácil entender que no todas las obras producidas en una etapa necesariamente corresponden a un solo estilo, a una sola escuela, a una misma necesidad de rentabilidad o un mismo concepto artístico.

Me pregunto a qué se refiere la crítica cuando habla de nuevo cine mexicano ¿Se trata acaso de un estilo en movimiento? ¿Nuevo porque nunca es igual a lo anterior? ¿Nuevo porque en realidad no es un estilo y no hay forma de nombrarlo? Jorge Ayala Blanco apunta, casi por accidente, en su

---

<sup>11</sup> V. V. Vinogradov se refería a la importancia del análisis del estilo en la investigación histórica sobre la literatura: "La tarea de conocer el estilo individual del escritor - independientemente de toda tradición, de toda obra contemporánea y en su totalidad como sistema lingüístico - y su organización estética, debe preceder a toda investigación histórica. Únicamente la descripción exhaustiva de las formas estilísticas y sus funciones puede dar indicaciones precisas sobre el lazo de unión existente entre el artista y las tradiciones literarias del pasado." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI Eds., 9ª. Ed. 1999, p. 81.

crítica de la película *Última llamada* (García Agraz, 1996) "Arcelia Ramírez, la bonita con menos gracia del **extinto nuevo cine mexicano**"<sup>12</sup> y me llama la atención porque en realidad yo no puedo decir con certeza dónde empieza y dónde termina un estilo y mucho menos algo tan poco caracterizado y definido como éste.

Uno de los aspectos olvidados del análisis cinematográfico, el análisis formal, es un factor fundamental para aclarar nuestras dudas y tratar de esclarecer el lugar que ocupa cada película o conjunto de películas en la cinematografía nacional. El objetivo de este trabajo es comenzar una labor que a ratos puede parecer ociosa: describir, entender y explicar cómo se cuenta una historia en particular. Hay que empezar con el análisis de una película y después con el mismo modelo seguir con una muestra representativa, al cabo de algunos años seguramente nuestro panorama habrá de aclararse, entonces y sólo entonces, tal vez podamos encontrar respuesta a todas nuestras preguntas.

---

<sup>12</sup> Jorge Ayala Blanco. La fugacidad del cine mexicano. México. Ed. Océano, 2001, p 129. (Las negritas son mías)

## De la crítica al análisis.

El estudio del fenómeno cinematográfico en México se ha visto muchas veces limitado a cuestiones de interpretación histórica, de crítica periodística, de valoración; pero no se ha abundado en el análisis formal de las estructuras que hacen que el cine que se produce en México sea **cine mexicano**, es decir, que nos permitan caracterizar una cinematografía nacional. Esto no significa que el camino haya sido errático, pero sí que hay una brecha aún sin explorar, un territorio con muchas posibilidades de investigación sobre el cual la producción cinematográfica nacional proporciona un campo infinito de posibilidades de explotación.

México cuenta con una gran cantidad de películas realizadas y sólo unas cuantas han tenido el privilegio de ser consideradas propias para algún análisis<sup>13</sup>. El cine de la *época de oro* ha sido multicitado en lo que concierne a su función social, a la cobertura económica que logró, a las necesidades culturales que cubrió, incluso al modo de producción practicado en su tiempo y no se diga a las estrellas que engendró. Si buscamos podemos encontrar investigaciones serias acerca del tipo de historias que se narraron y con qué implicaciones, pero muy pocas acerca de cómo se contaban<sup>14</sup>, de cuáles eran sus mecanismos internos de significación e independientemente de sus contenidos, de cuál era la forma o fórmula que las hizo exitosas.



---

<sup>13</sup> No es el caso de Jorge Ayala Blanco, por ejemplo, quien tiene la virtud de ver y analizar desde las películas de los grandes directores, las que han ido a muestras y ganado premios, hasta las más comerciales como la *Risa en Vacaciones* de René Cardona hijo, en todas sus versiones, entre otras.

<sup>14</sup> Cf. Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México, Ed. El Equilibrista, 1990.

Podemos presumir, en primera instancia, que respondía al modelo de realización hollywoodense de aquellos años, a su proceso de producción, al *star system*, pero hay puntos que no podemos demostrar con certeza. ¿Por qué? Porque prácticamente especulamos, porque en el mejor de los casos, nos basamos en la lógica de la Historia. Estudiar el fenómeno cinematográfico de tal manera es muy productivo, pero no es la única forma de acercarnos a él y de entenderlo. ¿Por qué no preguntarle al filme mismo cuáles son sus métodos de atracción? ¿Por qué incluso parece tan necesario entrevistar al autor cuando la película está allí, para contarnos ella misma, su historia, para revelarnos sus formas?

Estoy de acuerdo en que un análisis histórico nos obliga a entrevistar al autor de una obra si ella o él siguen vivos, pero lo que planteo es un análisis que parta del texto y termine en el texto y para ello no es necesario más que la relación del texto con su lector, sin que esto signifique que el lector/investigador deba olvidar que la existencia de una obra implica condiciones específicas para su elaboración.

Boris Eichenbaum en el ensayo *Cómo está hecho El capote de Gogol*<sup>15</sup>, plantea un primer apartado sobre lo que denomina el “tono personal del autor en su escritura”, en esta parte de su ensayo narra algunas anécdotas sobre Gogol, pero sólo las que permiten sustentar lo que descubre en el análisis. Mientras más avanzamos en la lectura del ensayo nos damos cuenta de que el análisis supera las hipótesis que pueden elaborarse a partir del conocimiento biográfico del autor. Se entiende que la obra, cuando ha sido terminada, comienza a ser por ella misma y por su relación con el lector gracias a la estructura que posee. Se entabla un diálogo entre el texto y el lector. Si el autor

---

<sup>15</sup> Cf. B. Eichenbaum en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 159-176.

llega a entablar alguna relación con el lector no lo hace de manera directa, sino a través de una obra que ha dejado de ser suya.

Estas razones hacen necesario emprender el estudio de la *cinematograficidad*<sup>16</sup> del cine nacional, así podremos contar con un cuerpo cada vez más completo de análisis filmicos acerca de nuestro cine. La poética del filme, entendida a la manera de los formalistas rusos y de los nuevos formalistas, nos proporciona un punto de entrada a trabajos que, junto con las demás investigaciones, nos permitirán entender cada vez mejor el fenómeno que nos interesa y sus implicaciones culturales.

Roman Jakobson aseguraba que la poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica, y aceptaba que muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal. Decía: “muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje sino a la teoría general de los signos”<sup>17</sup>, esto es, a la semiótica general, lo que nos permite plantear una poética de las películas realizadas en México, para esclarecer cuáles son las estructuras cinematográficas que se han desarrollado y llegar a establecer cuáles son sus rasgos comunes. De cualquier manera, ya no se trata de encontrar los elementos mínimos de significación que se presentan en cada uno de los lenguajes y que forman una gramática específica, sino los mecanismos de significación, las articulaciones de cada texto en concreto o de cada estilo, como fenómenos culturales.

Si entendemos al film como texto, entonces podemos asignarle la cualidad de generar mecanismos de significación y comunicación relacionados

---

<sup>16</sup> Francois Albèra. Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme. España, Paidós, 1998. p. 25



con los mecanismos sociales y culturales en un proceso dinámico y no sólo como parte de ellos. De ahí que lo fundamental sea conocer cómo un texto ha sido estructurado de manera que pueda ser comprendido y aprehendido por un público que, por supuesto no es un receptor pasivo sino un sujeto inmerso en una esfera cultural específica y que además, requiere de cierto conocimiento para integrarse en el proceso comunicativo. Hay que entender que el texto, sea éste del tipo que fuere, es la cultura misma, no sólo parte de ella.

Es importante entender a la película que analizamos no como un elemento separado y aislable de su entorno, sino como un *texto en situación*, a veces hay que descubrir al espectador ideal del filme<sup>17</sup> y confrontarlo con su espectador real, no podemos pedir que la película hable sin tener claro que nos hablará a nosotros. Hay que recordar que el espectáculo del cine también es un fenómeno comunicativo y como tal debemos abordarlo.

---

<sup>17</sup> Roman Jakobson. *Lingüística y Poética*. p. 1

<sup>18</sup> Cf. Francesco Casetti. Seminario del Análisis del Film. México, D. F., UNAM, Universitaria. Febrero del 2002.

## El fenómeno filmico y la industria cinematográfica.

El cine, como fenómeno cultural, tiene características que lo inscriben en una realidad definida. Es un complejo sistema de relaciones sociales, industriales y culturales imposibles de disociar. Además de ser un medio de información y comunicación colectiva, es una industria y sus productos pueden llegar a ser obras artísticas.

Como medio, el cine tiene una gran injerencia en la manera en cómo la gente percibe al mundo. Indudablemente, en la actualidad existen infinidad de opciones para transmitir cultura. La televisión en sus distintas modalidades y la *Internet* con todo lo que su presencia en la vida humana implica, todavía no han podido desplazar la función y el valor social del cine; por el contrario, éste se ha ido adaptando a la situación y ha llevado a sus expresiones por caminos que hace apenas unos años no se hubieran podido imaginar. Todo ello tiene mucho que ver con su reconocimiento, conciente o no, de tener un soporte material tecnológico que le permite avanzar tan rápidamente como cualquier otro medio de entretenimiento o de comunicación.

El término cine, abarca toda una serie de fenómenos sociales. Así, se puede hablar de cine como institución ideológica, industria, producción significativa y estética o como un conjunto de prácticas de consumo, por mencionar sólo algunas<sup>19</sup>. Por eso es necesario realizar un acercamiento a las características generales del fenómeno filmico como industria, medio y arte para conocer las cualidades de la industria nacional y su relación con los modos de narrar y con los mecanismos de significación que se nos han presentado en los últimos años.

---

<sup>19</sup> Pierre Sorlin en su Sociología del cine describe con sencillez este esquema institucional. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Francois Albèra, citaba a Zukor acerca de la razón de usar ciertas fórmulas (como el *happy end*) en un tipo de películas: “Mi sueño es ofrecer a los pueblos del mundo una sana diversión [...] Ellos (los pueblos) quieren reír, ya que su vida no es siempre divertida [...] por eso el *happy end* es una *regla* de nuestro estudio”<sup>20</sup>. Esta declaración, continúa Albèra, debe tenerse en cuenta en cualquier estudio de las “leyes” de la producción cinematográfica contemporánea, muy a pesar de toda la pobreza de su contenido teórico.

Un modelo que explica de alguna manera la situación industrial del cine es el hecho de que la industria fabrica los productos y provoca una necesidad; despierta la curiosidad para asegurar la circulación de los filmes y procurarse los recursos para realizar otros. Es imposible pensar en el cine sin un capital. El cine comercial se concibe como un producto costoso, la manera en que pone en acción sus recursos expresivos está condicionada, en gran medida, por los financieros.

Las producciones fílmicas, como todos los productos comercializables, surgen de la esperanza de lucro; como objetos culturales están sometidos a normas. W. Bloem afirmaba “La labor del director es obligatoriamente y siempre aliar el arte y el *business*; el que no es capaz obliga involuntariamente a los estudios a producir pamplinas rentables para el consumo de masas”<sup>21</sup>.

Es evidente que el proceso de creación de una obra cinematográfica no está limitado a su realizador, como producto cultural está inmerso en un aparato cuyas estrategias giran en torno al medio cinematográfico, al público y a la formación social. Los filmes tienen un doble carácter, pueden revelar

---

<sup>20</sup> F. Albèra. Los formalistas rusos y el cine. p. 40

<sup>21</sup> *Ibidem*. p. 41

orientaciones de tendencias, pero con la imposibilidad de franquear ciertas barreras, de este modo son también expresiones ideológicas.<sup>22</sup>

A pesar de la diferencia tan radical que existe entre los costos de producción de una película de largometraje y un programa de televisión o aún más de una página *Web*, el cine sigue produciéndose en cantidades extraordinarias; la pelea por ganar audiencias es tan feroz como la de cualquier otro producto de consumo cotidiano por ocupar una posición estable en un mercado y vender.



México no es un caso excepcional y aunque la producción de largometrajes no se puede comparar ni remotamente con la de Hollywood o la de India, cada día surgen nuevos directores deseosos de hacer cine; solo algunos lo logran. Evidentemente las características de estos directores han cambiado si las comparamos con las de hace tres décadas y se han modificado tanto como las condiciones de producción actuales, seguramente también por las necesidades de consumo de un público para quien existen pocos límites en el acceso a los productos realizados en cualquier lugar del mundo.

Vale la pena aquí hacer un paréntesis. Cuando hablo del público me refiero generalmente a aquel que consume los productos cinematográficos de manera cotidiana, es decir, los habitantes de las ciudades que tiene un acceso frecuente a las salas cinematográficas y, de momento, dejaré de lado a los que

---

<sup>22</sup> P. Sorlin. *Op. cit.* p. 67

no cubren este requisito, no sin admitir que existen públicos esporádicos y lugares remotos que no siempre tienen acceso a este tipo de espectáculos y que, por lo tanto, tampoco tienen acceso a esos productos realizados en cualquier lugar del mundo.

### Correlaciones del cine con la industria fílmica<sup>23</sup>.

En México hay una gran cantidad de egresados de escuelas de cine, además de los egresados de escuelas de comunicación, que se desenvuelven en los ámbitos de la televisión y la publicidad y a pesar de no estar directamente involucrados en la producción de largometrajes de ficción, se puede observar una relación notable entre la producción de *spots* comerciales y ciertas películas de largometraje. Podemos ver que las formas que se utilizan para comunicar los mensajes son extremadamente complejas y no sólo eso, sino que la velocidad a la que se transforman aumenta constantemente.

La publicidad es un hecho de gran impacto comercial y social para los públicos de los medios de comunicación. Por medio de los productos que una empresa produce y vende se ha logrado integrar a comunidades remotas en procesos de consumo y apropiación muy ajenos a sus realidades. Uno de los mayores logros de este proceso, es que ha logrado romper fronteras territoriales y culturales que hace apenas treinta años habrían parecido infranqueables.

Ya no nos sorprende ver a un chino anunciando Bacardí o Coca Cola, tampoco nos sorprende ver que un comercial realizado en México aparezca en EE.UU. o en cualquier país de Europa porque hemos dado por hecho que las empresas se desenvuelven en un mundo *global* donde las fronteras no existen, sólo la competencia. Pero algo aún más extraordinario es que tampoco nos es tan fácil determinar si el comercial de un servicio de paquetería como DHL

---

<sup>23</sup> Como se verá más adelante, entiendo a la industria fílmica como aquella en cuyos procesos se ve involucrado el material de celuloide. La diferenciación entre industria fílmica y cinematográfica es fundamental en la discusión sobre el tema que trato en este trabajo. *Vid.* pp. 49 y ss.

(Fernando Reyes, Cineconcepto, 1995) o uno de Motorola<sup>24</sup> (Jorge Aguilera, Imax Producciones, 1998) fueron hechos en Europa, en Estados Unidos o en México.

La sofisticación de los medios, de la tecnología y los contenidos de los mensajes que por ellos se transmiten, han provocado una extraña combinación de recursos que desemboca en la rápida adaptación de los públicos a los lenguajes y contenidos recibidos en los mensajes, así como la actualización casi inmediata de los productores para hacer frente a las demandas de un público cada día más exigente. La producción de programas para televisión y la publicidad como los *videoclips* y los comerciales son una muestra fehaciente de la necesidad permanente de generar productos atractivos y “actuales”

Las películas que hemos visto en los últimos años, han sido realizadas por varios nuevos directores, pero a diferencia de aquellos años dorados o incluso de algunas películas de los sesenta y setenta, la generación que hace películas ahora, en su mayoría, tiene estudios especializados en cine, es decir, que no sólo se forjaron en el oficio de cineastas sino que también hicieron una carrera y esto se adivina tanto en los guiones, como en las películas terminadas que se exhiben al público; muchas de ellas gozan de alguna pretensión de crítica social, algunas han logrado entrar en competencia con los mejores filmes del mundo. De ellas, unas cuantas han sido merecedoras de premios importantes.

Una película que de acuerdo con la crítica puede ser el “primer clásico” de la nueva década es *Amores Perros*, según lo apunta Elvis Mitchell del New

---

<sup>24</sup> Vid. CD.

York Times<sup>25</sup> y se imprime como publicidad en el DVD video para consumo casero. Es la *ópera prima* del director, publicista y empresario Alejandro González Iñárritu, quien se inició en el asunto del cine gracias a su relación con la televisión y la radio, en sus facetas de locutor, *D.J.*, productor y director de



comerciales y programas para televisión. Es socio fundador de la compañía Zeta Film que se dedica a la producción de *spots* publicitarios como parte del consorcio Zeta que incluye a Zeta Publicidad (agencia) y Zeta Audio (productora). Zeta Film incursionó en el cine justamente con *Amores Perros*, en una coproducción con Altavista Films, y ha producido un par de películas más con el mismo director.

Una de ellas, *Powder Keg*<sup>26</sup> (2001) es un comercial de la serie BMW. Todos los comerciales filmados para esa serie fueron hechos por directores de cine y de no ser por el formato en el que finalmente se presentaron (en *internet*) comparten más cualidades con el cine que con los propios comerciales, desde la duración hasta las técnicas de audio y postproducción. Se presentan como lo haría cualquier película: comienzan con una secuencia inicial que incluye únicamente el título, concluyen con créditos del equipo de realización. La historia es una y la narración está estructurada en términos dramáticos con planteamiento, nudo y desenlace. El argumento de todos ellos gira en torno de una persecución con varios vehículos o una travesía por algún sitio de difícil acceso.

---

<sup>25</sup> [www.lionsgatefilms.com/amoresperros/press/press.html](http://www.lionsgatefilms.com/amoresperros/press/press.html)

<sup>26</sup> Vid. CD.



Son cortometrajes cuya construcción argumental no está condicionada al tiempo contratado en pantalla sino a los elementos *diegéticos* que requiere la narración y por supuesto, a presentar el mayor tiempo posible las cualidades del automóvil. Pero esta necesidad publicitaria no subordina a la puesta en cuadro<sup>27</sup>, de hecho me atrevo a decir que en estos comerciales la dominante es precisamente la función poética de la construcción y no su función apelativa. Si se presentaran en una sala cinematográfica, bien podrían ser considerados como cine, pero hay algo que no los deja ser, y ese algo tiene que ver más con su finalidad y con la manera en que el público los recibe, que con su forma.

La manera de producir *Amores Perros* es mucho más cercana a la forma de producción de *spots* publicitarios que *¿Quién diablos es Juliette?* por ejemplo. Carlos Marcovich, el director de esta última, ha hecho cine desde hace años como fotógrafo, no sólo en México, sino especialmente en EEUU. La película es una coproducción de nueve compañías y seis personas (por lo menos) lo que implica que los recursos no estaban todos disponibles en un mismo momento y que sobre la marcha se fueron haciendo negociaciones para poderla terminar. Dos de las compañías coproductoras son casas especializadas en comerciales (IV y Medio y Génesis), Simón Bross también es socio de una compañía productora de comerciales pero aparece como coproductor a título personal; el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) es una dependencia gubernamental, Resonancia, Estudios Churubusco y Betaimagen son (o eran, porque



---

<sup>27</sup> Me refiero a que al contrario de lo que se hace convencionalmente en los *spots* publicitarios, en estos cortos lo más importante no es ver la marca, o las características de automóvil, sino la historia. La limpieza del coche que en un *spot* tendría una importancia capital en estos cortos está relegado a un término secundario, porque si el auto pasó por una tolvanera se ensucia y la continuidad de esa suciedad es más importante que la presentación del automóvil siempre limpio, para vender.

Betaimagen ya no existe) proveedores de servicios de filmación y postproducción. En fin, los recursos se fueron obteniendo poco a poco, y con el paso del tiempo, con personas y compañías que podían aportar algo más que dinero a la producción.

Cuando la película se estrenó, se llegó a dudar si era ficción o documental; se optó por decir que era un documental ficcionado, lo cual no aclaraba mucho su género. Creo que sí es una ficción y que debido a sus condiciones de producción, en donde les llevó cuatro años terminarla, cuando un largometraje mexicano promedio se filma en ocho semanas; tiene muchas de las características que parecen más propias del documental: el tiempo de producción, la entrevista, la cámara en mano, el hecho de que los personajes hablen directamente a la cámara, los saltos de una locación a otra en la misma secuencia, las transiciones con escenas de la ciudad de la Habana y de la gente, las reacciones de los personajes, etc.

En realidad, eso que tiene de documental se acerca en mucho mayor medida al *Reality Show* televisivo tipo *Se vale soñar*<sup>28</sup>, se trata de escoger a una persona y cumplirle su sueño más deseado. En este caso, Yuliet quiere viajar y ser modelo; acaba por entrevistarse con la dueña de una agencia de modelos en México y, aunque después decide que no se va a quedar en el país porque esa no es la vida que quiere tener en el futuro, su sueño se cumple. Pero hay una historia paralela, la de su padre; se supone que Yuliet no quiere verlo, aunque todo parece indicar que muy en el fondo eso no es cierto. La producción hace posible que ambos se reúnan en Xochimilco y hasta nos presentan una especie de *actualización*, donde nos enteramos que el papá también fue a Cuba a ver a su hijo, quien está contento de haberlo visto de

---

<sup>28</sup> Producción de Televisión Azteca, conducido por Verónica Velasco. México, 1997

nuevo, aunque no sabe si volverá a hacerlo pronto. La historia de Fabiola por su parte, es menos consistente y a pesar de que según la publicidad es la otra mitad de la película resulta ser sólo una narración complementaria a la de Yuliet.

En *¿Quién diablos es Juliette?* Las interrelaciones con otros medios audiovisuales son muy variadas, tiene referencias literales al *videoclip* (*Tonto corazón*, 1993)<sup>29</sup>, a los desfiles de moda, al cine mismo (*El callejón de los milagros*). Son dos biografías entrelazadas en algunos puntos como las cadenas de ADN, a veces toman su camino pero se cruzan una y otra vez, no son pocas las películas de ficción contemporáneas que siguen este esquema narrativo. *Shortcuts*<sup>30</sup> (Robert Altman, 1994) es un ejemplo claro, pero también *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) *El Callejón de los Milagros* y *The five senses*, (Jeremy Podewsa, 1999) entre otras.



*El Callejón de los milagros*, por su parte, también es el resultado de una coproducción importante, pero sus características son muy diferentes. Producen Alameda Films, que se dedica especialmente a hacer películas y no comerciales, Incine, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y la Universidad de Guadalajara. Y como vemos, todas estas instancias tienen una función de recuperación de la industria cinematográfica que no



<sup>29</sup> Secuencias 21 y 23

<sup>30</sup> Secuencia 90 *Amores Perros*

podemos adjudicarle a las otras compañías que coprodujeron las dos películas anteriores, aunque Alameda e Imcine también hayan coproducido *¿Quién diablos es Juliette?*

Más adelante ahondaremos en los sistemas fílmicos que se relacionan con la industria cinematográfica y veremos en qué medida éstos inciden en el producto final. Por lo pronto, estos ejemplos, sin ser demasiado puntuales, son oportunos hasta este momento.

## La teoría formalista en el análisis contemporáneo.

En su tiempo, los formalistas rusos criticaron severamente el uso de métodos ajenos a la materialidad de la obra, cualquiera que ésta fuera y propusieron “oponer los principios estéticos subjetivos que inspiraban a los simbolistas en sus obras teóricas, contra [su] exigencia de una actitud científica y objetiva vinculada a los hechos”<sup>31</sup>. De ahí provenía su rechazo a las premisas filosóficas, de interpretaciones psicológicas, estéticas, etc. Su exigencia era la de imponer un carácter positivista y separarse de las estéticas filosóficas y de las teorías ideológicas del arte. Necesitaban ocuparse de los hechos y partir de un punto arbitrario para entrar en contacto con el fenómeno artístico.

En literatura postularon siempre como “afirmación fundamental” que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios, que los distinguen de toda otra materia; Roman Jakobson dio forma definitiva a esta idea en La poesía moderna rusa: “El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la ‘literaturidad’ (*literaturnost*), es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria”<sup>32</sup>. Esta aseveración la aplicaron también al estudio de otras expresiones artísticas como el cine; así el objeto de la ciencia cinematográfica no fue el cine sino la *cinematograficidad*<sup>33</sup>, es decir, lo que hace de una película una obra cinematográfica.

En este trabajo, a pesar de fundamentar la metodología en el formalismo ruso, lo haré de manera crítica, pues en el transcurso de la historia la situación

---

<sup>31</sup> B. Eichenbaum. “La teoría del método formal.” En Teoría de la literatura de los formalistas rusos, p. 25

<sup>32</sup> *Cit. pos.* B. Eichenbaum en “La teoría del método formal.” *Op. cit.* p. 25.

<sup>33</sup> En el Glosario de Los formalistas rusos y el cine, p. 228, la definición se limita a señalar el carácter icónico propio del cine, pero por extensión y dando crédito a la advertencia escrita al inicio, lo entenderemos a la manera de R. Jakobson.

del cine ha cambiado y por lo tanto la manera de abordar el análisis tampoco puede sujetarse estrictamente a sus convicciones iniciales. El método formal nos ayuda a encontrar la especificidad del cine en cuanto a estilo, pero hay que tener cuidado de seguirlo al pie de la letra, pues si lo estudiamos con cuidado, se pueden encontrar puntos débiles en la teoría que hay que evidenciar para no cometer equívocos en la interpretación. Kirill Sutko escribió en el Prefacio de Poética Kino:

Sería mejor esperar un año más antes de dotarse de *leyes* en materia de cine [...] Tal vez se compruebe [...] que para crear una obra cinematográfica no se necesite una poética, sino una teoría universal, militante, que elimine sin piedad la práctica común de todo el fárrago formalista y escolástico.

Por un lado, Sutko propone no adelantarse a los descubrimientos que sobre el fenómeno del cine estuviesen por venir, pero por otro, no puede evitar expresar la necesidad de que ellos sean los fundamentos de un lenguaje codificado y accesible para la creación de obras con carácter político y social (privilegiaba a las vistas sobre la ficción). “Con esa teoría del trabajo cinematográfico”, decía, “llegará a ser posible dominar y organizar todo lo que esté al alcance del aparato de toma de vistas, el más riguroso ejecutor de una labor social precisa”<sup>34</sup>.

Con esta proposición difiere la propia poética y la semiótica. No se puede hablar de las leyes que rigen a un texto cinematográfico sin limitar su acción a un fenómeno de lengua; como expuso en su momento Cristian Metz “la película tal como la conocemos, no es una mezcla inestable: lo que sucede es que sus elementos no son incompatibles”. Y ello es porque ninguno de ellos

---

<sup>34</sup> Kirill Sutko, Prefacio de la primera parte “Poética Kino” en: Los formalistas rusos..., pp. 42 y 43.

es una lengua: "No se pueden emplear dos lenguas en el mismo tiempo [...] los lenguajes por el contrario, toleran mejor este tipo de superposiciones".<sup>35</sup>

El estudio de la cinematografía requiere entenderla como un sistema abierto, que puede recibir no sólo influencias, sino elementos del exterior y que a su vez, engendra procesos cuyos resultados se explican más allá de la evidencia de cualquier ley. De hecho, superando el problema de la influencia está el problema de la intertextualidad y de la transtextualidad.<sup>36</sup> No sólo implica que en un texto cinematográfico haya referencias de otros medios, sino que esas referencias nos hablan de una necesidad de comunicar algo que ya se dijo de otra manera, de hacer patente una narración y de dejar en segundo plano a la acción para alejar al público de la historia y concentrarlo en la obra. Habla del texto como tal, de su construcción y de quienes lo construyeron, no sólo quiere contar una historia sino mostrar cómo se hizo. Por ejemplo, en la película *Sucesos distantes* (Guita Shifter, 1994) Arturo, el protagonista, está en su cama leyendo un libro de Hugo Hiriart. Hiriart fue el guionista de la película, esta es una referencia al hombre que emite el discurso, es rúbrica y por lo tanto es un testimonio de personalización y apropiación; no importa que él no haya sido el director de la película, eso sólo apoya el argumento de que el cine no es de un autor sino de un equipo de realización.

El fenómeno del cine es dinámico<sup>37</sup> y por eso hay que estudiarlo en sus particularidades, de ahí se podrá inferir la existencia de rasgos comunes; lo que

---

<sup>35</sup> Cristian Metz. Ensayos sobre la significación del cine. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 1972, p.

96

<sup>36</sup> Problema que ha sido tratado desde Bajtín hasta Kristeva y Genette. Cf. R. Stam et al. Nuevos conceptos de la teoría del cine, España, Paidós, 1999, pp. 231-240.

<sup>37</sup> B Eichenbaum refiere al respecto las nociones de material y forma aportadas por Tinianov: "La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada, sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están vinculados por un signo de igualdad o de adición, sino por un signo

nunca encontraremos será una ley o serie de leyes fijas e infalibles. Cada estilo, o incluso cada película, entendida como texto, ha pasado por un proceso distinto de creación y también por un proceso distinto de negociación con el público, de acuerdo con su momento de comunicación específico; el análisis entonces, deberá realizarse en función del material dado y no al contrario. Tenemos que entender a la obra cinematográfica como un texto en potencia y estudiarla en su devenir. Como un texto nunca completamente acabado, cuyo sentido nunca es unívoco y que se construye en cada proyección ante públicos diversos.

La película sólo se convierte en discurso al ser vista por alguien y ese alguien está situado en un momento y un lugar determinados. Intentar hacer una teoría general del cine es prácticamente imposible, lo que sí podemos hacer es tratar de acercarnos a la obra lo más científicamente posible, no en el sentido positivista del término, sino tomando en cuenta que existen estructuras y mecanismos de significación en cada texto que se pueden evidenciar a la luz de un análisis riguroso y formal. En este sentido la poética nos da guías para encontrar los elementos que conforman una película, saber si han sido utilizados en otros momentos y entender cómo han sido aplicados, tanto entonces como ahora, para decir qué.



### **Un punto de partida: El montaje.**

Si nos preguntásemos ¿en dónde se puede encontrar, en primera instancia, un mecanismo que dote de estructura formal y que sea común a todos los filmes? Podríamos responder que en el montaje.

Debo aclarar, de cualquier modo, que este concepto no se refiere a la acepción de "montaje soberano" uno de cuyos principales teóricos fue Serguei Eisenstein, sino a aquella que incluye a la edición o yuxtaposición de planos de imagen en relación con elementos sonoros. Es decir, al montaje moderno, aquel que apareció cuando todos aceptamos que el cine era un espectáculo o mejor, un medio audiovisual y que ello incluía no sólo darle la bienvenida al sonido sino incluso a la lengua natural, elemento rechazado por los formalistas en los años veinte y treinta pues aseguraban que no haría más que desfigurar el rostro de un arte que ya había encontrado su especificidad a través de la mudez.

Cuando Jakobson se refería a la poética, hablaba de la selección y la combinación de los elementos para crear una obra y, ¿qué es el montaje sino selección y combinación de unidades audiovisuales que dotan de un determinado sentido al relato? El cine está constituido por series sucesivas de elementos que permiten ir construyendo, a través del tiempo, un sentido. Lo que significa en términos llanos que tienen una relación semántica. Y sólo en relación de los unos con los otros es como se llega a construir la narración.

En esta relación o semiosis interna, es donde el contenido se revela como un mensaje unificado. No parece posible hablar de la unidad mínima de significación en una película sin correr el riesgo de dejar de lado alguno de los elementos que necesita obligadamente para existir. Tampoco parece factible

encontrarla siempre y en todos los textos porque eso implicaría que el cine no sólo es un lenguaje articulado, sino incluso una lengua específica compuesta por elementos concretos y unívocos.

Lo que tampoco se puede poner en duda es que, como alegaba Barthes en La cámara lúcida<sup>38</sup>, existe un momento en el cual el relato se inserta en su espectador, pero es un momento, no un elemento aislado. El cine está hecho de momentos, como la vida, y esos momentos incluyen todo tipo de objetos, sensaciones, ideas, conceptos. Si a un recuerdo le quitamos los elementos que según nosotros le son accesorios, seguramente el recuerdo deja de tener el mismo significado y se convierte en algo completamente diferente.

### **El *punctum* y la unidad mínima de significado.**

Barthes hablaba de *punctum* como la unidad mínima necesaria que proporciona un significado en el texto fotográfico. El concepto de *punctum* en Barthes es fundamental cuando queremos hablar del *detalle* en una fotografía fija. El detalle es algo en la imagen que “punza” a quien la observa pero, por otro lado, está el *punctum* del tiempo, la sensación que deja el saber que algo ya pasó, un sentimiento que nos conmueve, el vértigo de la certeza del pasado, a todo esto Barthes lo definía como la *intensidad*.

Pero en el cine no podemos hablar del detalle como algo en la imagen porque entonces estaríamos aceptando que podemos fijar y sacar de la unidad un elemento mínimo, el fotograma, la música, el sonido incidental. El *punctum* debe estar más relacionado en cambio con el tiempo, pero no con ese que

---

<sup>38</sup> R. Barthes. La cámara lúcida. España, Ed. Paidós, 1999. pp. 65 y ss

pasó, sino con el que recorremos y nos provoca ansiedad; con el momento vivido y fijado en la memoria, con aquel recuerdo de vida que no podemos separar, incluso de los sabores y de los olores. La memoria tiene algo de análogo con el *punctum* cinematográfico: no es algo que podamos aprehender sino hasta haber sido sometidos a su experiencia.

Ver una película es una experiencia tan fugaz como cualquier otra vivencia. Una fotografía se recuerda en el detalle tanto como un momento se recuerda en el tiempo. Hay cosas que queremos recordar toda la vida, hay otras que queremos olvidar de inmediato o que quisiéramos nunca hubieran sucedido para que no existieran en nuestra mente. A pesar de lo que mucha gente suele decir, dudo que alguien recuerde en imágenes, sino en cortos. Así que no pienso sólo en una imagen sino en la experiencia. Por más pequeña que sea, la experiencia no está definida ni localizable sino en el transcurrir del tiempo. En un tiempo que, por cierto, siempre es pasado, nunca se detiene y que jamás se repetirá. El recuerdo nunca es el mismo, depende de las condiciones en las que nos encontremos en el momento de traerlo a la conciencia. La película tampoco es siempre la misma, como el recuerdo, depende de las condiciones en las que transcurra.

La diferencia entre la fotografía y el cine es que a pesar de su materialidad filmica, el cine no detiene el tiempo ni fija el instante, al contrario, lo reproduce; se intercala en nuestro devenir y nos acompaña hasta que termina, ese devenir nunca puede ser igual. En nuestra historia, el *kairós*<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Del griego *καίρος* lugar, tiempo o modo justo. Según Manfred Kerkhoff el *kairós* apunta hacia el lapso o momento extraordinario del tiempo vivido y lo extraordinario (en otros términos, lo sagrado) de ese tiempo, puede referirse tanto a la admirada regularidad de sus ritmos, como a la irrupción imprevisible de lo extratemporal en el tiempo. Cf. M. Kerkhoff, *Kairós. Exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*. EEUU, Ed. Universidad de Puerto Rico, 1997. p. X

pasa, como pasa también el momento vivido y filmado en una cinta de celuloide.

La unidad mínima de significación de una película no puede establecerse en un lugar material, es un momento en el tiempo y muy probablemente también un lugar en el espacio. Es una unidad histórica, y como tal, es tan azarosa como el instante que provocó la herida de Barthes mirando una fotografía de su madre. Ese instante fue, está en la propia foto, ligada necesariamente a su casualidad, es un instante perpetuado para el resto de su existencia en cuanto objeto materia. En la película el instante es, en presente, como todo relato cinematográfico, anclado en un presente infinito que pronto huye y se convierte en el pasado inmediato de la narración, en el pasado de nuestra propia vida.

Las unidades mínimas no existen de *facto* en el mundo objetivo, en el de los hechos. Es decir, si llegamos a reconocerlas es sólo porque nos sirven para un propósito específico y son completamente convencionales: ni reales ni objetivas. En ninguna ciencia podemos determinar cuál es la parte mínima necesaria para entender un fenómeno porque siempre son producto de una relación de elementos y condiciones específicas<sup>40</sup>. Por lo tanto, cuando nos decidimos por identificar un elemento como mínimo, es necesario entenderlo no en su existencia material sino convencional; como los signos que en la construcción de cualquier objeto de análisis, nos conducirán a encontrar las respuestas a las interrogantes planteadas. La unidad de análisis es una abstracción. Como el número, sólo sirve para que nos expliquemos un hecho.

---

<sup>40</sup> Cf. Ma. Rosa Palazón Mayoral. *Filosofía de la Historia*, España, Universidad Nacional Autónoma de México, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990, pp. 76-77: "Según Rickert, la historia trabaja con series continuas, una 'serie' es un conjunto de cosas relacionadas entre sí de manera transitiva y asimétrica.

"Aristóteles entendía el continuo como un proceso divisible que no tiene límite mínimo.

"Kant a su vez define la continuidad como una propiedad de las magnitudes por la cual no existe una que sea la menor posible."

No podemos perder eso de vista so pena de caer en un positivismo retrógrado. Depende entonces, de nuestro objeto de estudio, la aproximación teórica que propongamos.

Para poder analizar estructuralmente un relato cinematográfico a partir del montaje habrá que definir, en primera instancia, qué podemos establecer como sus unidades propias de significación; tal vez haya que encontrar y entender su ritmo<sup>41</sup> para saber qué de cada film forma su unidad narrativa. El *punctum* es un objeto tan poco aprehensible, que sólo podríamos explicárnoslo con el texto mismo, si es un momento ¿de qué está formado? ¿cuáles son sus elementos? ¿a partir de qué y en relación con qué significa tal cosa y no otra?

---

<sup>41</sup> Ossip Brik decía cuando hablaba de la poesía: "leemos el verso correctamente porque conocemos el impulso rítmico del cual resulta [...] todo se deriva del ritmo del discurso poético. La distribución sílabas es su consecuencia". Es decir, el ritmo como la cualidad de la obra que crea su propio impulso para ser leída. Cf. O. Brik. "Ritmo y sintaxis" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos. p. 108.

## El filme como construcción significativa.

Yo pienso en el cine como un *Holon*<sup>42</sup>, como una unidad que contiene y es contenida, a su vez, por otras unidades; por totalidades complejas e interrelacionadas imposibles de disociar, como “un cuerpo compuesto o combinación de materia y forma”<sup>43</sup>, es decir, como una estructura o construcción.

De esta manera, un análisis debe considerar que el texto fílmico responde, por lo menos, a cuatro articulaciones necesarias<sup>44</sup>:

1. El texto consigo mismo, con sus estructuras.
2. El texto con otros textos.
3. El texto con su entorno.
4. El texto con sus lectores.

En este trabajo particularmente pondré el acento en la primera articulación: la del texto consigo mismo, por tratarse de un análisis formal. Sin embargo, en un análisis cuyo objetivo es encontrar los mecanismos de significación del filme por medio de sus estructuras, tomando en cuenta que las unidades se interrelacionan, no puedo dejar de considerar que en primer lugar, el texto, en cuanto producto y objeto de consumo, está inscrito en un momento y un lugar determinado y que por esa razón, siempre encontraremos las tres

---

<sup>42</sup> Un *holon* es “una unidad de límites borrosos que se entiende en cada caso por el instrumental teórico del texto que la describe”. M. Palazón Mayoral. *Op cit.* p. 77

<sup>43</sup> Los formalistas plantearon el cuestionamiento sobre el problema entre ‘material’ y ‘forma’. La conclusión a partir de que el material del arte literario es heterogéneo, con Tinianov, fue que la “noción de *material* no desborda los límites de la forma, ya que el *material* es también formal; es un error confundirlo con elementos exteriores a la construcción”. B. Eichenbaum. *Op cit.* p. 45

<sup>44</sup> Francesco Casetti hablaba de algo muy similar cuando proponía los ejes que articulan el sentido de la narración como proceso comunicativo en el Seminario de Análisis del Film. México, D. F., UNAM. FCPyS Ciudad Universitaria. Febrero del 2002

articulaciones siguientes, aunque no sea pertinente ahondar en su estudio para fines de delimitación práctica.

En este tenor, parto del montaje como el asidero en donde las unidades se articulan para dar sentido al relato. El montaje no sólo se refiere a la selección y el ordenamiento de tomas dentro de la historia, incluye una serie de elementos como el sonido, los textos, la música, el silencio, y la correspondencia de unas con respecto a otras, para significar. Es esa correspondencia la que debemos analizar, sobre todo en cuanto a su combinación específica y su lugar en el tiempo del relato.

No es necesario tener un cuerpo teórico interminable para poder iniciar un análisis, sobre todo cuando lo que queremos es ir al texto y preguntarle qué nos quiere decir. Pero tampoco podemos perder de vista que si es necesario partir de un soporte desde donde podamos establecer categorías y un sistema que no deje lugar a una interpretación arbitraria y que caiga en el lugar común.

Este análisis en particular, parte de la necesidad de interpelar a La cámara lúcida de Barthes para recordarle que el cine es en gran parte fotografía pero no únicamente y que, por lo tanto, no puede ser analizada desde la misma perspectiva. El cine es imagen pero no exclusivamente, una película se debe en gran medida al montaje, es decir, a la combinación de elementos audiovisuales y, sobre esta aseveración, quiero demostrar que es posible hacer un análisis formal de sus estructuras, pero sobre todo, que es a partir del texto, de su análisis y no antes, que podemos conocer cuáles son sus unidades de significación, sin que esto implique que debamos encontrar una unidad mínima en todos los textos que se nos presenten.

## El análisis del film y el estilo.

David Bordwell, en su análisis del cine clásico, demuestra cómo se genera y continúa un estilo específico en una industria cuyos productos son tan numerosos y variados como en Hollywood. El ejercicio teórico y analítico del investigador ha permitido reunir los aspectos de la práctica cinematográfica que casi nunca llegan a estudiarse en su conjunto y que, por lo tanto, no permiten ver las relaciones existentes entre los aspectos que envuelven al fenómeno cinematográfico. Al análisis crítico, dice Bordwell<sup>45</sup>, le falta cierta capacidad para especificar las condiciones históricas de las que han dependido los procesos textuales y su forma, en su mayoría, la nueva generación de historiadores ha evitado enfrentarse a las películas en sí. No ha intentado relacionar los factores económicos con los estilísticos

Y ya vimos arriba que los formalistas rusos entendieron el problema de la evolución del estilo en el análisis histórico desde los inicios del desarrollo del cine. En este trabajo, sin embargo, el objetivo no es hacer una historia del cine mexicano contemporáneo, sino encontrar las cualidades particulares de un filme, para tener un campo de análisis con mayor número de elementos de interpretación. El microanálisis filmico de *Amores Perros*, *El callejón de los milagros*, *Bajo California* y *¿Quién diablos es Juliette?* es un primer acercamiento para conocer las cualidades y las características del cine mexicano contemporáneo que nos permiten reconocerlo del resto del mundo. Un estilo no sólo es explicable en cuanto a sus contenidos, en gran medida se reconoce por su forma y por consiguiente por la interrelación entre ambos elementos.

---

<sup>45</sup> David Bordwell, El cine clásico de Hollywood, España, Paidós, 1997. p. XIV



La producción cinematográfica, dice Bordwell, “no debe entenderse sólo como un fondo para el logro individual sino como una *condición de composición, de semejanza entre textos* [...] los modos de planeación y ejecución de las películas dejan sus huellas no solo en detalles reveladores sino también en sentido estructural”.<sup>46</sup> Un sistema de práctica cinematográfica consiste, si es que conforma o genera diferentes estilos, en una serie de *normas* aceptadas que soportan al sistema de producción filmica y éste, a su vez, en un sistema que las soporta a ellas.

Pero las normas aquí no se entienden como las leyes que los formalistas rusos pretendían encontrar al inicio de sus reflexiones, sino como las correlaciones de una obra, ellas “constituyen un hecho previamente establecido a modo de presupuesto (relación de una obra con otras del mismo autor, con el género, etc.)”<sup>47</sup> y nos hablan de cómo debe comportarse una película, de las historias que debe contar, de cómo debe contarlas, del alcance y las funciones de la técnica cinematográfica y de las actividades del espectador.

Ya en su trabajo “Sobre la evolución de la literatura” Tinianov definía un concepto fundamental para el método formal, decía:

Llamo función constructiva de un elemento de la obra (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y en consecuencia, con el sistema entero.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibidem.* p. XIV

<sup>47</sup> Iuri Tinianov. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. p. 92

<sup>48</sup> *Ibidem.* p. 91

Los formalistas rusos advirtieron que los hechos artísticos testimoniaban que la diferencia específica en arte no se expresaba en los elementos constitutivos de la obra sino en su utilización,<sup>49</sup> es decir, en sus funciones y en la relación entre ellas. Sólo entendiendo la función es como podemos extraer elementos particulares y relacionarlos con series similares que pertenecen a otros sistemas. En este caso con la publicidad, con las producciones televisivas, los videojuegos, las películas de largo y cortometraje, con la literatura, con el teatro, etc.

---

<sup>49</sup> B. Eichenbaum. "La teoría del método formal" en Teoría de la literatura... p. 30

## Sobre las condiciones de la industria cinematográfica mexicana.

### Lo cinematográfico y lo filmico.

Hace años que escuchamos ya, como un zumbido de abejas, las voces que se preguntan si a estas alturas de la historia podemos todavía hablar de una industria cinematográfica mexicana y no falta quien llegue incluso a afirmar la posibilidad de que, con la cantidad de películas que se filman al año, no se puede sostener su existencia; yo sostengo que aunque la industria cinematográfica pueda verse tambaleante, ha sobrevivido no sólo por las películas filmadas, sino porque está inmersa dentro del gran sistema de la industria filmica que se nutre no sólo de la producción de largometrajes sino de la producción publicitaria, de los *videoclips*, de uno que otro documental, de las instalaciones, etc. Esta industria vive en la medida en que se filma.

Francesco Casetti y Federico Di Chio en su obra Cómo analizar un film, hablan de los dos conjuntos de códigos (yo prefiero entenderlos como materiales<sup>50</sup>) que forman una obra cinematográfica, y tienen que ver con la distinción que hacía Metz<sup>51</sup> acerca de lo propiamente cinematográfico y de lo filmico. Los códigos cinematográficos son parte integrante del *lenguaje* cinematográfico; sin ellos el cine como tal no podría existir. Los códigos filmicos en cambio, "son los que a pesar de estar de hecho relacionados con el cine, pueden manifestarse también en su exterior"<sup>52</sup>, la relación de los primeros y los segundos es la que dota de sentido a la narración.

---

<sup>50</sup> El material se concibe como un elemento que participa en la construcción dependiendo siempre de la dominante constructiva. B Eichenbaum. *Op cit.* p. 4

<sup>51</sup> Cf. C. Metz. *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.

<sup>52</sup> F. Casetti y F. Di Chio. *Cómo analizar un film*. España, Paidós, 1998, p.74. Los códigos filmicos a partir de Metz, pueden pertenecer a una realidad distinta, pero al aparecer en una película ya se pueden considerar parte de la realidad cinematográfica. Por ejemplo, los mensajes sociales, las consignas políticas, los dogmas religiosos, los estereotipos, etc

Para mí, la distinción debería de ser totalmente a la inversa.

El problema de la especificidad del arte filmico<sup>53</sup> frente a otras artes trae a la discusión el término "cinematográfico" que significa aproximadamente: "lo que contiene las únicas y mejores cualidades del arte cinematográfico."<sup>54</sup> Pero aquí cabe preguntarse como lo hiciera Gerald Mast en Film, cinema, movie: ¿Puede una efectiva pieza de cine ser una ilegítima pieza cinematográfica? Mast responde negativamente: las buenas películas son el ejemplo del buen cine y un buen cine tiene que ser, necesariamente, cinematográfico.

Lo filmico, es un concepto muy general, se refiere al material usado para fotografiar, imprimir o proyectar la película. Lo filmico no puede ser lo propiamente cinematográfico porque es todo aquello que se realiza con un soporte de celuloide. La confusión puede surgir a partir del uso lingüístico que se emplea para referirse a una película localmente. Para Metz film era una película y su correspondencia en el sistema era el cine. Evidentemente cuando Metz escribió lo único que se hacía en film eran películas y las películas eran cine. Para nosotros, los mexicanos del año 2003, la diferencia entre película es, en términos coloquiales, la de una narración audiovisual en general sin importar su formato (película) y la de un producto terminado realizado en material filmico (film) Entiendo que aquí puede surgir un problema mayor. Si decimos película es justamente porque la palabra proviene de la traducción al español del término inglés *film*, pero la evolución del cine y de la industria audiovisual ha hecho que los términos se separen y tomen cada uno una connotación

---

<sup>53</sup> Casetti y Di Chio aclaran: "la distinción intenta sólo poner un poco de orden en los componentes básicos de un film: no hay en ella nada de normativo. No se trata de resucitar la vieja discusión sobre lo 'específico' cinematográfico: cada film se comporta como quiere y como lo cree necesario." Cómo analizar un film, p. 75. Pero es imposible no traerlo a discusión cuando sí se discute el tema.

<sup>54</sup> G. Mast. Film, cinema, movie. A theory of experience. EEUU, The University of Chicago Press, 1977 ., p. 7

definida. Cuando decimos “voy a ver una película”, no sólo nos referimos a la que se proyecta en una sala cinematográfica, podemos referirnos tanto a una exhibición en televisión, como en video, sin importar si pasó o no por algún proceso fotográfico para ser realizada. En cambio, cuando hablamos de film, nos referimos necesariamente, a un producto que sí sufrió este proceso.

Para fines teóricos en cambio, tendríamos que ser más rigurosos. Así, deberíamos<sup>55</sup> entender la noción de *film* como algo filmado, impreso o proyectado en celuloide y la de *película* como una narración que pasa por algún proceso fotográfico para su producción<sup>56</sup>.

Por otro lado, el término *cinema*<sup>57</sup>, proviene del aparato inventado por Lumière una máquina que al mismo tiempo fotografiaba, imprimía y proyectaba filmes; así que el término *cine* evoca una *única* forma de proceso cinematográfico que usa el material filmico. Para los puristas lo cinematográfico es sólo lo que el cine y nada más que el cine puede hacer. Lo que quiere decir que el cine más cinematográfico es mucho menos de lo que nosotros estamos acostumbrados a ver. Krakauer, por ejemplo, decía que el diálogo no era un elemento cinematográfico porque el cine “no lo hacía bien”<sup>58</sup>, no dominaba la técnica; hoy nos preguntariamos si el recurso del diálogo sigue siendo tan poco cinematográfico como entonces o lo es tanto como cualquier otro elemento. El montaje de atracciones, por ejemplo, que a estas alturas se utiliza mucho menos con fines políticos que en tiempos de Eisenstein, nos puede parecer menos cinematográfico que el texto hablado por los personajes, pero no

---

<sup>55</sup> De momento. Quizá pronto tengamos que ajustarnos a nuevos modos de hacer y de ver cine. En realidad el determinismo conceptual tiene que sufrir ajustes con el tiempo porque es imposible restringir a un solo significado los conceptos amplísimos que representan palabras como film y cine.

<sup>56</sup> A partir de aquí se separará la película del video, aunque no necesariamente el video del cine.

<sup>57</sup> En términos estrictos según G. Mast. *Op. cit.* pp. 3-23.

<sup>58</sup> Cit. pos., G. Mast. *Op. cit.* p. 6

podemos negar que en una obra reconocida como una buena película, puede haber tanto el uno como el otro sin que ello implique que deje de ser cine.

Sólo hay que ver las películas que han sido premiadas (por no hablar de las que han sido realizadas), tanto con el Oscar (que es poco confiable), como en festivales Europeos, Americanos y Asiáticos; la variedad de temas, formas y conceptos es enorme. En México han sido merecedoras de reconocimiento internacional en la última década desde *El Héroe* (Carlos Carrera, 1993) una película de dibujos animados, hasta *Amores Perros*, pasando por *El callejón de los milagros*, *¿Quién diablos es Juliette?* y *Por si no te vuelvo a ver* (Juan Pablo Villaseñor, 1996) entre otras<sup>59</sup>. Claro que México no experimenta con la tecnología en la misma medida que lo hace EEUU, sino que toma la ya existente para contar sus historias y, en muchos casos, como lo hace el más típico cine clásico, adopta los modos que alguna vez fueron experimentales para asegurar cierto éxito en taquilla. Esto no lo hace su producción menos cinematográfica que cualquier *Misión Imposible 2* (John Woo, 2000) o *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999) sencillamente la hace diferente.



---

<sup>59</sup> Vid. Apéndice 2 Lista de películas realizadas en México de 1987 al 2002.

### Los productos de la industria nacional.

Ahora que he aclarado que los conceptos de fílmico y cinematográfico que yo manejaré son contrarios a los que manejan Casetti y Di Chio a propósito de Metz, me permitiré tomar la clasificación de los materiales que ellos llaman “tecnológicos de base”<sup>60</sup> porque, de cualquier manera, estas categorías sí se pueden entender como la plataforma física que caracteriza al medio en cuanto tal. En un primer nivel se distinguen tres tipos:

1. Los de soporte.
2. Los de deslizamiento.
3. Los de pantalla.

Es en los materiales de soporte desde donde se puede argumentar, en primera instancia, que la industria cinematográfica sigue viva mientras se siga filmando; porque tienen que ver con el material en el que se captan, imprimen y proyectan las imágenes, es decir, con el celuloide. Y a pesar de que hoy día los cineastas recurren a materiales distintos a la película (como al video digital) para grabar algunas escenas o incluso su totalidad, lo cierto es que las salas cinematográficas están creadas para proyectar copias compuestas<sup>61</sup>, el material sigue siendo fotográfico y los directores, en muchos casos, prefieren filmar en 35 o 16 mm que en video digital.

El recurso del video se debe más que nada a dos razones, una económica y la otra de estilo. En general, el que se utilice o no material digital

---

<sup>60</sup> Casetti y Di Chio. *Op. cit.* p. 75

<sup>61</sup> Las copias compuestas son los rollos de material fílmico (de celuloide) en positivo en uno de cuyos lados se ha impreso el sonido óptico. Actualmente también se usa sonido digital que puede correr en una máquina diferente al proyector pero sincronizada con él. George Lucas ya hizo cambiar incluso el sentido de los materiales de soporte y de deslizamiento al crear su sistema de proyección digital de imagen.

para rodar una película, cuando los recursos son suficientes, es una cuestión de decisión técnica<sup>62</sup>, pues el video permite provocar una impresión distinta en el espectador; los cambios de formato no son evidentes pero sí se perciben ¿Quién no se ha preguntado por qué se ve tan diferente la textura de una telenovela en comparación con la de *Los Expedientes Secretos X* (Chris Carter, 1992–2002)<sup>63</sup> a pesar de que ambos se proyectan en televisión? Las texturas, la profundidad, las técnicas de fotografía, etc. son las que nos hacen sentir la diferencia entre una y otra producción aunque no podamos explicarnos con certeza las causas y los efectos de nuestra percepción.



*La perdición de los hombres* (Arturo Ripstein, 2000) una coproducción mexicano – española, fue un experimento del realizador para usar la nueva tecnología digital, grabó con material de video pero la película se exhibió en cine. Según el propio director, quien después produjo otra película de largometraje, *Así es la vida* (2000) completamente en digital, esta tecnología permite al director y a los actores una relación menos tensa y más íntima entre ellos sin preocuparse demasiado por el aparato que está frente a ellos; muchas veces en el transcurso del rodaje se olvidan de su existencia y pueden, de esta manera, concentrarse más en sus papeles y su ejecución.

<sup>62</sup> Cf. “El cine digital según Georges Lucas” en Estudios Cinematográficos. 2001: Odisea Digital II Experiencias y Reflexiones. Año 7, No. 21, agosto- noviembre del 2001, p.5

<sup>63</sup> Serie televisiva realizada casi en su totalidad en 35 mm. Igual que *ER* (*Sala de Urgencias*)



En cambio *Pachito Rex*, (Fabián Hofman, 2001) que era una propuesta surgida dentro del Proyecto de Investigaciones de Nuevas Tecnologías del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) se planeó para ser una película interactiva en



formato DVD pero terminó produciéndose primero, como un largometraje en formato de 35 mm para su exhibición en salas. La película *Exxxorcismos* (Jaime Humberto Hermosillo, 2001), también se produjo como un experimento para utilizar el formato digital, pero ésta sí fue exhibida en video e incluso participó en la muestra internacional de cine de la Ciudad de México en la primavera del 2002; cuatro años después del éxito rotundo que tuvieron *Los Idiotas* (Lars von Trier, 1998) y *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998) en el festival de Cannes 1998, donde ésta última compartió el premio especial del jurado, sin mencionar el festival de Toronto en el mismo año, donde se presentaron cuatro películas realizadas en digital y el Festival de Cine de Rotterdam en 1999 donde hubo un programa especial dedicado a este nuevo modo de cinematografía<sup>64</sup>.

De momento parece que la relación de la industria filmica y la cinematográfica todavía mantiene el rumbo que se ha seguido desde que el video ingresó a la vida audiovisual, todavía se siguen haciendo copias *tape to film*<sup>65</sup> para exhibir el producto final en salas dotadas con proyectores de filmes pero no sabemos por cuánto tiempo más. Lucas por ejemplo, ya implementó un nuevo sistema de proyección digital, con el que se exhibió el *Episodio II de la Guerra de las Galaxias: El Ataque de los clones* (George Lucas, 2002), en

---

<sup>64</sup> P. Broderick. "Una nueva ecuación..." en Estudios Cinematográficos. 2001: Odisea Digital. Año 7, No. 20, febrero – julio 2001, p.47

algunos cines del mundo; el sistema permite evitar todo proceso filmico desde el “rodaje” hasta la exhibición al público. Los comerciales en cambio, sufren el proceso inverso de las películas realizadas en video. En la mayoría de los casos son filmados en celuloide; las técnicas de producción son esencialmente las mismas que las de hace cincuenta años: se *rueda*, es decir, se filma con



una cámara provista de un *magazín* y se montan rollos de negativo. Pero su producto final generalmente está depositado en un material digital, con un soporte electrónico y cuando hay que exhibirlo en salas cinematográficas se

transfiere de video a cine para obtener una copia compuesta. De cualquier manera, mientras el ciclo se cumpla, la industria filmica sobrevive.

Todo esto puede parecer una incongruencia: ¿cómo es posible que yo insista en que la industria cinematográfica existe gracias a que si sigue filmando si acabo de decir que en muchos casos (y recientemente en más de los que nos podemos imaginar) los directores han comenzado a elegir el soporte digital en lugar del filmico?

Responderé brevemente: Cuando hablamos de cine hay que recordar que no todo lo que se hace en esta industria son obras de arte, no todos los productos son largometrajes, ni todas son películas de ficción y documentales. Que una industria se conserve implica que sus productos se fabriquen, se vendan, se consuman y que permitan obtener ganancias para producir otros nuevos. Los comerciales han sido una clase de productos que permiten la supervivencia de la industria y sólo reconociendo esto es que podemos

---

<sup>65</sup> Al proceso por medio del cual se convierte de cine a video se le llama *transfer*, el proceso inverso se

atribuirle a México una capacidad de creación filmica que ha sobrellevado por lo menos dos problemas: la crisis que generó el control del Estado en materia de producción y la crisis económica que no permitía filmar a los pocos directores que lo intentaron en casi una década. El resultado fue que los cineastas, al menos muchos de ellos, se convirtieron en productores y realizadores de comerciales.

Hacer cine en México no es precisamente un negocio redondo, y al igual que en muchos lugares del mundo, los *film makers* mexicanos se han sostenido del medio publicitario para mantenerse vigentes. Jorge Aguilera, por ejemplo, estrenó recientemente su película *Seres humanos* (Jorge Aguilera, 2001), tras años de trabajar en la publicidad y haber egresado de una escuela de cine. Carlos Carrera, por el contrario hizo comerciales después de haber realizado su *ópera prima* (*La mujer de Benjamín*, 1991) y es de los pocos directores que han podido dirigir cine y publicidad con alguna regularidad en México. Pero los fotógrafos, productores y sonidistas, por no mencionar a todas las personas que intervienen en la producción de un filme (largo o cortometraje, de ficción o documental) en su mayoría, trabajan haciendo comerciales, *videoclips* o televisión. Quienes hacen películas en México están inmersos en un círculo mucho más pequeño que el de la gran industria filmica pero tienen contacto con los otros sistemas; en cambio quien hace comerciales o *videoclips* no necesariamente tiene acceso al mundo de la industria cinematográfica.



---

conoce como *data to film* o *tape to film*.

Producir publicidad, *videoclips* y televisión, deviene entonces en una serie de interrelaciones entre un medio y otro que propician el intercambio en el terreno de todos los medios audiovisuales. Los cineastas no sólo se relacionan con el medio fílmico, sino con medios y tecnologías mucho más económicas y viables que les permiten crear sin necesidad de esperar a que un productor o varios inversionistas lleguen a tener la confianza suficiente en ellos para otorgarles el financiamiento necesario para rodar su historia. Aquí, el primer punto de los materiales tecnológicos de base, en cuanto materiales de soporte y deslizamiento, que nos facilitaban entender al cine como un medio específico, se comienzan a diluir; tal vez no sea tan inmediata la eliminación de los materiales tecnológicos de base tradicionales, pero hay que tener en cuenta que si en México se sigue filmando, no necesariamente se hace cine y que si se hace cine no es obligadamente filmado. Es probable que, con el desarrollo de nuevas tecnologías, los costos de producción en celuloide bajen para competir con su contraparte digital, lo cual sería muy conveniente, pues para un equipo de producción, el factor financiero estaría mucho mejor ubicado en un segundo término y no en el lugar de privilegio que ocupa y ha ocupado durante toda su existencia en la industria cinematográfica mundial. Pero lo que también es cierto es que si esto no sucede, si los costos del material y el proceso fotográfico no bajan, la industria se irá transformando hasta hacer de la manufactura de películas un negocio rentable y eso puede implicar, incluso, descartar al material fílmico y grabar en digital con condiciones económicas más amigables para la producción.

Parece que el material, sin embargo, comienza a encontrar su especificidad no como un factor limitante sino como lo que es: el elemento sobre cuya superficie se expone la idea, se cuenta la historia, se desarrolla el relato. La cámara por su parte, deja de ser un artilugio exclusivo para

convertirse en el instrumento mediante el cual el cuerpo registra las imágenes que forman esas ideas. Puede que los románticos del cine se aferren a una concepción más elitista del arte, en donde sólo el cinefotógrafo, como un alquimista, puede saber los secretos de la fórmula, donde sólo un director de reconocido prestigio puede firmar una película y donde sólo un grupo muy reducido de personas es llamado para hacer un filme. Parece que ahora, como en todas las artes hay oportunidad para que quien tenga algo qué contar lo cuente, probablemente así sea mucho más fácil distinguir entre una obra y una cosa audiovisual; aunque corremos el peligro de ver cosas que no tengan mucho qué aportar. Seguramente también descubriremos a quien sin contar con un gran equipo, tiene talento para crear y a quién, por más adelantos técnicos, sencillamente está negado o fabrica sólo objetos de consumo. Como sea, eso sólo se podrá hacer si la producción se eleva y tenemos un marco amplio de referencia partir del cual se puedan hacer juicios justos.

El cine es el más heterogéneo de todas artes, a veces nos es difícil definirlo porque en realidad, como diría Gerald Mast,<sup>66</sup> la pregunta está planteada incorrectamente desde el inicio. Mi interés mueve su eje desde la pregunta ¿Qué es el cine? hasta el planteamiento del problema sobre *qué es lo que hace a un texto ser una obra cinematográfica*. Para poder contestar esta pregunta lo pertinente es preguntar ¿Qué es este tipo específico de cine? ¿Cómo está hecho? ¿A qué relaciones responde? Sólo de esta manera lograremos traspasar los límites del *debe ser* y nos podremos situar en el plano más apropiado del es.

---

<sup>66</sup> Cf. Gerald Mast, *Film, cinema, movie*, pp. 3-23

## Estilos, series y funciones

Pensar en un estilo, es pensar también en un paradigma, una serie de elementos que pueden, de acuerdo con las reglas, sustituirse entre ellos. El cine, como industria, ha establecido a lo largo de su historia una gama más o menos reconocible de estilos que soportan un esquema de producción específico, como el cine de Hollywood por seguir el ejemplo de Bordwell. En su análisis,<sup>67</sup> este investigador reconoce al estilo como una serie de normas y por ello establece tres niveles de generalidad como un modo de distinguir los grados de abstracción en dicha serie

1. Recursos. Elementos técnicos aislados (iluminación, montaje, música, encuadre)

2. Sistemas. Como miembros de un paradigma los elementos técnicos adquieren importancia sólo cuando entendemos sus funciones<sup>68</sup>. Un estilo no es sólo la suma de sus recursos; un estilo no sólo consta de elementos recurrentes sino también de una serie de funciones y relaciones definidas por los mismos, estas funciones y relaciones están definidas por un sistema. Bordwell da por sentado que cualquier película narrativa de ficción posee tres sistemas:

---

<sup>67</sup> D. Bordwell. El Cine Clásico de Hollywood. p.6

<sup>68</sup> Para Tinianov la función puede ser definida sea en relación con las otras funciones parecidas que podrían reemplazarla, sea en relación con las funciones vecinas con las cuales entra en combinación. Además ella se manifiesta a muchos niveles. En consecuencia, el orden de la descripción, el procedimiento, adquiere una importancia particular, ya que la confusión de niveles equivale a la falsa interpretación del sentido, así aparece el concepto de jerarquía.

En el interior de cada clase jerárquica, las formas y las funciones constituyen sistemas y no simples conjuntos de hechos yuxtapuestos. Cada sistema refleja un aspecto homogéneo de la realidad, llamado *serie* por Tinianov. Así en una época determinada encontramos, al lado de la serie literaria una serie musical, teatral, pero también una serie de hechos económicos, políticos, sociales, etc. T. Todorov "Presentación" de la Teoría de la literatura de los formalistas rusos. p. 15

un sistema de lógica narrativa, que depende de los acontecimientos de la historia, y de las relaciones causales y paralelismos entre ellos

un sistema de tiempo cinematográfico y

un sistema de espacio cinematográfico.<sup>69</sup>

Un recurso determinado puede funcionar en cualquiera de estos sistemas o en todo ellos, dependiendo de las funciones que el sistema le asigne.

3. Relaciones entre sistemas. Los sistemas son relaciones entre elementos. Así, el estilo total puede definirse como la relación recíproca entre estos sistemas. La lógica narrativa, el tiempo y el espacio interactúan los unos con los otros. Las categorías de causalidad, tiempo y espacio permiten situar recursos individuales dentro de contextos funcionales y ver el estilo clásico como una interacción dinámica entre diversos principios.

Tinianov<sup>70</sup> decía que la manera en que uno puede tomar conciencia de que algo pertenece a un sistema, es reconociéndolo en otros sistemas y diferenciándolo de ellos. Esta referencia es lo que nos da la pauta para diferenciar al cine de la publicidad, de la TV o de los *videoclips*. Las particularidades de una obra o conjunto de obras son las que crean su vínculo con una determinada serie. Dado que el sistema, afirmaba Tinianov, no es una cooperación fundada sobre la igualdad de todos los elementos, sino que supone la prioridad de un grupo (la dominante) sobre otros, la obra entra en la cinematografía y adquiere su función cinematográfica gracias a esta dominante. Por lo tanto, agrego a lo dicho por Tinianov, es mediante la dominante que encontramos los elementos que ubican a la obra dentro del gran sistema de la industria fílmica, pero también a los que la diferencian de la

---

<sup>69</sup> D. Bordwell. *Op. cit.* p. 7

publicidad, de los *videoclips*, de la televisión y que la sitúan dentro de la serie cinematográfica. (Fig. 1)

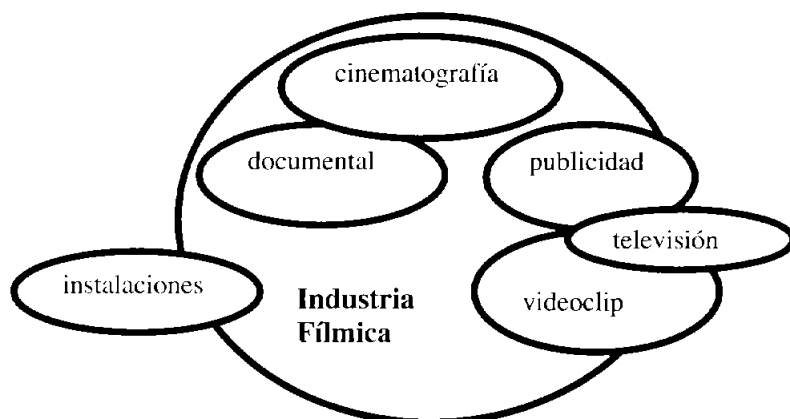


Figura 1

Lo mismo ocurre con la correlación de los géneros. Así, estamos en posibilidad de nombrar y caracterizar subseries dentro de las cuales las películas mexicanas están inscritas: la comedia ranchera, el melodrama urbano, la tragedia clásica, el cine infantil, el cine de frontera, etc.

Evidentemente, las series están también interrelacionadas con otras diferentes y más cercanas a ellas, la del *videoclip*, por ejemplo, está relacionada con la industria musical, con la industria discográfica, con la de los conciertos masivos, con los fabricantes de *souvenirs*, etc.

Para medir la diferencia que existe entre una serie fílmica y una obra, he colocado a la película en relación con la serie a la que pertenece, es decir, con la industria fílmica. Cuanto más neta resulte alguna diferencia con alguna serie,

<sup>70</sup> I. Tinianov. *Op. cit.* p. 97



el sistema que intentamos separar se pondrá más en evidencia, por eso es importante comparar al filme tanto con las series cinematográficas como con las de la publicidad, el *videoclip* y con la televisión. (Fig. 2)

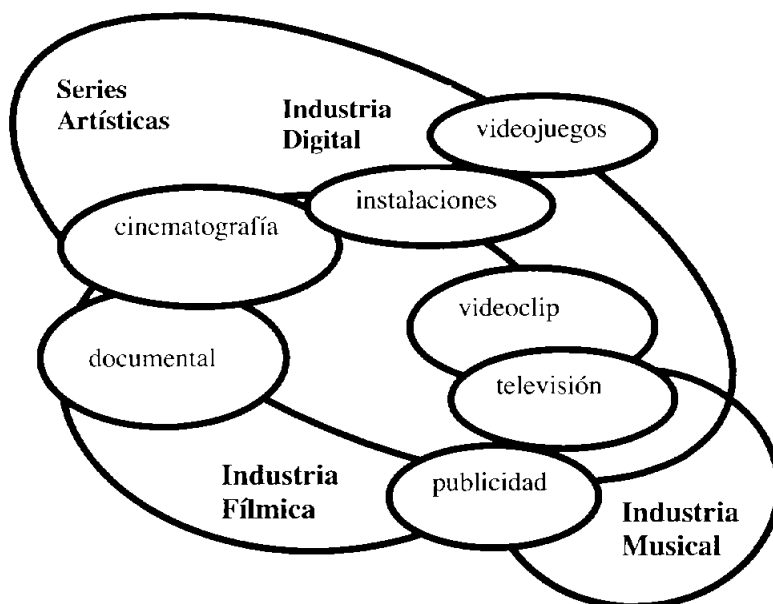


Figura 2

El paradigma resulta ser entonces, una manera de distinguir las constantes de las series, e incluso la constante sobre la cual los mismos cineastas pueden reconocer su trabajo, aunque no haya un sistema industrial tan consolidado como, por ejemplo, en los EEUU. En México lo que sí podemos encontrar es una necesidad de innovación temática, de aportar cierto realismo aunque parezca igualmente necesario evidenciar que la cámara está ahí, que es una película la que se proyecta delante de nosotros. Eso implica que alguien estuvo ahí para contarnos una historia. El cine de los noventa ha seguido ciertas normas de producción que pueden llegar a desembocar en la

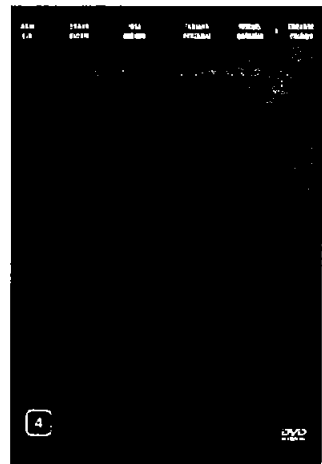
definición de un estilo nacional aunque, de momento, todavía la industria que las soporta no esté totalmente recuperada. En México no puede afianzarse un estilo nacional mientras las condiciones de producción sean tan diversas, especialmente en lo que concierne a los presupuestos, no hablamos sólo de *producciones low budget* como se les conoce a las películas de bajo presupuesto, que es una manera también establecida de realizar filmes en los EEUU, sino de un sistema que en realidad nunca tiene seguro de dónde va a sacar los recursos necesarios para llegar a exhibir comercialmente un producto

Lo que sí puede haber son muchas pretensiones de realizar cine de autor que intenten superar las normas que estableció, en su momento, la Época de Oro o que impone la industria estadounidense. Antiguamente, es decir, en los años dorados de la cinematografía nacional las normas a las que me refiero correspondían, en gran medida, al sistema de producción estadounidense porque era un modo que otorgaba a los inversionistas garantías para obtener ganancias, el hecho de ser el país en quien se depositó la industria que en los EEUU no podía sostenerse debido a la guerra, obligó a los nacionales a adoptar patrones de producción semejantes a los norteamericanos, por eso existía un sistema de estrellas, un sindicato muy cerrado en términos corporativistas y un modo de producción muy definido que garantizaba la producción, la distribución y la exhibición.

Los costos de una producción dependían no sólo de los materiales sino de los actores, foros o locaciones y particularmente, de la planeación. La manera tradicional indica que el cine, en oposición con la televisión, por ejemplo, se realiza con una sola cámara. En México como en todo el mundo la mayor parte de los filmes se rodaban así, además de contar con un equipo técnico más o menos grande que controlaba la tramoya, el vestuario, la utilería,

el decorado, etc. Y eso hacía que los planes de rodaje consideraran cada recurso al detalle. Por eso, el plano, como veremos más adelante, se convirtió en una unidad fundamental de organización: por medio de él era posible dividir el trabajo y el desarrollo de la obra de una manera controlada y mensurable. Así, la posición de la cámara tenía que estar lo mejor definida posible antes de comenzar el rodaje, para evitar pérdida de tiempo y dinero en iluminación innecesaria o que se modificaría en la puesta en cuadro final, obviamente no sólo se trataba de iluminación y cámara sino de todos los recursos que se moverían para ese plano en particular.

Actualmente, el grueso de las películas se siguen rodando de la misma manera, pero no en todas ha participado el equipo técnico del Sindicato, lo que antiguamente se consideraba obligatorio y tenía más que ver con las imposiciones del corporativismo ejercido y controlado por el gobierno. Hay cooperativas que, como la Mixcoac, participan de las ganancias de la exhibición y que son independientes del sindicato oficial, los actores pueden también trabajar de esta manera y así no están obligados a contratarse por honorarios, lo que provee a la producción de un recurso sin necesidad de emplear los de tipo financiero en el corto plazo; en otros casos, se han organizado talleres experimentales para producir la película y se ha recurrido a becas de instancias gubernamentales y privadas para financiar la investigación, el desarrollo del guión o la producción, como en el caso de *Bajo California*, *Crónica de un desayuno* (Benjamín Caan, 1999) *Perfume de Violetas* (Marisse Sistach, 2000) y *El crimen del Padre Amaro* (Carlos Carrera, 2001) por mencionar sólo algunos casos.



En otras ocasiones no se filma, si se opta por el video ya sea análogo o digital, la producción tiene a su favor la reducción de los costos del material y de las cámaras por lo que pueden optar por utilizar más de una para la grabación de las secuencias y pueden incluso disminuir el tamaño del equipo técnico necesario para la iluminación y el manejo del equipo. *Bajo California* es un ejemplo, rodada en dos países México y EEUU, en locaciones distantes, contó con un equipo de tramoya de tres o cuatro personas y además pudo servirse del video para hacer segundas unidades, lo que ahorra tiempo y dinero que se puede emplear para otras cuestiones como la seguridad de la filmación en el desierto, el transporte de menos personas y su instalación en hoteles o casas de campaña, comida y agua, etc. Pero también da la oportunidad de llevar equipo indispensable sin hacer gastos excesivos, como la grúa para las tomas de las pinturas rupestres en lugares demasiado altos.



El video tiene la ventaja técnica de contar con equipos muy ligeros, esto permite que la cámara tenga mayor libertad para moverse en ciertas circunstancias, así, puede reclamar un lugar como testigo y como personaje, puede llegar más allá de la realidad, puede tomar el papel de observador curioso, la narración entonces se pone en primer plano al convertirse en una mente ágil e impertinente que quiere descubrir más de lo que en la realidad podríamos ver, se convierte en otros casos en un cómplice de los personajes, un cómplice invisible pero omnipresente.

A pesar de todo esto, el grueso de las películas no pone de manifiesto la existencia de más de una cámara en el mismo momento, el montaje es siempre un modo de unificar la acción de manera lineal, es decir, nunca vemos que una acción se lleve a cabo simultáneamente desde diferentes ángulos, no hay

múltiples pantallas como, por ejemplo, en *Time Code 2000* (Mike Figgis, 2000) y cuando mucho, lo que se hace es repetir un detalle dos o más veces<sup>71</sup> una después de la otra. Esto es importante porque tener que hacer el efecto de múltiples pantallas no sólo es una limitación técnica sino una clara asunción de que la historia se cuenta de manera consecutiva. El empleo de dos cámaras o más mantiene su función paradigmática de captar un evento irrepetible o excepcional, las desviaciones a esa norma sólo aparecen en la reiteración o en ciertos casos como en *¿Quién diablos es Juliette?* en la secuencia



83 de Xochimilco donde la segunda cámara primero fue una distracción para la protagonista y luego un complemento para mostrar una misma acción. Como se puede ver, la simultaneidad no es todavía un problema a resolver en el cine mexicano como lo está siendo en otras partes del mundo a pesar de contar con la posibilidad tecnológica para solventarlo.<sup>72</sup>

En general, muchas de las normas de la Época de Oro se anquilosaron porque durante más de una década el número de producciones bajó a tal grado que el sistema financiero, sindical y de producción tuvo que buscar formas alternativas de proteger la industria por otros medios. Como ya he mencionado, una de ellas fue la política asistencial del Estado, que tampoco se separó lo suficiente del paradigma clásico como para ofrecer una alternativa viable, además de encontrarse con los consabidos impedimentos burocráticos que la intervención oficial propicia. La otra fue el cine independiente, hecho con un

<sup>71</sup> Secuencia 70 *Bajo California*

<sup>72</sup> Recuerdo que la tesis *Anacronías* (Pierre Tatarka, 2000) del CCC, proponía hacer evidente la simultaneidad por medio de tres pantallas donde aparecían las acciones de las 3 historias en cuestión. Es el único ejemplo que puedo encontrar del tratamiento de este problema hasta el momento, pero no es una película que haya sido exhibida comercialmente sólo se exhibió en la muestra de Guadalajara del 2001.

presupuesto bajísimo pero con una toma de posición social clara y más o menos crítica. Sin embargo, las normas de las que hablo no son propiamente de estilo sino de producción y a pesar de que éstas últimas fueron modificadas, el proceso y el resultado no son tan diversos como para crear una forma completamente nueva de cine mexicano aunque sí una variante importante en la industria cinematográfica.

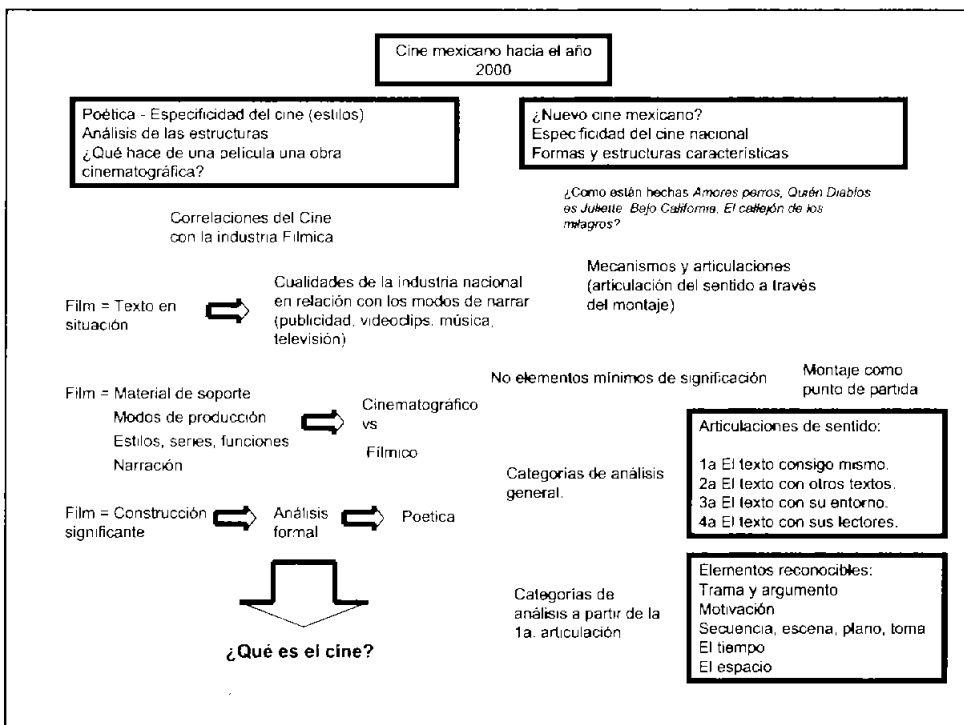


Figura 3

## Trama y argumento. De la historia a la narración

Una narración cinematográfica está compuesta por dos niveles: la *diégesis* y la *mimesis*. La *mimesis* es lo que Aristóteles reconocía como la imitación de la vida, en el sentido más amplio que podamos darle al término imitación, es decir, la reconstrucción de las acciones humanas en una obra. La *diégesis* es propiamente el modo en que estas acciones son presentadas. En otras palabras, el argumento y la trama.

El argumento<sup>73</sup>, es el conjunto de acciones y acontecimientos en los que se desvela la organización de una obra. Es la disposición particular dada por el autor a esos acontecimientos. En los formalistas, el argumento es en primer lugar, la 'deformación' o 'negación' del orden causal de las secuencias narrativas, es decir, de la trama. Es una descontextualización y recombinação de las unidades temáticas de la trama en motivos o unidades sintagmáticas.

La trama, es el curso de los acontecimientos representados tal como se verificarían en la vida, es un material para la formación del argumento. Es lo que conocemos como historia o *story*.

Estos dos conceptos son fundamentales en el análisis porque con ellos podemos entender qué del texto es parte de la historia como tal y qué conforma la estructura específica del filme. Para entender esta estructura también es importante establecer los elementos que nos permitirán separar ciertas unidades en momentos específicos del análisis. Recordemos que lo importante en la construcción de un texto no sólo es el número de elementos que lo

---

<sup>73</sup> Definiciones del Glosario de Los formalistas rusos y el cine, pp. 227, 240 y 241.

conforman sino las funciones que ellos adquieren al ubicarse en tal o cual momento y lugar.



La narración se hace presente en la elección de los recursos, la función de los sistemas y la relación entre estos sistemas. En un primer nivel de análisis, los recursos sirven para delimitar un campo de observación donde las constantes se vuelven

patentes y mensurables; por ejemplo, en el empleo del corte como recurso de transición a diferencia de la clásica cortinilla, la disolvencia o el *fade*. Hace años que los efectos fotográficos entraron en desuso en México especialmente por el costo que implicaban: una disolvencia muchas veces tenía que mandarse a hacer a los EEUU y eso provocó que en ocasiones el problema del tiempo y de las transiciones se resolviera con métodos más simples como el corte directo, lo cual tampoco fue un problema porque, en realidad, el público de cine ya estaba acostumbrado a ello desde los años cincuenta. Aunque las transiciones se hagan por corte directo muchas veces se procura llegar a la siguiente secuencia con un movimiento de cámara que haga las veces de cortinilla o *fade*, puede ser por medio de un *dolly* lateral que salga de una pared, con un *dolly in* hacia el personaje (*Parábola*, Héctor Hernández, 1995) o algún tipo de efecto óptico como el *zoom* de un establecimiento a un plano medio de la acción. Pero también hay otra manera de separar las secuencias: por medio de intercortes a personas, objetos o lugares tengan o no que ver con la acción siguiente, por ejemplo, corte a una niña sobre una bicicleta<sup>74</sup>, olas en el malecón, niños jugando en una alberca de roca (*¿Quién diablos es Juliette?*), corte a la bóveda celeste (*Bajo California*) que generalmente sí tiene relación

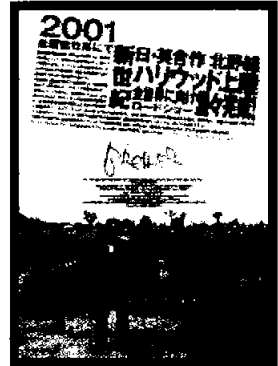
---

<sup>74</sup> Secuencias 31, 35, 58 *¿Quién diablos es Juliette?*



con la secuencia anterior, o es una transición explícita del día a la noche; corte a una calle transitada (*Amores perros*), etc.

Los encuadres forzados tienen una función no del todo clara pero sí evidencian la narración en un primer nivel. Que la cámara esté inclinada, por ejemplo, no puede menos que suponer que alguien quiere que veamos de esa manera y no guardando la vertical (recuérdese el caso de *Brother* de Takeshi Kitano, 2000), pero también que hay un mediador entre la historia y el espectador; ese alguien no es propiamente el autor sino un narrador personaje que se hace referencia a sí mismo y provoca el distanciamiento del espectador ante la obra.



Claro que hay encuadres forzados más arbitrarios (*Corazones rotos*, Rafael Montero, 2000), donde la cámara, además de estar en algunos casos completamente inclinada, por alguna razón que no comprendo, se mueve violentamente alrededor de una mesa y nos enseña las reacciones y no reacciones de las mujeres reunidas ahí como si hubiera un esquizofrénico queriendo constatar los estados anímicos de todas las participantes. Tal vez (y ésta es sólo una hipótesis) sugiera el problema de la simultaneidad de miradas de las que hablaba antes y la manera de resolverlo en una sola línea de acción sea moviendo constantemente la cámara en lugar de dividir la pantalla en los cuadrantes necesarios. Lo cierto es que de cualquier manera la narración se hace patente y, evita a toda costa ser un elemento invisible y dar prioridad a la acción.

Este aspecto de la narración manifiesta nos lleva a pensar en un espectador ideal; las películas obligan al espectador a descubrir siempre un

significado, tanto en la forma del tipo eterno retorno, como en la espiral o en los encuentros casuales, la narración trata de evitar una recepción automática. Se trata de que el espectador se enfrente a totalidades de sentido relacionadas con el resto de la obra y que le provoquen un proceso diferente en cada ocasión. Está claro que el texto conlleva una unidad total, pero hay una fuerte tendencia a querer que el público no siempre llegue a la elaboración y resolución de hipótesis por el mismo camino.

El espectador va creando sentido al recordar sucesos del pasado inmediato y del mediato: del inicio en la mitad de la película, por ejemplo; pero también del futuro en la reconstrucción del pasado (*Amores Perros*), o del pasado en su evocación (Secuencia 72 *¿Quién Diablos en Juliette*). Todas las películas tienen un grado de complejidad específico. Bordwell ha demostrado que incluso el cine clásico requiere de cierto conocimiento del espectador para develar el sentido y a pesar de que las películas mexicanas en general, siguen un esquema muy clásico de narración más o menos lineal que va de principio a fin y del pasado al futuro (*El bulto*, Gabriel Retes, 1991; *Sucesos distantes*, etc.) a pesar de ello, repito, el trabajo de interpretación responde no sólo a una relación causal sino también semántica en las películas más complejas como *¿Quién diablos es Juliette?*, *Bajo California*, *Seres Humanos*, *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo, 1997)

Todo esto trae a la mente a los *videoclips* en donde se cuentan historias, no sólo donde se ve a un intérprete cantando el tema en cuestión; sino aquellos en donde, paralelamente, se desarrolla un relato o más. En estos casos hay que relacionar constantemente las secuencias, comprenderlas en su individualidad pero también en la interacción de las viñetas y la música, con la letra de la canción o independientemente de ella, en la relación entre historias. Es un trabajo arduo y constante aunque cuando se han visto muchos *videoclips*

es relativamente fácil de completar. Lo mismo sucede con las películas. Una de las más complicadas que he visto hasta la fecha ha sido *Memento* (Christopher Nolan, 2001) donde a pesar de tener suficiente tiempo de exposición por secuencia la linealidad está violentada a tal punto que es imposible hacer conjeturas válidas sino hasta el final de la película; esto no sucede en el común de las películas mexicanas de la última década, por más sorpresiva que pueda llegar a resultar, en general el espectador tiene un número limitado de opciones y sus hipótesis sólo pueden responder a ese número, independientemente de que la narración intente hacernos llegar a ellas por caminos intrincados. De cualquier manera, en la mayoría de esas películas, el desenlace es poco sorpresivo, yo diría que es más bien previsible y lo que importa en la mayor parte de los casos, como en los géneros mejor establecidos, es la manera en que se llega a él.

Ahora bien, el nivel de atención del espectador está presupuesto por la película ya que no pretende hacerle creer en la realidad de lo presentado sino en hacerlo conciente de la reconstrucción de la realidad mostrada en la pantalla; es el mundo visto por unos ojos determinados, no es el mundo según el espectador, sino según la narración. Hay un testigo en la historia. El espectador reconstruye la película y en ese momento la interpreta, hay muchas lagunas de información que se tienen que ir llenando, no sólo se trata de entender el paso del tiempo o el cambio de lugar, sino una serie de relaciones que se desarrollan en el relato al momento en que se encuentra.

Con respecto al modelo clásico, las películas en general, mantienen la continuidad en los niveles de sistemas y relaciones entre sistemas, los cambios o modificaciones más innegables se encuentran en el nivel de los recursos estilísticos: cuando intenta presentar sucesos de un modo temporalmente discontinuo no puede evitar, por la característica subyacente al relato, contar

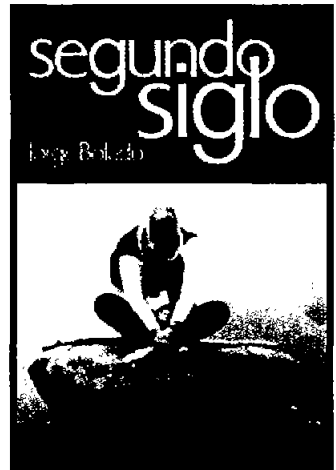
con una lógica narrativa que implica cierta linealidad o progresión hacia el desenlace. Todas las películas que he analizado progresan en el tiempo. *Amores Perros* y *El callejón de los milagros*, por ejemplo, regresan a un punto de partida y vuelven a comenzar, pero terminan en el presente, no en el pasado, son las únicas que pueden dar la impresión de circularidad, gráficamente podrían dibujar una espiral o una cadena de ADN. ¿*Quién diablos es Juliette?*, *Por si no te vuelvo a ver* (Juan Pablo Villaseñor, 1996) entre otras, son completamente lineales. El intento de romper esta peculiaridad se observa en el uso de recursos como el *flash back* en su modalidad del recuerdo, por la narración de anécdotas, pero irremediablemente hay una progresión hacia el futuro. En *¿Quién diablos es Juliette?* la secuencia final señala un impulso hacia la circularidad pero más bien es el comienzo de otra historia que ya no se va a contar más que en nuestra imaginación (la niña parada en una columna de los portales) e indica un final abierto después de la conclusión.

A propósito y aunque parezca que no tiene nada que ver, es pertinente mencionar la *opera prima* de Jorge Bolado: *Segundo Siglo* (2000), donde sin ser exactamente un documental, el relato como protagonista se encuentra a sí mismo y narra su historia. Y aquí me permito ser entusiasta ante una película que habla del cine en términos perfectamente cinematográficos por medio de la intertextualidad y la transtextualidad<sup>75</sup>. *Segundo Siglo* es la historia del cine contada por el cine, tiene todas las características del cine de ensayo, apela a los convencionalismos del cine clásico y a las violaciones del propio cine de

---

<sup>75</sup> Sigo a Genette en su caracterización de intertextualidad como la “co-presencia efectiva de dos textos” bajo la forma de cita, plagio y alusión. Es importante recordar que dentro de la categoría de transtextualidad también se incluyen conceptos como la paratextualidad, que indica la relación del texto y su paratexto (especialmente en literatura) en donde se pueden distinguir títulos, prefacios, posfacios, epígrafes, dedicatorias, ilustraciones que pueden hacer surgir la pregunta de si ellos también forman parte del texto. La metatextualidad que implica que un texto explica a otro en su contenido y forma. La architextualidad que tiene que ver con la disposición o rechazo de un texto a caracterizarse a sí mismo en su título y la hipertextualidad que se refiere a la relación de un texto actual (hipertexto) con un texto anterior (hipotexto). Cfr. R. Stam, et al. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. p. 236

“autor”; es el relato por el relato, el cine por el cine, no hay meta clara, por lo que no podemos esbozarnos una hipótesis concluyente, pero siempre existe un conflicto y los espectadores trabajamos todo el tiempo tratando de descubrir el sentido de las acciones que vemos, oímos y recordamos. Parece entender cabalmente que el conocimiento de sí sólo se logra a través de la narración y narra para explicar-se y explicar-nos: a los que hacen y los que ven, a los que cuentan y a los que atienden. En fin, es el cine del héroe desconocido que siempre hemos tenido enfrente, el cine del narrador que desaparece para hacernos caer en el ensueño y que a ratos reaparece para recordarnos que aquello de enfrente no es más que una realidad construida por la ficción.



## La motivación en el relato

De acuerdo con el esquema de Bordwell<sup>76</sup>, estos son los tipos de motivación en la historia que son pertinentes señalar:

La compositiva consiste en que si la historia ha de seguir adelante, hay que presentar ciertos elementos.

- La realista: según su verosimilitud se justifican ciertos elementos narrativos.
- La intertextual: la historia está justificada según las convenciones de cierto tipo de obras. Entre las más comunes está la genérica.
- La artística: los críticos formalistas rusos se referían a ella cuando querían señalar que un componente puede estar justificado por su poder para dirigir la atención hacia el sistema que opera. Muchos la utilizan para hacer palpable el convencionalismo del arte. En muchos casos se hace patente como virtuosismo técnico.

La motivación artística, dice Bordwell, puede dar mayor énfasis a la artificiosidad de otras obras, esto suele lograrse a través de la práctica de la parodia, por ejemplo. Esa parodia no tiene necesariamente, que ser cómica como es el caso de las referencias a *El callejón de los milagros* en *¿Quién diablos es Juliette?*<sup>77</sup>

Sobre el tipo de motivación intertextual hay muchos ejemplos en las películas analizadas: *El callejón de los milagros* muestra sus mecanismos al dejar el *boom* a cuadro. *¿Quién diablos es Juliette?* le habla al público a través

---

<sup>76</sup> D. Bordwell, *El cine clásico de Hollywood*, p. 21 - 23

<sup>77</sup> Secuencias 49 y 81

de la cámara<sup>78</sup> o permite que la cámara observe francamente al *boom*<sup>79</sup>. El estilo documental de *¿Quién diablos es Juliette?* hace de ella una película propensa a mostrar sus mecanismos. Por otro lado *Amores Perros* es una película que no puede evitar hacer referencias al medio de donde ha salido el director aunque procura siempre mantener una dominante en la acción y no en la narración. Evidencia que existe un creador y que ese creador tiene una fuerte relación con el público: la cámara que ve hacia la Televisión nos deja mirar identificaciones del Canal 5<sup>80</sup>, fácilmente reconocibles en ciertos lugares de México, aunque no en otros lugares del mundo, son referencias muy locales y temporales.

En general, la motivación artística es un recurso muy utilizado en *Amores perros*, es a lo que en algún momento me refería con la función poética; se muestran sus mecanismos pero en un nivel narrativo, es decir, se hace referencia al trabajo previo del director (cortinillas de canal 5), se cuenta una historia sobre publicistas y modelos, se monta un estudio de TV en la historia, se utiliza un montaje tipo *videoclip* como elipsis<sup>81</sup>, la cámara se mueve alrededor de los personajes<sup>82</sup>, pero nunca vemos un boom entrar a cuadro (como en *El callejón de los milagros*, sec. 35) y se tiene mucho cuidado en evitar el reflejo de la cámara sobre los cristales para no distanciar al público de la historia. Las secuencias del choque,<sup>83</sup> por ejemplo, están tan bien logradas en el plano técnico y narrativo que con palabras de Bordwell “se hace patente el virtuosismo” que opera en ese segmento de la obra.

<sup>78</sup> Toda la película está contada a una tercera persona, que está detrás de la cámara, a quien nosotros nunca vemos. Ver secuencia 54 *¿Quién Diablos es Juliette?*

<sup>79</sup> Especialmente la secuencia 6, *¿Quién Diablos es Juliette?* pero toda la película tiene estas referencias.

<sup>80</sup> Secuencias 14 y 38 *Amores perros*

<sup>81</sup> Secuencias 37 y 43 *Amores Perros*

<sup>82</sup> Secuencia 23 *Amores Perros*.

<sup>83</sup> Secuencias 2, 49, 55 y 92.

La motivación compositiva es mucho más recurrente en *El callejón de los milagros* porque la dominante se encuentra justamente en el relato y en su evolución hacia el desenlace; pero de cualquier manera, ninguna de ellas aparece como única. Al contrario, puede ser que la motivación artística sea una dominante en la construcción de *Amores Perros* pero siempre está en constante tensión con la motivación intertextual genérica del melodrama mexicano, con las películas de persecución policiaca o con las de aventuras urbanas tipo *The Killer* (John Woo, 1989) y con la misma motivación compositiva, porque, en términos estrictos, Octavio no hubiera podido andar por la calle tan tranquilo después de haber provocado un accidente donde murió su amigo Jorge y causó lesiones de por vida a Valeria. Sin embargo, la historia lo permite y se evita ahondar en detalles que entorpecerían el desarrollo de la acción hacia lo fundamental del relato que es la desgracia de quedarse sin dinero, sin perro, sin hermano y sin Susana, es decir, sin amor y sin esperanza.

En cambio, en *Bajo California* la motivación realista puede presentarse como determinante porque es necesario que la historia fluya hacia un punto más alto en su desarrollo: la caminata de Damián por toda la península es un hecho que no tiene obstáculos imposibles; la falta de agua que en otras circunstancias narrativas sería un problema mayor, se convierte en un recurso artístico para mostrar una alucinación en medio del desierto y para que el protagonista se imagine a alguien caminando con su veleta en la mano (sec. 30). Lo mismo sucede con el cansancio o el sueño y todo esto es posible porque el conflicto está planteado en el nivel del personaje y no de sus agentes externos.

En *¿Quién diablos es Juliette?* la motivación intertextual sí es dominante en su vertiente genérica pues, aunque es una ficción, tiene correspondencia



directa con el documental. Lo cierto es que, a pesar de ser una película poco ortodoxa en lo que se refiere a seguir cabalmente las normas de la ficción, es muy accesible a la comprensión y esto se debe a que está hecha como un programa del tipo "*Reality show*". En efecto, estos programas televisivos no son tampoco pioneros en la presentación de casos reales que ellos mismos ayudan a resolver, pero la estructura es muy similar: se plantea el problema, se acude con los involucrados y se le cumple el sueño del protagonista. Claro que el tiempo que se toma en hacer un *reality show* para televisión es mucho menor que lo que se llevó en realizar *¿Quién diablos es Juliette?* La técnica puede ser más o menos diferente, pero en general la cámara en mano, el sonido directo, la ausencia de doblaje, la música extra diegética que propone un ambiente de acuerdo con el drama que se presenta, el diálogo de los personajes con una persona en el fuera campo, son recursos y relaciones muy del estilo periodístico cuya principal fuente de consumo es la televisión.

En fin, sin importar cuál de estos recursos domine en la historia, lo cierto es que ninguna pretende llegar a una narración invisible. Lo que parece pedir a veces a gritos y otras en susurros es que nos demos cuenta de que esta obra ha sido filmada y hasta cierto punto preparada. Aún en estos casos la historia apuesta a su verosimilitud, a que creamos en la historia independientemente de la conciencia que obtengamos acerca de si es una ficción o no. Como diría Stenberg, "la narración es conciente de sí misma"<sup>84</sup> y demuestra su reconocimiento de estar presentando información a un público. Es una narración conocedora, en la mayoría de los casos omnisciente, sobre todo en aquellos donde la cámara se mueve antes de que suceda un acontecimiento. Se mueve porque sabe que algo va a suceder, sabe más que el público y se lo

---

<sup>84</sup>Cit. pos. D. Bordwell en *El cine clásico de Hollywood*, p. 27

quiere mostrar<sup>85</sup>. Muy al contrario de lo que declararan el director Alejandro González o el fotógrafo Rodrigo Prieto sobre *Amores perros*, la cámara es una presencia mucho menos realista que en cualquier otra película clásica. Este tipo de cámara extremadamente ubicua es propia del comercial y del *videoclip* y tiene una función poética clara: se trata no del punto de vista de un personaje sino del punto de vista de la narración y habla de una necesidad de establecer un ritmo a partir de la posición casi arbitraria de la cámara en el espacio de la acción. Alejandro González decía en una entrevista:

*I wanted the camera to be a silent, but proactive, witness of real facts taking place before our eyes [ . . . ] It was something close to documenting a piece of reality, and maybe this is why the film is so disturbing and exciting, because the worst we can see in it is ourselves...our real selves.*<sup>86</sup>

Parece ser que la cámara reclamaba un rol mucho más activo que en películas anteriores. No se trataba sólo de ser el instrumento del director sino los ojos de un narrador omnipresente y omnisciente. Mucho más allá de la forma documental que González argumentaba está la forma del inconsciente, de lo que vemos sólo en los sueños. Sobre este punto Rodrigo Prieto, el director de fotografía, quien también tiene una vasta experiencia en comerciales, *videoclips* y películas de largometraje hablaba sobre el concepto a partir del cual diseñó la puesta en cuadro:

*Far from looking for beautiful images to go along with the story, our goal was to portray the characters within their physical and emotional context in a*

---

<sup>85</sup> Secuencia 63 *Bajo California*.

<sup>86</sup> “Quería que la cámara fuera un silencioso pero activo testigo de los hechos reales que suceden ante nuestros ojos [...] era algo cercano a documentar un segmento de la realidad, tal vez por ello es que el film es tan molesto y excitante, porque lo peor que podemos ver en él es a nosotros mismos... a nuestros verdaderos yo.” En una entrevista publicada en la página oficial de la película *Amores Perros*. [www.lionsgatefilms.com/amoresperros](http://www.lionsgatefilms.com/amoresperros)

*realistic, yet powerful, way. We tried to free the camera from its traditional limitations to make it a voyeuristic character who sees everything that happens and to get the viewer more involved in the story.*<sup>87</sup>

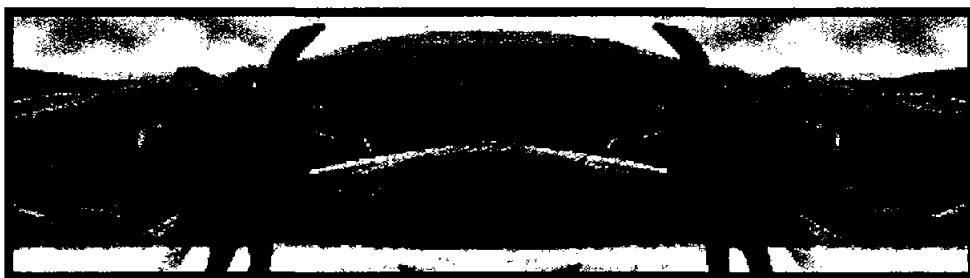
Lo que significa que en sus momentos como personaje, la cámara misma decide qué ve, cuándo y cómo lo hace. Es una narración comunicativa aunque no siempre está dispuesta a decirnos todo lo que sabe. ¿*Quién diablos es Juliette?* por ejemplo, recurre al suspenso de una manera hasta inocente (Don Pepe cargando las maletas<sup>88</sup>) pero incluso este recurso sirve como una línea de acción interesante para el desarrollo de la obra. Cosa que no sucede con *El callejón de los milagros*, en donde todas las acciones futuras han sido adelantadas en los capítulos precedentes y donde no queda más que esperar a que sean mostradas nuevamente para, al final, ratificar nuestras hipótesis.

En casi todas las películas contemporáneas la narración comienza antes de la acción, es decir, nos enfrentamos, desde los créditos, a un ser omnisciente que nos va a contar una historia. Incluso en la música podemos encontrar narración: en *El callejón de los milagros* los créditos sobre fondo negro (sec. 1) están acompañados por los motivos musicales que se reiterarán a lo largo de la película, y se extienden como sonido *over* sobre la primera secuencia donde comenzará la acción. Pero en algunos casos, cada vez más generalizados, la acción se presenta al mismo tiempo, como en *Bajo California* (secs. 1 y 2), o *¿Quién diablos es Juliette?* (sec. 1) Esta última además de iniciar la acción en los créditos, muestra de entrada sus mecanismos, lo que permite encaminar nuestra atención a la forma en que deberemos comprender

<sup>87</sup> "Lejos de buscar imágenes bellas que tuvieran que ver con la historia, nuestra finalidad era retratar caracteres con sus contextos físicos y emocionales en una forma realista e intensa. Tratamos de liberar a la cámara de sus limitaciones tradicionales, para hacer de ella un carácter *voyeurista* que mira todo lo que sucede y para tener al espectador más involucrado con la historia". *Idem*.

<sup>88</sup> Secuencias 51, 53, 54, 56, 63, 74, 76.

la película, en lo que debemos conocer para poder hacer relaciones en el texto. En fin, lo que nos comunica son los modos en que debemos encontrar sentido a la obra. El texto cinematográfico en *¿Quién diablos es Juliette?* por ejemplo, supone que el espectador sabe algo del medio audiovisual, pero si no de cualquier modo tiene mecanismos para hacer comprender la historia sin tomar en cuenta los comentarios locales y gremiales. Esto no sucede tan fácilmente con *Segundo Siglo*, pues en vista de que es una película sobre el cine, el espectador, necesariamente, debe tener algún conocimiento del medio, de otra manera la película le puede parecer aburrida y en muchas ocasiones “lenta”.



## Causas y efectos en el desarrollo de la acción



Hay dos tendencias fuertemente representadas en el cine mexicano actual: aquella que mantiene la línea de la norma clásica donde la causalidad, las consecuencias, las motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos<sup>89</sup> definen el desarrollo de las acciones, y otra que parece creer en el destino inexorable de la condición

humana, donde los personajes y sus acciones obedecen a fuerzas extra individuales establecidas por su situación social o económica, independientemente de sus capacidades personales.

Como diría Bazin con respecto al cine de arte y ensayo europeo de la posguerra: "los eventos se suceden efectivamente de acuerdo con un orden necesario y no obstante dentro de un marco de sucesos accidentales."<sup>90</sup> Parece como si el destino sólo dependiera de las



situaciones sociales, económicas y culturales de los personajes sin que haya de por medio una razón individual para tomar decisiones. *De la calle* (Gerardo Tort, 2001), *Amores perros*, *El callejón de los milagros*, *Perfume de violetas*, son películas que se plantean como el entramado de desatinos por los cuales los protagonistas nunca alcanzan sus objetivos personales; son una especie de apologías del fracaso.

---

<sup>89</sup> D. Bordwell. *El cine clásico de Hollywood*, p. 14

<sup>90</sup> *Cit. pos.* D. Bordwell. *Idem*.

En las primeras, las que siguen la norma, podemos plantearnos hipótesis que al final de la película vemos cumplidas, es el caso de *El bulto* por ejemplo, donde como conclusión todo vuelve a la normalidad familiar esperada. En *Bajo California*, el final que suponemos es que Damián recuperará la confianza en sí mismo; en *Por si no te vuelvo a ver* los ancianos del asilo logran tocar en conjunto y ser reconocidos como personas productivas, *Cilantro* y *Perejil* (Rafael Montero, 1995), *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991) y muchas otras más mantienen esta constante.

En síntesis, se llega a un final feliz o por lo menos a la aclaración de las situaciones conflictivas y los enredos. En cambio, en el segundo tipo crean una historia menos convencional, en donde los efectos obedecen a causas externas al sujeto, por ello no nos es posible hacer más que conjeturas y el conflicto no se puede solucionar en vista del devenir de los acontecimientos. Estas películas demuestran, como diría Bordwell a propósito de *Avaricia* de Stroheim (1923),<sup>91</sup> que un esquema causal naturalista es incompatible con el modelo clásico: los personajes no pueden alcanzar sus objetivos, la causalidad está en manos de la naturaleza, no de la gente. Más cercana a los postulados brechtianos, la causalidad está fuera del poder del personaje individual. Por eso insisto en que el final de la historia del Chivo<sup>92</sup> en *Amores Perros* viola el devenir trágico en el que se han visto implicados los personajes y hace que una historia triple que parecía llevar a todos al desastre, de un vuelco y obedezca a las decisiones individuales de un sujeto que acaba por reconocer su debilidad



---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 20.

moral cuando había aparentado ser amoral, que acaba por tomar una decisión personal cuando siempre había sido movido por el destino y que se convierte, como en el más clásico de los melodramas mexicanos, en un ciudadano ejemplar.

Una condición importante y que vale la pena destacar es que muy pocas películas tienen un solo eje de acción, *Bajo California* es un caso muy peculiar, todas las acciones provienen de un mismo personaje y también llegan a él; es difícil ver en la cinematografía mexicana casos tan peculiares como éste pues de acuerdo con el cine clásico el interés se mantiene alternando líneas diversas que confluyen en algunos de sus puntos en momentos determinados. Por eso no es tan novedoso presentar una película con tres historias (un número por cierto paradigmático), lo novedoso es la forma de hacerlo. En México, los recursos son la manera más evidente y sorpresiva de lograrlo. Pero al nivel de los sistemas de lógica narrativa, tiempo y espacio cinematográficos y de las relaciones entre sistemas, el panorama es más convencional. Si hay tres historias se presentan en un montaje paralelo, si se pretende llegar a afectar la lógica lineal se hace regresando al punto de inicio y volviendo a empezar. Uno de los casos más artificiosos lo encontramos en *El callejón de los milagros*<sup>93</sup> donde los regresos al inicio no aportan más que redundancia. Pero en *Bajo California*, a pesar de que la historia como tal es lineal, el argumento es circular y eso se entiende cuando de vuelta de su viaje por las pinturas, Damián se reencuentra con el caminante (Gabriel Retes) e intercambian sombreros nuevamente<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Secuencia 112.

<sup>93</sup> Secuencias 4, 29 y 69.

<sup>94</sup> Secuencias 18 y 76.

Otra manera de modificar los sistemas es afectando el espacio pero éste nivel no es el más explorado en México. Sin contar casos de violencia camaril inmotivada como en *Corazones rotos*, en general, las películas mexicanas intentan cumplir cabalmente con la norma clásica, es decir, con los manuales del realizador que se estudian en los centros de enseñanza cinematográfica. Esto ha hecho entender que el cine además de un lenguaje tiene un código establecido que sólo se puede violar, pero que también ha impedido crear formas nuevas de expresión cinematográfica independientes de las establecidas por una industria o por modos de producción previos.

Así, lo que encontramos en México, es la necesidad de aprender a contar historias como otros, sólo obras del tipo de *Segundo Siglo* han logrado, en su afán ensayístico, aportar alguna innovación en los niveles más complejos: el sistema narrativo, el de la lógica espacio temporal y en la relación entre ellos.

En el grueso de las películas podemos ver la conformidad con la norma del sistema espacial que dicta la correcta posición de la cámara con respecto a los ejes de acción, lo cual permite al público entender las relaciones de los personajes con el decorado o el ambiente e impide la ambigüedad en la composición. Está perfectamente establecida la norma que indica la composición del cuadro a partir del cuerpo humano, aunque hay innovaciones interesantes en algunas películas como en la secuencia 30 de *Bajo California* donde la cámara sale desde un *top shot* de una escultura con piedras donde nuestra percepción indica que es una gran figura en la arena hasta encontrarse a Damián en un *long shot* que nos reubica en la perspectiva espacial humana y nos damos cuenta de que sólo era una pequeña figurita formada con guijarros.



Un uso interesante del sistema espacio temporal en esta película es el que regresa a Damián al tiempo de Tacho Arce niño en la secuencia 38 y donde comienza un viaje de retorno al pasado y a su propia historia. Otra aportación interesante en el sistema temporal se logra al incorporar los rostros de algunos Arce encontrados en el pueblo. No es un *flash forward* tal como los conocemos en el cine clásico, en realidad no nos dice lo que va a suceder a continuación sino que amalgama todos los presentes de la historia de los Arce en una sola secuencia, no nos deja ir al futuro sino que nos encapsula en la memoria y nos hace percibirla en el devenir como *sucediendo* y *sucedio*.

### **Secuencia, plano, escena y toma.**

He establecido ya, que el montaje al que me referiré en este análisis no sólo indica el ensamblaje de planos, lo que sería estrictamente la edición de imagen, o el *cutting and edditing* de los ingleses; sino a lo que se conoce con el nombre de *découpage*, que se refiere más a la división de imágenes de acuerdo con el guión, a la proyección de la acción narrativa sobre el material cinematográfico que también tiene que ver con la manera en que el sonido, ya sean voces, música, efectos especiales, incidentales o el silencio mismo, están dispuestos en la construcción del argumento.

Los aspectos externos del *découpage* importantes para el análisis de una película son:

- Cuántas secuencias la constituyen
- Cuántos planos contiene habitualmente una secuencia
- Cuántos cortes o tomas se presentan en cada secuencia.

El plano sirve como una unidad material porque es la unidad básica de producción y la unidad mínima de planificación. También puede ser considerado unidad de significado. Y digo puede porque en el cine clásico (de Hollywood) antes de 1950, se llamaba a un plano, escena, lo que definía una tira de imágenes como una acción narrativa. Pero en la actualidad no todos los planos que se programan en un plan de producción son, por sí mismos, significantes, es decir, que sólo cuando entran en relación con otros es que podemos encontrar sentido a la acción.

Para ser más explícita: si en el cine clásico el plano se puede equiparar con la escena, es porque en él están contenidos todos los elementos que

garantizan la presentación de un motivo en el relato. En el cine contemporáneo, en cambio, un plano no siempre contiene toda una acción. Y no me refiero a los planos de protección o a los *insterts*, sino a aquellos que, como veremos, muestran sólo una parte del total de la acción.

En *Amores perros*, por ejemplo, una escena no está conformada por un solo plano, generalmente<sup>95</sup> tiene más de tres, y aunque muchos de los planos parecen haber sido filmados como *masters*<sup>96</sup>, otros sólo contienen un número limitado de actividades que en conjunto con los otros planos filmados, darán sentido a la escena, por ejemplo:

Secuencia 63 El Chivo espía a Maru mientras ella parte en su coche. El Chivo entra a la casa de Maru sin ser visto.

En esta secuencia la mitad de la acción está tomada como un punto de vista de Chivo hasta que su hija se va, pero nunca existe referencia de él, sólo comprendemos el significado de toda la acción cuando tenemos, en primer lugar, la reversa de esta toma, que es un plano medio de El Chivo en su camioneta y un cambio de plano donde él mismo está abriendo la puerta con un alambre. Así que ningún plano por sí mismo puede ser considerado escena en este caso pues sin la combinación de por lo menos tres de ellos, sería imposible comprender la acción.

---

<sup>95</sup> Vid. Apéndice 1.

<sup>96</sup> Un *master* con protecciones es aquel plano rodado en un encuadre abierto y en cual se desarrolla la acción completa. Después se filman las tomas que se intercalarán para contar los pormenores de la acción. También se pueden hacer *masters* en encuadres cerrados o incluso hacerlos con todos los intercortes que sean necesarios para contar la escena. Esto se hace especialmente en los comerciales porque la edición final no depende sólo del director sino de la agencia y del cliente lo que obliga al director a procurarse el mayor número de combinaciones posibles y esto es factible porque el presupuesto para hacer un *spot* muchas veces es mayor que el que podría tener una película de largometraje. En estas últimas en cambio, hay que tener mucho más cuidado en qué es exactamente lo que se quiere imprimir para no desperdiciar material valioso.

En cambio en *¿Quién diablos es Juliette?* Las secuencias generalmente están formadas por tantas escenas como planos se presenten. Cada escena está filmada o grabada en un solo tiro y cortada de acuerdo con la historia que se cuenta en cada caso. De tal modo que si viéramos un plano por separado podríamos entender de qué se trata, independientemente del sentido que cobre junto a las escenas con las que está montado.

Así que el plano, para nosotros, no significará escena sino simplemente unidad mínima de planeación y producción.

Una escena clásica es tanto un elemento separable, como un eslabón de la cadena<sup>97</sup>. Como tal se puede considerar que la escena tiene dos fases: la de exposición y la de desarrollo. Estas fases organizan todos los sistemas narrativos en funcionamiento: causalidad, tiempo y espacio.

La escena se entiende como una unidad espacial, temporal o de acción, lo que significa que el cambio rotundo de cualquiera de estas categorías nos indica un cambio de escena, no de secuencia. Existe en ciertos casos, un principio de linealidad tanto de la narración como de la exposición de los elementos. Por ello es que en *Amores perros* por ejemplo, encontramos algunas secuencias divididas en dos escenas diferentes.

La secuencia 37 donde Octavio llega a casa con el dinero de las apuestas está dividida en dos escenas: la primera está ubicada en las escaleras de la casa, por donde sube a la recámara de Ramiro y Susana. La segunda en el interior de la recámara donde Susana está dormida. Ambas

---

<sup>97</sup> Thierry Kuntzel *cit. pos.* Bordwell en *El cine clásico de Hollywood*, p. 70

escenas están unidas por la toma en *over the shoulder* (OS)<sup>98</sup> donde Octavio abre la puerta y en *over lap*<sup>99</sup> la acción continúa en el interior de la recámara.

*El callejón de los milagros*, por ser una película más clásica es mucho más clara en este sentido, por ejemplo, la sec.15 donde Rutilio sale de la peluquería y llega a la camisería está dividida en dos escenas unidas por una elipsis que proporciona continuidad temporal a pesar de que estamos ubicados ya en otro lugar. La unidad espacio temporal se rompe pero no la unidad de acción. En esta película la mayor parte de las secuencias contienen una sola escena, muchas de ellas un solo plano y aunque en el plan de filmación las secuencias con más de dos planos, como la secuencia 4 que tiene 15, deben haber sido nombradas como escenas, lo cierto es que mientras la unidad espacio temporal se conserve, la escena no cambia. En realidad, a lo que se refiere la nomenclatura usada en un reporte de *script* no siempre es a una escena sino a un plano, o sea, una unidad de planeación y rodaje.

El número de planos que se manejan en una película, depende directamente del estilo pero también de los procesos de producción que permiten su realización. Parece ser que la introducción del sonido hizo disminuir el número de planos usados en las películas, porque el empleo de diálogos no permitía hacer tantos cortes como los que llegaron a hacerse en el cine mudo. Sin embargo, en la actualidad la forma de ver ha rebasado la limitación que el realizador tenía con respecto al sonido. Es muy común el uso del *over lap*, descubierto desde hace años en el cine clásico. Este recurso permite hacer cortes suaves pues adelanta información que descubriremos en la siguiente secuencia. Pero también nos indica la primacía de la narración

---

<sup>98</sup> Sobre el hombro.

<sup>99</sup> Aunque son dos planos tomados en diferentes lugares, la acción final se corresponde en continuidad con la primera del siguiente corte, en otras palabras, corta en *raccord*.

sobre la historia, la omnisciencia está expresada en términos sonoros, la narración nos prepara para el futuro. Podemos encontrar esta característica en películas de corte clásico como *El callejón de los milagros*, *Por si no te vuelvo a ver*, y hasta en *Cronos* (Guillermo del Toro, 1991) porque al ser un a película en donde se maneja el suspenso como motivo, nosotros sabemos menos que la narración y permanecemos en nuestros lugares para conocer información necesaria en la comprensión de la historia, no sólo queremos conocer el final, sino el proceso por el cual llegamos hasta él.

Sin embargo, a pesar de que las películas clásicas son las que más soportan la utilización de este recurso, las películas como *Bajo California*, *¿Quién diablos es Juliette?* y hasta *Segundo Siglo* pueden llegar a incluir el *over lap* anticipado junto con el corte directo de sonido, con los silencios, o con la continuación del sonido de la primera secuencia sobre la siguiente. Es decir, en lugar de adelantarnos información, nos mantienen en la misma disposición hasta ya entrada la siguiente secuencia; lo que puede provocarnos un choque abrupto de ánimo o un proceso de relación de significados para hilar los cabos sueltos de la historia.

El número de cortes es un elemento que introduzco, porque las películas contemporáneas responden en muchos casos a un modelo televisivo que proviene del *videoclip* y que produce una necesidad de intercortar en lapsos muy cortos en comparación con el cine clásico. De primera intención, el número de cortes no parece importante, pero si comparamos una película con otra es claro que tanto las condiciones de producción como el espectador ideal que plantea la obra se revelan por el simple hecho de haber supuesto que quien ve la película está habituado a una edición vertiginosa y porque para poder intercortar en este ritmo es necesario haber filmado por lo menos tres planos diferentes y combinables de muy diversas maneras.

Estamos acostumbrados a ver y escuchar múltiples imágenes a la vez, aunque no a todas les podamos prestar la misma atención. El cine requiere un tiempo mínimo de exposición para que la imagen sea captada por el público, pero aún así, cada día los cortes en una película se acercan más a una duración de *videoclip* propia de la edición para el pequeño formato de la televisión. A veces me parece necesario que las salas de exhibición vuelvan a calcular la distancia entre la pantalla y las primeras filas de asientos porque el público puede padecer serios mareos en algunas películas contemporáneas.

Me da la impresión de que al contrario de las películas clásicas, en donde teníamos tiempo para recorrer la pantalla de izquierda a derecha y de arriba abajo en un tiempo de exposición más o menos prolongado, el cine actual da por hecho que vemos de golpe y en una sola exhibición, lo que imposibilita recorrer la mirada por toda la pantalla y obliga a nuestros ojos a mantenerse casi fijos delante de ella. Esto implica que la pantalla deba ser lo suficientemente pequeña o estar lo suficientemente alejada como para abarcarla toda de una sola vez. Esta diferencia la podemos encontrar en primera instancia en películas como *El callejón de los milagros*, *Por si no te vuelvo a ver* y *Segundo Siglo* en comparación con *Bajo California* y *Amores perros*<sup>100</sup> aunque no podemos perder de vista que, de cualquier manera, ambas resuelven muchas situaciones en plano secuencias o con dos o tres cortes y el mismo número de planos; lo que indica que, en realidad, el estilo es mucho más que una simple codificación de elementos genéricos, es una forma de reorganizar nuestra historia con los conocimientos que obtuvimos en el pasado y con los que se revelan como necesarios en este momento.

---

<sup>100</sup> Vid. Apéndice I Tablas comparativas.

## El tiempo

Al igual que el plano, dice Bordwell, “la secuencia clásica es una entidad más narrativa que material.”<sup>101</sup> Como veremos más adelante, esta característica se conserva, aunque no sucede lo mismo con las unidades aristotélicas de:

- ! Duración
- ! Lugar
- ! Acción

En el cine clásico, la secuencia está señalada en alguno de los extremos por algún tipo de puntuación estandarizada. En *El Callejón de los milagros*, cada secuencia está perfectamente definida en las tres unidades aristotélicas, pero no necesariamente están divididas con puntuaciones como fundidos o disolvencias; en general se observa más el cambio en sonido que en imagen porque casi toda secuencia corta directamente a la siguiente, sólo las historias son más reconocibles porque se disuelven a negros: el título dura exactamente el mismo tiempo en cada caso y corta a la mesa de dominó.

Cada vez que hay un cambio rotundo en el tiempo, el lugar y la acción ha cambiado la secuencia, así para el análisis, ha sido mucho más fácil definir las secuencias en esta película que en las otras tres, por eso en la tabla<sup>102</sup> la división y su descripción están mucho más cerca de parecerse a lo que se escribió en el guión<sup>103</sup>. En el cine contemporáneo no siempre es así, por

---

<sup>101</sup> D. Bordwell *Op. cit.* p. 69

<sup>102</sup> Apéndice I

<sup>103</sup> C/r. V. Leñero. *El callejón de los milagros*. México. Eds. Milagro -- Imcine, 1997



ejemplo, en *Amores perros* nos encontramos con la secuencia 37<sup>104</sup>, en donde a partir de un collage de imágenes y un sonido *over* siempre constante (la canción *Sí señor*) pasamos de un momento a otro y de un lugar a otro en la historia de Octavio y Susana. Vemos a Octavio en diferentes peleas con su perro Cofi, recogiendo el dinero de las ganancias, en la entrega del dinero a Susana, y en la compra del coche. En realidad nunca sabemos qué día es ni cuánto tiempo pasa entre una acción y otra, pero sí sabemos que el tiempo pasó y que han sucedido cosas que llevarán a los personajes por un determinado camino, esta secuencia es indispensable para entender la secuencia inicial de la película. Claro que el recurso tampoco es nuevo, baste sólo recordar que ya desde los años cincuenta, cuando menos, el uso del fundido encadenado sobre una pista de audio, muchas veces formado por música y efectos, nos hacía recorrer un tiempo más o menos largo de la historia en el cual no se precisaban los detalles, únicamente se mostraban las referencias.

En términos estrictos, ésta no sería una sino varias secuencias, pero el sentido que se crea en relación con su función en el texto sí es el de la secuencia: narra las acciones que se desarrollan para llegar a un momento específico en la historia. Crea un motivo para la evolución de la trama en una elipsis temporal unificada por la música.

En *¿Quién diablos es Juliette?* en cambio, la secuencia tiene una característica importante, está delimitada por temas, lo que significa que puede estar compuesta hasta por 32 escenas (secuencia 72). La secuencia no es concretamente una unidad espacio temporal, pero sí es una unidad narrativa. Lo que cuenta la secuencia en cuestión es la historia de la muerte de Oneida y

---

<sup>104</sup> Lo mismo sucede con la secuencia 43.

está compuesta por los testimonios de toda la familia, de unos vecinos, del novio de Oneida, de una conversación telefónica entre Yuliet y su papá. En la secuencia se llega a la conclusión de que Oneida no quiso seguir a su esposo a los EEUU, pero que a pesar de ello, el papá de Yuliet se siente culpable de su muerte. De cualquier manera las escenas sí son unidades espaciales, temporales, o de acción. Cada vez que un personaje, aunque hable de lo mismo, está ubicado en otro lugar, cambia la escena. Por eso son 32 las que forman la secuencia 72, una por ejemplo, es la entrevista al novio de Oneida y otra el encuentro de Yuliet con él. El lugar, el tiempo y la acción son diferentes.

El tiempo tiende, en general, a una constante lineal, con algunas desviaciones como en *Amores perros* donde se nos presenta el suceso nodal de las historias como primera secuencia, la del choque: todas llegan a este punto y vuelven a él, como en una espiral. La segunda historia continúa en el tiempo desde el final de la primera y, la tercera es otro ciclo para entender el proceso de conversión de Chivo y ver alternadamente, las otras dos historias: la de Valeria y Daniel ya sólo como un recuerdo borroso y la de Octavio y Susana como conclusión.

Casi todas las demás películas, especialmente las analizadas, sí son lineales. Aunque *¿Quién diablos es Juliette?* se haya filmado en tres años y en la narración se combinen los acontecimientos sin un orden cronológico riguroso de acuerdo a la filmación, la historia se plantea en un tiempo que parte del presente al futuro, con alguna que otra alusión a la interpolación de acciones diferentes en momentos distantes: como en la secuencia 75 con los pasteles y los cumpleaños de Yuliet.

Los *flash backs* de *Bajo California*, al igual que las visiones de Damián sobre su esposa embarazada son mucho más convencionales; reiteran

información del suceso como una obsesión del protagonista. Podemos incluso entenderlos como recursos retóricos que permiten evitar diálogos o monólogos y nos plantean un problema psicológico y de conciencia. Como diría Epstein, “reflejan una temporalidad mixta entre el pasado y el presente.”<sup>105</sup> Como los cambios de secuencia generalmente se dan por corte directo, se provoca una confusión que normalmente se resuelve en la misma secuencia (como la aparición del vientre de la mujer embarazada en la secuencia de las ballenas. Sec. 27) En estos casos, el espectador tiene que buscar inmediatamente el significado y encontrarlo en las escenas siguientes.

Como ya mencioné, el cambio de secuencia por corte puede estar marcado por movimientos de cámara que funcionan como los antiguos *fades*, disolvencias o puntuaciones estandarizadas. Pueden comenzar, con un establecimiento del lugar en plano abierto, como a menudo sucede en la telenovela, gracias a la relación que tuvo con el cine clásico en la adquisición de convenciones. Un intervalo temporal también puede estar unificado por música, especialmente cuando se trata del transcurso de un periodo amplio.

En el nivel de continuidad temporal *El callejón de los milagros* es el más clásico de todos los textos analizados, el sonido siempre unifica el montaje de cada secuencia, haciendo de éste un elemento casi invisible, lo que otorga a la unidad fluidez y primacía a la acción. En este aspecto el montaje paralelo, del que hace uso constante, también evidencia la omnisciencia de la narración porque indica que sabe que algo está ocurriendo en otro espacio y en otra línea de acción y mantiene el interés del público amarrando las relaciones de sentido de todas ellas. *Bajo California*, en cambio, tiene una sola línea de acción y su montaje es lineal, a pesar de ello tiene la virtud de mantener el interés en la

---

<sup>105</sup> Cit. pos. D. Bordwell en *El cine clásico de Hollywood*. p. 47

historia de Damián alternando sus dos problemas fundamentales (conocer su historia y curarse de la culpa) hasta unificarlo en un final único: el reencuentro consigo mismo posibilita la reconfiguración de su vida en un ciclo argumental que concluye en su andar por la carretera hacia el horizonte.

En *Amores perros* hay un recurso interesante en el paso de la secuencia 95 a la 96 porque un efecto especial de sonido, el vendedor de tamales, crea una unidad en el estado anímico del personaje. Hay una transición de la primera secuencia: *Interior. Cuarto de Chivo. Noche*; a: *Exterior. Calle frente a casa de Maru. Día*. En general estas convenciones son creadas con música extra diegética; el caso de la utilización de efectos de sonido incidental no es tan recurrente en el grueso de las películas si éste no indica continuidad espacial o temporal.

El tiempo también se ve modificado en su fluidez convencional por medio de las reiteraciones de los sucesos vistos desde diferentes ángulos de cámara, en las referencias al pasado de la historia que ya concluyó (bajada del anuncio de Enchant mientras Chivo recoge sus fotos, sec. 111), en el regreso constante a un momento de una historia desde donde comenzamos otra nueva, etc. En *El callejón de los milagros*, sin embargo, se crea una convención en el regreso a la mesa de dominó pero no aporta ninguna información adicional. Y esto se debe a que además de volver a la misma acción se hace desde el mismo plano, con el mismo movimiento de cámara y sin incluir elementos narrativos desconocidos para el espectador. Es un truco, un truco fácil.

En algunos casos las películas buscan proponer caminos de significación por medio del corte al ritmo de la música no diegética, de la entrada de acordes o frase musicales o incluso de los sonidos incidentales. La edición vertiginosa no permite una perfecta adecuación al corte y crea la

tensión necesaria para crear expectativas del público hacia lo que está por ocurrir en la narración. *Segundo Siglo* hace un *compendio ensayístico*, diría yo, de todos estos recursos y sus funciones: es una obra muy significativa para comprender la evolución cinematográfica desde sus primeros pasos “ciegos”, hasta nuestros días plenos de efectos especiales y trucos postmodernos *meliesianos*.

El caso es que, el espectador está obligado a ir descubriendo en cualquier caso nuevas significaciones; significaciones específicas para cada una de las películas aunque, en ciertas ocasiones, se haya recurrido a las convenciones tradicionales como las transiciones, continuidades sonoras, música; a aportaciones realmente novedosas en términos audiovisuales y narrativos o en el peor de los casos a trucos artificiosos y pobres en términos cinematográficos.

## El espacio

Los encuadres, movimientos de cámara, la perspectiva de sonido con respecto al plano de la imagen, el sonido *Dolby* o THX, todos ellos, son recursos y sistemas que juegan un papel definido en la configuración del espacio cinematográfico que, relacionado con el manejo del tiempo permitirá al público comprender una película como unidad espacio temporal y no sólo como una secuencia de imágenes en movimiento. *¿Quién diablos es Juliette?* tiene una secuencia interesante en este aspecto. La secuencia 12 describe la vivienda de Yuliet y su familia; mientras la cámara se pasea por las habitaciones escuchamos diferentes planos en los cuales se mezclan los sonidos de la casa, la radio con el informe del tiempo, alabanzas cristianas interpretadas por Michel, noticias, música popular; todo esto bajo un constante relleno musical que se inicia en la escena de la calle, apenas después de que Yuliet ha enumerado a toda la gente que habita en su casa. Todos estos sonidos forman imágenes acústicas que nos refieren a un lugar en particular, a la estrechez de espacio pero también a la estrechez de las relaciones familiares.

Los primeros planos son encuadres muy recurrentes, dan una impresión de intimidad, y como decía Alejandro González sobre *Amores Perros* son más *voyeurs*; los planos abiertos sólo se usan para situar, en cambio los medios y cerrados se emplean para mostrar la acción. Una película interesante en cuanto a la desviación de estos convencionalismos es *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001) en donde la secuencia del asesinato de la joven es presentada en un plano general en el cual lo que se reconstruye es la inmensidad del terreno donde será abandonada y el aislamiento en el que se encuentra el refugio. Casi toda la secuencia fue construida con primeros planos y planos americanos, pero el desenlace abre el cuadro y nos aleja de los

personajes para acercarnos a la situación, lo cual es un logro importante porque los planos cerrados colocan al espectador en una posición ideal pero no realista. Hay muchas formas más de hacer cine de las que estamos acostumbrados y más allá del problema del realismo nos encontramos con la capacidad de crear constantemente, nuevos modos de expresión y de aprehensión de una realidad especial. La evolución pide al cine salirse de los cánones establecidos desde antaño y construir metáforas nuevas en cada obra.

Nuestra percepción también es una reconstrucción que contribuye a la formulación de hipótesis y a su posible solución pero pone constantemente en duda nuestras primeras ilusiones, no nos hace sólo pensar en la narración sino en sus mecanismos de elaboración. A veces nos obliga a reaccionar a golpe de vista y no deja que fijemos nuestra atención en todos los elementos con el mismo cuidado, sólo permite que relacionemos impulsos y sensaciones. Hay ciertamente una necesidad de crear tensión con los encuadres, como en la escena de *Bajo California* donde la grúa sale del círculo de guijarros y nos revela una realidad distinta a la primera percepción. Hay ocasiones en que los personajes entran en su campo de visión o en su contracampo, como en *Amores perros*, donde la cámara que siempre está en movimiento sí sugiere campos y contracampos en los cuales es posible ver entrar a los personajes y salir con la mayor soltura (sec. 28). La cámara es un testigo evidente pero incorpóreo, de vez en cuando puede estar dotado de materia y los personajes pueden dirigirse a ella, como a un igual (*¿Quién diablos es Juliette?*). La cámara y el micrófono están allí, en muchas películas actuales, más que tratar de evitarlos hay que verlos para entender que ésto es una película.

El montaje discontinuo y en continuidad y los cambios de escenario, tienen una función narrativa más o menos arbitraria en *¿Quién diablos es*

*Juliette?* pero completamente a propósito en las otras tres películas y en general, en todas las películas de ficción. Esto se debe a su técnica documental, aunque debemos reconocer que de cualquier manera se trata de construir un discurso con los trozos que se han obtenido a lo largo de los años de filmación.

Por otro lado, el propósito del corte no necesariamente está motivado psicológicamente por el personaje sino por la narración. Se trata de que los cambios de punto de vista de la cámara aporten información adicional a la que podríamos ver incluso en la realidad. Se permiten hacer saltos de ejes, restituyendo el equilibrio de uno con el otro. En *Amores Perros* esto se logra porque en ocasiones se filmó hasta con tres cámaras (excepto en el choque donde había por lo menos diez)

De cualquier manera, la regla de los 180° y el montaje en continuidad siguen siendo de Oro, aún en las películas contemporáneas por desviadas que parezcan. Es uno de los paradigmas más vigentes y aceptados hasta nuestros días y eso es porque el cine sigue contando historias y para ello necesitamos de ciertas constantes formales que nos permitan anclarnos en un conocimiento previo para tener acceso al nuevo. Necesitamos entender la forma del relato para comprender al relato.

Sin embargo, se propone a un espectador que tiene facultades para ver y moverse más allá de sus propias expectativas reales, como en los encuadres de las pinturas de *Bajo California*<sup>106</sup>. Se permite al público ver todos los ángulos, incluso los techos de las cavernas, pero la cantidad y cualidad de planos piden al espectador reorientarse cada vez que se presenta un corte,

---

<sup>106</sup> Secuencias 52 y 56.



pues difícilmente los planos se repiten y sólo en momentos muy específicos hay tomas de ubicación que nos sitúan de nuevo en el espacio que conocemos.

En la mayor parte de las películas han sido descartadas las sobreimpresiones y los fundidos para crear efectos psicológicos, en su lugar se recurre a los lentes deformantes o a la corrección de color para este propósito. Pero también se han empleado técnicas de revelado muy recientes como el *silver retain*, que crea un



efecto de contraste muy interesante porque satura los negros y revienta las luces altas, de tal manera que es posible lograr efectos muy dramáticos y texturas profundas y densas. *Amores Perros* fue revelada con este proceso.

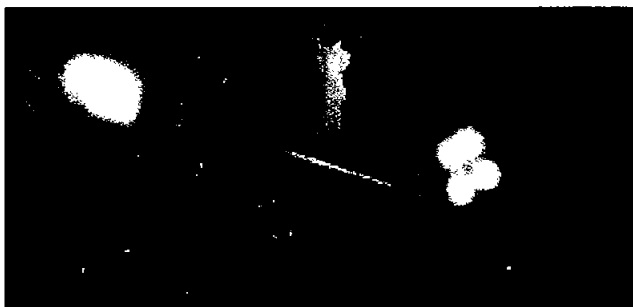
Por otro lado están los recursos digitales que permiten crear espacios virtuales y modificar los grabados o filmados. En México todavía son muy pocos los largometrajes que experimentan en el aspecto espacial cuando han



sido filmados con acción viva, como en *Pachito Rex*. Los cortos son más proclives a hacerlo justamente porque su duración les permite concentrar todos sus recursos en límites temporales más reducidos y de esta manera los esfuerzos resultan mucho más fructíferos. Sobre éste tema cabe

hacer una investigación específica porque el mundo del cortometraje en México, ya sea ficción o documental, ha cobrado auge en los últimos años y hay una cantidad importante de obras que requieren ser analizadas con todo rigor.

En fin, el tratamiento espacial no sólo se limita a las angulaciones y los emplazamientos, la tecnología digital también ha permitido proponer texturas y colores, planos sonoros y sensaciones auditivas que hace apenas unos veinte años todavía estaban muy restringidas. Las salas con audio digital han sido una revolución cinematográfica



después del sonido estereo, pero lo que llama mucho la atención es que todos recibimos los desarrollos tecnológicos de audio con un gusto enorme, en cambio los desarrollos tecnológicos digitales en materia de imagen son mucho menos aceptados. Me pregunto si esto no se deberá a la impresión que tenemos desde siempre de que el cine es ante todo imagen y no una unidad audiovisual. Muy a pesar de que casi todos los actuales consumidores de cine lo conocimos ya con sonido e imagen, nos aferramos a él en ésta última cualidad, lo que implica que la modificación en el sistema sonoro tenga una representatividad menor al nivel de lo que nosotros consideramos como meramente cinematográfico, en el visual, pero ¿no debería ser igual de alarmante o por el contrario, igual de grato saber que existen nuevas y diversas posibilidades de filmar y de proyectar las imágenes que enterarnos de que existen nuevas formas de grabar y escuchar los sonidos de una película?

## Conclusiones.

### 1

Cuando todo esto comenzó, parecía que me dirigía a descubrir qué era de lo que hacia del cine mexicano ser un cine nacional y por alguna razón el camino se fue desviando hacia explicar (me) lo que hace del cine actual ser todavía y a pesar de sus avatares: cine.

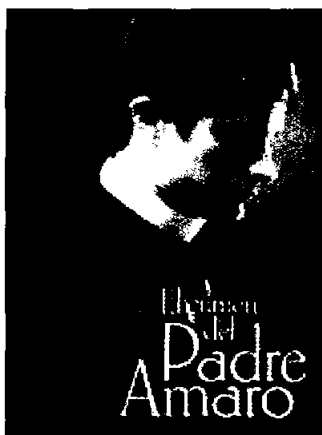
Susan Sontag decía "*there is no peculiarly cinematic way [...] of linking images*"<sup>107</sup> Lo que significa aproximadamente, que no hay una forma más o menos cinematográfica que otra desde que la liga de imágenes es, en sí misma, cinematográfica. Y me parece que está en lo correcto hasta cierto punto, es decir, hasta el punto en que esa imagen pueda ser incluso un fondo negro (*Dancer in the Dark*,<sup>108</sup> (Lars von Trier 2000) con o sin sonido En este aspecto me inclino a pensar que es más una sucesión de acontecimientos, aunque esa sucesión esté planteada de manera tan poco ortodoxa como en la presentación de diferentes acciones en un mismo cuadro o en momentos diferentes (*The pillow book*, Peter Greenaway, 1996; *Time Code* 2000 y hasta en *Napoleón* de Abel Gance, 1927)



<sup>107</sup> Cit. pos. G. Mast en *Film, cinema, movie*. p. 10

<sup>108</sup> Sólo en la versión para salas porque en la versión para video de esa secuencia de negros fue sustituida por una secuencia de trazos rojos. Esto puede deberse a que el mercado del video es menos maleable y requiere mayor obviedad en los mensajes. Habría que ver. Lo que sí es un hecho es que desde la introducción del video casero esta se convirtió en una práctica común, como por ejemplo en *Gremlins II* (1992)

Comencé preguntándome por el Nuevo Cine Mexicano, ese sello que en algún momento quiso garantizar, con su enunciación, un modo de producción adecuado para las condiciones adversas de la industria cinematográfica; además de un estilo (o mejor dicho varios estilos) que representaban el cine de autor nacional. ¿Por qué Jorge Ayala Blanco hablaba del extinto cine mexicano? me pregunté y llegué a pensar que no podría contestarme. Pero finalmente, gracias a que el análisis nos ha llevado por el camino de las preguntas constantes, podemos afirmar que la etapa del Nuevo Cine Mexicano se cerró cuando comenzó la de los grandes y medianos éxitos comerciales. Nótese que no estoy hablando de los reconocimientos en festivales internacionales, sino de la recaudación en taquilla; cosa que ciertamente en el Nuevo Cine de los sesenta y setenta no se podía considerar ni remotamente adecuada.

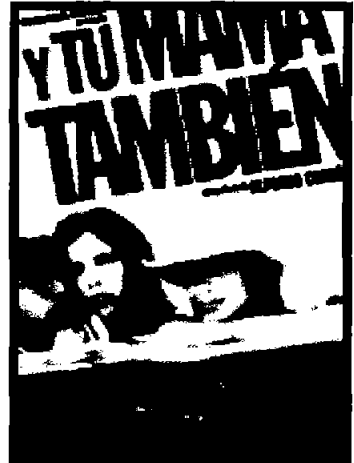


La muestra de películas que utilicé, a pesar de mantener una constante de premios y reconocimientos, viajes al extranjero, etc; no necesariamente representa al mismo espíritu que el de las películas de las décadas anteriores y a pesar de que, por una especie de inercia, muchas producciones realizadas en los ochenta y noventa seguían siendo consideradas Nuevo Cine, y para el agrado de varios un Nuevo Cine taquillero y bien hecho, en realidad lo que yo encontré, es que dejaron de ser cine de autor y se acomodaron plácidamente en la producción clásica en contra de la que, sin quererlo tal vez, el cine de los años sesenta y setenta se mantuvo, a pesar de la casi inminente decadencia de la industria nacional. Así que en términos estrictos se clausuró la etapa del nuevo Cine Mexicano para comenzar una de cine mexicano clásico, con estrellas y

directores figura como en la edad de oro (aunque sin el *glamour* de la época) con melodramas taquilleros, con comentarios halagüeños en la prensa internacional.

De cualquier manera, aunque prácticamente dejamos atrás aquel Nuevo Cine, con sus características propias, todavía se sigue realizando una que otra película que cumple con esas normas, pero en general, si hablamos de la industria, podemos decir sin temor a equivocarnos que vivimos un nuevo ciclo de cine comercial que cumple con estándares clásicos de calidad y debemos recordar que esos estándares justamente corresponden a los del cine de Hollywood, no hay que buscarle mucho más.

Si nos preguntamos si ahora existe industria, debemos decir que sí, claro. Y no es la industria que conocieron nuestros abuelos en los años cincuenta sino una industria modificada en sus bases gremiales, autorales, técnicas y tecnológicas. O sea, una creación del siglo XXI antes de nacer. Es curioso que sea justo al final de la segunda mitad del siglo cuando el sistema por fin parezca tomar forma y nos proporcione visos de certeza. Y no hablo de certeza económica porque es obvio que cada día estamos más lejos del sueño americano, pero sí de que las pocas películas que se realizan en México y con un equipo de producción más o menos mexicano, tengan cierta penetración en el público nacional. ¿Por qué? Porque dejaron de experimentar, “porque si hay fórmulas y dan resultado hay que emplearlas” parecen decirnos las películas de los últimos años. Evidentemente no todas son formularios llenados con diferentes tintas y diferentes puños, pero sí es



posible encontrar constantes que apartan al cine nacional del ensayo y lo acercan al industrial. Probablemente también lo hayan separado del arte, pero lo han mantenido vivo. No debemos olvidar que el hecho de hablar de industria siempre nos refiere a la producción en gran escala, realizada con estándares definidos para complacer el gusto y las necesidades de un mercado más o menos heterogéneo, pero con ciertas características comunes que lo hacen ser un público potencial. Una de esas constantes, en un nivel argumental es el empleo del melodrama. En general, sólo hay dos tipos de soluciones en el cine mexicano de los noventa: la que indica que el personaje, gracias a la fuerza del destino, logra superar los obstáculos y aquella en donde el destino impide que la voluntad del personaje se sobreponga a las circunstancias adversas. Hay muy poco a casi nada de voluntad y es muy difícil encontrar que una toma de decisión implique encontrar con éxito la salida a favor del personaje.

A pesar de que esto de los estándares pueda significar cierto desánimo para espíritus combativos y románticos, que el cine nacional haya encontrado el camino amarillo a los éxitos de taquilla, da la oportunidad para continuar con el ensayo y la experimentación y proporciona un sano equilibrio entre todos los aspectos de un medio complejo de hacer, entender y explicar. Así, tenemos en nuestro haber cinematográfico desde *El bulto*, hasta *Pachito Rex*, pasando por *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993), *Perfume de violetas*, *Amores Perros*, *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990) y tantas películas que hemos visto o hemos dejado de ver porque sólo duran unos días en cartelera como *Bajo California*, *Segundo Siglo*, *La perdición de los hombres*, *Exxxorcismos*, *Seres Humanos*, entre otras.



Muchas veces parece que el cine mexicano, en su búsqueda por desarrollar modos innovadores de contar las historias, experimenta con las formas que se usaron o se usan en otras industrias, a veces hasta de manera inocente; pero siempre tratando de encontrar la fórmula del éxito en taquilla. Esto no es privativo del cine mexicano, Hollywood lo ha hecho durante toda su historia; hay que recordar que han sido los mejores adaptando modelos de vanguardia; de las vanguardias europeas, japonesas, chinas, y la mayor parte de estos modos de narrar y de producir se han convertido en convencionalismos, lo que ha provocado que el cine estadounidense mantenga la evolución de sus sistemas narrativos y de producción a favor de la conservación del cine clásico. Es el que mejor adapta y codifica los nuevos descubrimientos para beneficio de la industria y regocijo de su público que, por cierto, no es sólo el de habla inglesa sino de todo el mundo.

Ya entrada la década del 2000, las películas más taquilleras son precisamente la más convencionales y me refiero al convencionalismo del cine clásico que, como acertadamente dice Jean Aumont<sup>109</sup> es el cine de los EEUU,

---

<sup>109</sup> J. Aumont. El rostro en el cine, España, Paidós, 1998, p.48

el cine de Hollywood, no el cine de autor, no el de ensayo, o sea, no el Nuevo Cine Mexicano, pero sí aquel que conjuga en su interior todos los avances y rectificaciones del proceso de producción y narración que han sido exitosos en la historia del cine. Es muy significativo que en el 2002 la película más exitosa haya sido *El crimen del Padre Amaro*, éxito debido evidentemente a la publicidad gratuita que le hicieron la Iglesia católica, Procultura y demás ciudadanos reaccionarios; pero también porque entre actores y equipo de producción parece que se ha hecho una base sobre la cual se garantiza que podemos ver películas dignas, bien hechas y algo que se presenta como muy importante, que es una pretensión de crítica social. Al final nos podemos dar cuenta que formalmente esta película, como *La habitación azul* (Walter Doehner, 2001) y la mayor parte de las que aparecen en el listado de películas realizadas entre 1987 y 2001<sup>110</sup>, no son más la propuesta de nadie, sino más bien un producto que cumple con ciertos estándares de calidad que prometen (aunque no lo cumplan) una afluencia del público a las salas cinematográficas, lo suficientemente significativa, como para recuperar la inversión y volver a producir.

Ahora, ¿qué entendemos por películas bien hechas? Según el análisis presentado, estas obras mantienen una observancia más o menos estricta de las reglas clásicas del encuadre; relación de la imagen con el cuerpo humano, composición y perspectiva. Del montaje; guardan la relación de ejes, cortan en *raccord*, muchas veces manteniendo por unos cuadros el sonido (*over lap*) para evitar los cortes abruptos. Fotografía impecable gracias a las técnicas adquiridas por el uso del equipo en la escuela mejor pagada del mundo: la publicidad y en la cual se puede experimentar, casi sin miramientos, a fin de tener la imagen más actual, más innovadora y sobre todo más rentable.

---

<sup>110</sup> Vid. Apéndice 2.



Actuaciones convincentes, que tienen más que ver con un compromiso de verosimilitud que de verdad y que también se han ido adquiriendo gracias al aleccionamiento constante del público que está acostumbrado a ver a sus personajes en series televisivas, telenovelas, comerciales, *videoclips*, y otras películas. Lo que también permite a la industria crear una especie de *star system* en donde se aprovechan desde los recursos más sofisticados como la *internet*, hasta los más antiguos como la entrevista en medios y las apariciones constantes de notas sobre la vida privada de los famosos para crear expectativas en el público y mantener en su mente la vigencia del actor de la próxima película que necesita ser éxito de taquilla.

El sonido es además de protagonista, el gran aliado del cine mexicano. Como en Hollywood “el *sound track* de la película está disponible en su tienda de discos preferida”. Cada día más películas se *diseñan* en estudios de audio especializados, por gente que hace comerciales, discos, radio y que tiene a su disposición la más alta tecnología. El sonido digital es el mejor aliado del cine mexicano porque hoy día ya sabemos qué dicen los protagonistas de las películas que vemos y no estamos a expensas de qué tan dañada o no esté la copia compuesta que se nos toque en suerte presenciar. Además las salas de exhibición en manos de transnacionales, nos dan la posibilidad (por lo menos en las grandes y medianas ciudades) de acudir a una proyección que debe garantizar un estándar de servicio que satisfaga nuestras expectativas y si en algún momento éste no se cumpliera existe la posibilidad de exigir la restitución de nuestra entrada. En general, la industria musical se mueve en terrenos muy cercanos a la industria cinematográfica y la acompaña; las grandes producciones cinematográficas también tienen grandes producciones musicales con los grupos o solistas de moda cuyo reconocimiento es suficiente no sólo para vender una película sino los discos y demás productos que de ella deriven.

De cualquier manera está completamente permitido alternar estas reglas clásicas con aportaciones surgidas de otros medios y otras artes, como las correcciones de color viradas hacia algún tono en especial, muy propias de la moda de los comerciales y los *videoclips*; los cortes acelerados y secuencias de montajes paralelos en donde se cuentan no sólo dos sino incluso cinco, seis o más historias alternas, etc.

Así que el cine nacional puede ciertamente repuntar hacia una industria, porque está reencontrando el modo de hacer que un gran público consuma sus productos y posibilite la reinversión en otros similares. Claro que la situación económica mundial puede poner en entredicho la capacidad de la industria nacional para cumplir con sus expectativas, pero cuando un productor ha encontrado la fórmula por medio de la cual sus productos se venden, tiene un cincuenta por ciento del camino recorrido. El otro cincuenta por ciento no depende sólo de él sino de las condiciones de distribución y exhibición que existen en la zona.

## 2

Nos enfrentamos a una coyuntura tecnológica. El video digital da opciones tan accesibles que ya no podemos estar seguros de que un relato audiovisual que no haya pasado en alguno de sus procesos por el celuloide, no pueda llamarse cine<sup>111</sup>, sobre todo cuando eso



que a algunos les parece tan alejado del tradicional lo vemos como una *película* y, para el público cinematográfico una película es cine. Lo que es cierto es que los términos cine y film indican que una película es un material y un proceso. Es factible que muy pronto nos demos cuenta de que existen productos cinematográficos que no sólo se fabrican a partir del celuloide, o sea, que en términos estrictos no serían filmes aunque tampoco podamos negarles el derecho de ocupar el espacio que algún día fue exclusivamente propiedad del material con el que las películas fueron hechas. No estamos lejos de comenzar a modificar nuestra concepción del cine a partir de sus soportes tecnológicos. Muy pronto podríamos estar hablando de cine en video, cine digital y cine virtual o cibernético. Ya para estas alturas de la Historia, el cinematógrafo ha demostrado ser capaz no sólo de ligar una imagen con otra, sino de contar historias con recursos que hace veinte años ni se nos hubieran ocurrido. También comienza a demostrar que su raíz etimológica puede dar cabida a todas las propuestas técnicas y avances tecnológicos que sean posibles siempre y cuando el fin, o sea, narrar en una gran pantalla a un

<sup>111</sup> Vid. e. g. *Exorcismos* de Jaime Humberto Hermosillo

público dispuesto, se conserve. En síntesis se requiere por un lado de la intención de hacer y por otro, de la disposición de ver cine.

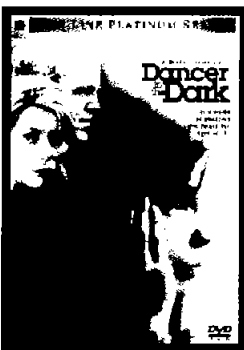
Esto, que parece una contradicción, debe guiar nuestras reflexiones por un camino mucho más flexible que el de la Teoría en términos axiomáticos. Debemos entender que el cine no es un fenómeno limitado y definido sino que está en constante movimiento y que por lo tanto sólo es posible estudiarlo en su devenir y en su relación con los sistemas que le son correspondientes.

Parece ser que al plantearme el tema del cine mexicano a partir no sólo de estructuras sino de articulaciones y relaciones de sentido me separé más de lo que esperaba de la semiótica y me acerqué más a la hermenéutica, cosa que me complace porque a pesar de que mi objetivo no era precisamente hacer una interpretación de las películas que analicé, la teoría sin interpretación tampoco nos lleva muy lejos.

Las reflexiones teóricas que propongo en este trabajo rebasan cualquier respuesta a las hipótesis planteadas. Ya parece obvio, a estas alturas, que el cine y los comerciales, los *videoclips*, los videojuegos, los *performances* y los

programas para televisión se relacionan; pero en realidad lo que es importante de esta larga reflexión es que no podemos hablar del cine como una cosa dada, ni siquiera como un medio expresivo con reglas específicas que se deban seguir porque, si miramos hacia atrás nos encontramos con la única certeza de que el cine es lo que vemos y no sólo lo que ha sido o lo que alguien nos dice que debe ser. Hablar de cine en términos normativos nos

llevaría a dejar de lado muchas obras que todos hemos reconocido como buen cine hasta ahora. Hablar del cine como sucesión de imágenes filmadas, nos



Llevaría a descartar a Von Trier o a Greenaway de nuestro mundo cinematográfico, nos llevaría a negar a Jaime Humberto Hermosillo o a Arturo Ripstein porque han experimentado en video, sin entrar en las honduras de si son obras artísticas o no.

Ya nos quedó claro, que el cine no necesariamente tiene que hacer obras maestras sino producir y obtener ganancias para seguir el proceso industrial que le permite conservar su existencia. Es como cuando un fotógrafo tira tres rollos y de él salen cinco fotos maravillosas: hay que producir para tener cómo llegar a tener obras artísticas. El aspecto de cine es un poco más complicado, claro, pero en términos generales se acerca mucho a este ejemplo. La cinematografía es una industria costosa y lo que está de por medio es el gusto del público. Por eso hay que producir, para tener un producto que el público pueda consumir. Si del cúmulo de películas que se realizan al año en México, una o dos pueden ser consideradas como obras artísticas estamos del otro lado, pero no podemos pretender que todas las películas que se hagan lo sean. Lo que sí debemos esperar es que no se deje de filmar y sobre todo que no se deje de crear. México presta al año una buena cantidad servicios de filmación a compañías extranjeras y esto contribuye a que la industria no se desplome por completo, pero lo que genera una cinematografía nacional, como vimos, no sólo es lo que se filma, sino lo que se termina como película lista para la exhibición, lo que contribuye a la cultura y a la generación de producto interno bruto.

Evidentemente no debemos tomar tan al pie de la letra el asunto de que hay que producir, como para permitirnos hacer bodrios cinematográficos, es obvio que la industria debe tener un estándar mínimo de calidad pero eso tampoco es algo que a un teórico le corresponda establecer en primera instancia, el asunto de lo que se debe presentar o no en una película; como en

cualquier medio audiovisual, tiene más que ver con cuestiones de índole moral que con el problema ontológico del cine. Lo que si es cierto es que para consolidar una industria nacional no sólo es indispensable que se haga sino que se vea, y nosotros cinéfilos o no, tenemos un deber moral de consumir lo que el país produce bien, es decir, que tampoco nos podemos dar el lujo de criticar la baja producción cuando películas como *Seres Humanos* o como *Segundo Siglo* casi no tuvieron entradas en taquilla.

## 3

El cine es uno de tantos fenómenos que sólo se puede estudiar en su complejidad total cuando ha sido estudiado en sus particularidades. Estudiar al cine en sus aspectos constitutivos es una herramienta muy útil para tratar de entenderlo en su totalidad, la década de los noventa en México, a pesar de haber arrojado al mundo sólo un poco más de doscientas<sup>112</sup> películas de todos tipos, tiene una cantidad inimaginable de secretos por descubrir. Me pregunto si el primer plano que vemos ahora tiene el mismo significado que el primer plano de la década del los sesenta y setenta, me pregunto también cuál es su relación con los primerísimos planos del cine más reciente; no puedo dejar de pensar en cómo será el cine dentro de cinco años, porque la tecnología nos empuja en algunos casos pero en otros nos provoca la inquietud de replantear el camino, será realmente que el cine en celuloide tiende a desaparecer o resultará ser un material alternativo, se convertirá en bandera de disidencia o realmente la tecnología digital democratizará un medio elitista casi por definición.

Resulta muy alentador pensar en el desarrollo de nuevas formas de expresión a partir de la tecnología, pero son inquietantes también las consecuencias que la adopción de ella acarree al gremio cinematográfico tradicional. Sobre cine siempre hay muchos temas por discutir, todavía sería interesante tratar de definir el estilo del cine nacional contemporáneo porque eso nos puede hablar no sólo del aspecto industrial del medio sino incluso de un modo de vernos frente al resto del mundo. Yo creo que sí tenemos un estilo nacional propio; que el cine mexicano si se puede distinguir del resto de las

---

<sup>112</sup> Vid. Apéndice 2.

cinematografías internacionales, pero puede no quedar muy claro cuál de todos los cines que podemos ver hoy en México, corresponde a ese cine nacional. El cine de autor es un modelo difícil de estudiar porque justamente se subordina al hombre y no necesariamente a la nacionalidad, es el caso de películas como *¿Quién diablos es Juliette?* o *Bajo California* que sientan las bases para la realización de otras con características de producción y narración similares pero que aún no estamos preparados para distinguir porque el periodo transcurrido entre la propuesta y la asimilación es aún muy corto. Todavía no podemos afirmar que *¿Quién diablos es Juliette?* (por decir algo) provocó que *Segundo Siglo* fuese como es, porque aunque las películas se hayan exhibido con muchos años de diferencia, varias de ellas se filmaban o editaban durante el mismo periodo y sólo a partir del año 2000 más o menos, podremos empezar a ver resultados que provienen no sólo de las aportaciones del cine nacional sino incluso del cine mundial.

Este cine de autor, que por lo general se diferencia del cine comercial en lo que respecta a sus modos de producción (tiempo de realización, recursos financieros, técnicos y humanos) es un modelo adoptado por un buen número de producciones mexicanas actuales y aporta un modo de narrar específico porque las condiciones lo permiten y lo exigen. El equipo de producción y muy en especial el director, se da su tiempo para filmar, y después para postproducir con sus propios medios o con los que consigue con el transcurrir del proceso, lo que no pasa necesariamente con el cine comercial, que sostiene más inmediatamente a la industria porque sus procesos están mucho más estandarizados y sus resultados deben verse en un tiempo más preciso que el de los anteriores. Las fórmulas del cine comercial son mucho más claras y la influencia que sobre éste tiene el cine de autor se ve más inmediatamente que entre cines independientes. Como vimos, la adopción ingenua de los encuadres inclinados, las cámaras flotadas, los puntos de vista subjetivos son



obvios en este tipo de películas, cuando en el cine de autor parece querer decirnos algo, en el cine comercial parece sólo decir que ya estamos acostumbrados a ellos y que por lo tanto deben querer decir algo aunque ese significado nunca pueda esclarecerse.

Generalmente quien ha participado una película de autor exitosa aparece en el cine comercial como garantía de calidad (por ejemplo Damián Alcázar) pero también se aprovecha la publicidad que se la ha hecho a una estrella en otros medios, la Televisión es uno de los principales creadores de estrellas en México y en realidad aquí no existe una diferencia tan radical entre un actor de TV y uno de cine como sucede por ejemplo en EEUU, por lo que la adaptación a las circunstancias es muy sencilla. Tal vez no suceda lo mismo con el teatro, pero lo que sí es cierto es que si un actor hace cine y TV, independientemente de su talento, es muy factible que pronto se vea instalado en alguna obra de teatro y con muy buenas referencias publicitarias.

La interrelación de los sistemas aquí es tan evidente que parece obvia, pero no lo es, porque así como he dicho que la situación del teatro frente al cine no es directamente proporcional a la inversa, la relación entre medios que son mucho más cercanos sólo se puede distinguir desmenuzando las partes constitutivas de los textos que están en discusión. No sólo se trata de enumerar los préstamos y plagios que hace un medio de otro, sino entender sobre qué bases culturales, sociales y económicas se fundamentan. La discusión sobre estos temas abre la posibilidad de entender cuáles son las condiciones que llevan a una sociedad a adoptar ciertas pautas de comunicación y a desechar otras. Entendiendo estas relaciones podemos incluso estar en posición de evaluar los efectos que una determinada política cultural trae consigo y de señalar los vacíos que ha provocado. De momento puedo decir que pese a estar el cine tan relacionado con la industria publicitaria, o quizá gracias a ello,

la producción de películas de corte documental, por lo menos en el ámbito independiente ha florecido y me aventuro a crear la hipótesis difícil de comprobar, de que se debe a la necesidad de los directores por crear proyectos personales que se alejen de las exigencias de un perfil de consumidor concreto que justamente es sobre lo que trabajan la mayor parte de su tiempo. Con todo, el verdadero director de cine es un creador, el equipo de producción es un equipo creativo que permite que la obra se realice en los términos más apropiados. Debe de haber una necesidad de expresión muy importante para que una película sea realizada, especialmente cuando el proceso se pueda llegar a alargar meses e incluso años.

Si el documental se ha abierto brecha es precisamente porque tiene más posibilidades de experimentar en el aspecto narrativo. Así como la ficción tiene la virtud de permitir la experimentación el nivel de realización contando una historia más o menos convencional; el documental da la oportunidad de proponer en el nivel del montaje. El documental, tal como se filma actualmente no tiene más recursos que la cámara, el material y la capacidad humana, pero permite usar infinitas maneras de postproducción. No sólo se puede hacer una corrección de color poco convencional, sino que se puede jugar con el tiempo y el espacio de una manera más flexible que en la ficción, al fin de cuentas, entendemos que el documental es una interpretación de la realidad y a la ficción se la ha impuesto, por tradición, intentar ser un espejo fiel de ella.

**Apéndice 1.**

**Tablas comparativas.**

## Amores perros

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Min.	Escenas	Planos	Ómnibus	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
1	Fondo negro	Créditos	0:49:00	1	1	4	Fija	Fondo negro, tipogr. Blanca y roja, entran y salen por fades
2	Ext. Calle. Día	Persecución	2:17:00	3	71	71	Cámara en mano	1 Int coche, 2 Ext. Calle, 3 Int. Camioneta 1:30 parece que se escaparon
3	Fondo negro	Octavio y Susana	0:05:00	1	1	1		
4	Int. Patio. Día	1a. Pelea perros	1:07:00	1	13	31	Cámara en mano	
5	Ext. Calle. Día	Susana llega de escuela	0:27:00	1	1	1		Plano secuencia
6	Int. Pasillo-cocina. Día	Susana entra a casa	0:54:00	1	4	5	Cámara en mano	
7	Ext. Calle. Día	Chivo con perros	0:29:00	1	4	7		
8	Int. Patio. Día	1a. Pelea perros, cont.	0:27:00	1	9	13	Cámara en mano	
9	Int. Cocina. Día	Susana comida con Octavio, llega Ramiro	1:42:00	1	7	24		
10	Int. Patio. Día	1a. Pelea perros	0:31:00	1	2	2	Cámara en mano	
11	Ext. Calle. Día	1a. Pelea perros, cofi ataca	1:16:00	2	16	32		1 Chivo, 2 Callejón
12	Int. Recámara Octavio. Día	Susana agradece a Octavio	1:00:00	1	7	15		Resuelta en cris cross. El Jorobado de Notre Damma. (¡No lorobes!)
13	Int. Cuarto Chivo. Día	Chivo en casa, foto víctima	0:30:00	1	3	5	Cámara en mano	
14	Int. Recámara Octavio. Día	Mamá llama a Octavio	0:29:00	2	4	4	Cámara en mano	Identificación Canal 5
15	Int. Pasillo / Ext. Calle. Día	Jorge avisa a Octavio muerte de Pancho, llega Jarocho a reclamarle	2:19:00	2	15	36		1. Int. Casa, 2 Ext. Calle Cámara en mano
16	Int. Cocina. Día	Desayuno Octavio y Ramiro	1:11:00	1	4	7		Master y OS
17	Ext. Calle. Día	Asesinato en Restaurante Sundry	0:45:00	2	8	20		1 Int. 2 Ext. Restaurante Cámara en mano
18	Ext. Calle. Día	Daniel en coche	0:26:00	2	4	6		1 Ext. Calle, 2 Int. Coche. Riggs Para coche, cám fija, cambian los planos.
19	Int. Vestíbulo. Día	Daniel llega a casa	0:35:00	1	1	1	Cámara fija	Plano secuencia.
20	Int. Recámara Octavio. Día	Susana embarazada	1:56:00	1	4	11	Cámara en mano, paneos y OS	
21	Ext. Calle. Noche	Ramiro roba farmacia	0:57:00	1	2	3	Grúa	
22	Int. Cuarto Chivo. Noche	Chivo lee noticia de asesinato	1:45:00	1	10	23		1. Int. y 2. Ext. Cuarto desde ventana
23	Int. Recámara Ramiro. Noche	Ramiro regalo a Susana	1:45:00	1	5	21	Cámara en mano	1 Plano sec.
24	Int. Recámara Octavio Noche	Octavio oye discusión	0:12:00	1	1	1		Top Octavio fuma Over lap llanto bebé
25	Ext. Azotea. Día	Octavio y Rojo deciden pelear a Cofi	0:50:00	1	3	3	Cámara fija	
26	Int. Recámara Octavio. Noche	Octavio escucha a Susana y a Ramiro haciendo el amor	1:44:00	1	6	19	Cortes y dos masters	
27	Int. Patio peleas. Día	Octavio y Jorge hacen trato con	0:27:00	1	4	5	Cámara fija y en mano	
28	Ext. Azotea peleas. Día	Octavio cierra trato con Gordo	0:39:00	1	5	9	Cámara en mano	
29	Int. Supermercado. Día	Octavio y Ramiro pelean en el super	0:59:00	1	9	17	Cámara en mano	
30	Int. Sala. Día	Octavio lleva pañales y dinero a Susana	0:35:00	1		8		
31	Int. Recámara / Pasillo. Noche.	Daniel habla por teléfono con Valeria, se sale del cuarto	1:01:00	1	2	2	Cámara en mano	Plano secuencia con cámara en mano
32	Int. Baño. Noche.	Ramiro golpea a Octavio en la regadera	0:45:00	1	1	1	Cámara en mano	Plano secuencia.

## Amores perros

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Min.	Escenas	Platos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
33	Int. Patio peleas. Noche	1a. Pelea de Cofi con perro de Jarocho	1:28:00	1	23	31	Cámara en mano	
34	Ext. Cementerio. Día	Chivo asiste a sepelio de esposa	1:33:00		7	17	Cámara semi fija	Contada en plano contra plano
35	Ext. Calle. Día	Jarocho sube a perro muerto a la camioneta. Octavio debe dos perros a Jarocho	0:13:00	1	1	1	Cámara en mano	Plano secuencia arriba de pick up
36	Int. Escalera / Recámara Ramiro. Día.	Octavio da pone dinero en neceser, pide a Susana que se vaya a Cd. Juárez con él	1:55:00	2	8	22	Cámara en mano y fija	Dividida entre Int. Escalera a Int. Recámara Ramiro
37	Int. Y Ext. Diferentes sets. Día y noche	Collage elipsis. Robo Ramiro. Compra de auto, peleas de perros, entrega dinero a Susana.	1:52:00	12	26	36	Cámara en mano	Son 12 secuencias diferentes que se relacionan con un solo audio. Canción <i>Si Señor</i>
38	Int. Recámara Octavio. Día	Ramiro amenaza a Octavio con matar a Cofi si no le da una lana	1:12:00	1	6	17	Cámara en mano	Identificación Canal 5
39	Ext. Calle frente a casa Mari. Día	Chivo espía a Mari	0:37:00	1	4	7	Cámara fija	Sonido over lap, de la siguiente sec. en los últimos seg.
40	Int. Recámara Ramiro. Día	Octavio lleva dinero a Susana, insiste en vivir con ella, se besan	1:39:00	1	11	28	Cámara en mano	Sonido over lap de la siguiente esc. en los últimos dos seg.
41	Int. Recámara hijas de Daniel. Noche.	Daniel visita la recámara de sus hijas, las besa.	0:39:00	1	2	2	Cámara en mano	Plano sec. Con Intercorte a lamparita
42	Int. Comedor Gordo. Día	Comida en casa de Gordo. Treto de pelea solos Jarocho y Octavio. Octavio pide favor a Gordo.	1:09:00	1	5	15	Cámara en mano	Over lap música de sec. Siguiente al final de ésta.
43	Int. Supermercado. Noche / Ext. Calle Súper. Noche / Int. Cuarto de lavado. Noche / Ext. Lote Baldío. Noche. / Int. Recámara ¿Ramiro?. Noche.	Octavio y Susana en cuarto de lavado, Ramiro en Súper, Golpeadores esperan a Ramiro. Ramiro golpeado. Esc final de octavio y Susana planes para la huida del sábado y Nombre de bebé Octavio.	4:01:00	5	18	49	Cámara en mano	Lucha de Gigantes. Crea continuidad temporal.
44	Ext. Int. Departamento. Día	Susana va por pelón a casa de su mamá	0:43:00	2	2	2	Cámara fija y en mano	Establishing Shot y plano sec. dentro del dpto.
45	Int. Cocina. Pasillo. Noche	Octavio se entera que Ramiro y Familia se fueron de la casa	1:41:00	3	7	17	Cámara en mano	1a. Esc. Calle Noche, 2a. Cocina, 3a. Escaleras Pasillo. Over lap. Música siguiente escena.
46	Int. Recámara Ramiro. Noche	Octavio mira a la calle después de revisar todo el cuarto.	0:24:00	1	2	2	Cámara en mano casi fija	
47	Int. Recámara Octavio. Día	Octavio junta dinero para apuesta y promete encontrar a Ramiro	2:14:00	2	7	13	Cámara fija frente a TV. y en mano para acción viva.	1a. Esc. Programa de TV. 2a. Conversación entre Octavio y Jorge
48	Ext. / Int. Alberca. Día	Pelea en alberca, cofi es herido, Octavio acuchilla a Jarocho	2:45:00	1	12	47	Cámara en mano	Un plano secuencia completo de entrada y salida de la alberca Intercortado por planos de pelea. Over lap sonido a secuencia de persecución.
49	Ext. / Int. Calle / Auto. Día	Persecución	0:43:00	1		32	Cámara en mano	Comienza con las líneas de la calle como en secuencia 2. Sonido de zumbido, sólo algunos textos incluidos en la persecución completa.
50	Int. Ext. Show. Día	Valeria en programa, Andrés la invita a comer	1:03:00	2	4	4	Cámara en mano	Dividida en dos escenas unidas por el diálogo
51	Int. Restaurante. Día.	Valeria y Andrés llegan a donde van a comer	0:13:00	1	2	2	Cámara en mano	Corte de sonido entre la calle y entrada a departamento
52	Int. Eslancia Departamento. Día	Valeria es engañada por Andrés, Daniel anuncia que ha dejado a su mujer	2:09:00	1		19	Cámara en mano	

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Planos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
53	Ext. Calle. Día	Chivo espía a Víctima 2	0:26:00	1	3	5	Cámara en mano	Over lap audio a secuencia siguiente.
54	Int. Comedor Departamento Valeria. Día	Valeria sale a comprar vino	0:40:00	1	2	4	Cámara en mano	Música comienza y continúa en siguiente sec
55	Int. Coche Valeria. Día	Valeria sufre accidente	0:54:00	1	5	18	Cámara en mano	Música continúa <i>Corazón mi Corazón</i>
56	Fondo Negro	Título Daniel y Valeria	0:08:00	1	1	1		
57	Int. Hospital. Noche	Daniel recibe noticias del médico Nacho	1:14:00	1	3	3	Cámara en mano	
58	Int. Cuarto hospital. Día	Daniel visita a Valeria en su habitación. Sabemos que no le habla a su padre.	1:07:00	1	3	9	Cámara en mano	Corte directo elipsis.
59	Int. Cuarto hospital. Noche	Valeria despierta en la noche. tiene miedo	0:38:00	1	2	2	Cámara en mano	Sobre negro se escucha la voz de Valeria, sigue plano secuencia con intercorte a la pierna.
60	Int. Pasillo Departamento. Día	Valeria es llevada al departamento en silla de ruedas	0:30:00	1	2	2	Cámara fija	
61	Int. Habitación Valeria Noche	Valeria y Daniel juegan en la cama	0:58:00	1	2	5	Cámara en mano	Corte directo elipsis, unida por sonido off
62	Int. Departamento. Día	Daniel se va a trabajar. Valeria mira el anuncio de Enchant	0:53:00	1	8	11	Cámara en mano. Cámara fuera del departamento. mira desde la ventana	
63	Ext. Casa de Maru. Día	Chivo entra a casa de Maru	0:37:00	1	6	9	Cámara en mano	Pequeña elipsis entre que Maru arranca y Chivo abre la puerta con ganzúa
64	Int. Casa Maru / Recámara Maru. Día	Chivo en casa de Maru, roba una foto	1:14:00	1	10	19	Cámara en mano y fija	Intercortes de fotografías tipo insert
65	Int. Pasillo Departamento. Día	Valeria juega con Richie, el perro se va al hoyo	0:48:00	1	8	16	Cámara en mano y fija	Corte directo de secuencia anterior, elipsis a siguiente secuencia.
66	Int. Cocina. Noche	Daniel llega a casa, Valeria da la noticia que Richie se fue al hoyo. Daniel lleva muletas	0:54:00	1	3	3	Cámara fija	Pequeña elipsis a siguiente secuencia
67	Int. Pasillo departamento. Día	Daniel y Valeria llevan chocolates al hoyo	0:56:00	1	3	7	Cámara en mano y fija	Over lap de audio. chillido de Richie a siguiente secuencia
68	Int. Habitación Valeria, Pasillo. Día	Valeria escucha a Richie, Salen al pasillo, suena el teléfono y cuelgan.	1:58:00	2	4	6	Cámara fija	Over lap de audio a siguiente secuencia. Intercorte de piso y corte a Cofi herido de la sig. secuencia.
69	Int. Cuarto Chivo. Día	Chivo cuida a Cofi herido	0:18:00	1	3	3	Cámara fija	Over lap de audio a siguiente secuencia de Valeria
70	Int. Recámara Valeria. Día	Valeria habla con Manuel. cancelaron campaña	0:39:00	1	2	2	Cámara fija frente a ella, top movidón	Over lap de audio
71	Int. Cocina y Pasillo. Día	Valeria busca a Richie, encuentra una rata	1:07:00	1	5	14	Cámara en mano	
72	Int. Oficina. Día	Daniel en Oficina Valeria le llama, le confunden con Julieta. Las ratas se comieron a Richie	1:09:00	2	8	12	Cámara en mano	
73	Int. Pasillo. Día	Daniel llega, Valeria lo espera junto al hoyo, no deja que Daniel la toque, escuchan a Richie. Daniel trata de hacer el hoyo más grande. Llamen por teléfono, nadie contesta	2:40:00	1	5	20	Cámara en Mano	
74	Int. Recámara, Sala. Noche	Daniel se despierta en la noche, Valeria está en la ventana de la sala con dolor en la pierna	1:06:00	2	5	6	Cámara top.	

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Planos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
75	Int. Cocina, Sala, Recámara Valeria. Día	Valeria se prepara el desayuno, trata de alcanzar el azúcar, revisa fotos, mira la tv	0:57:00	3	7	11	Cámara fija. Inserts de sus folios en la pared, inserts del café, inserts de sus folios y cartas personales.	Over lap de la música del final hacia secuencia en el hospital.
76	Int. Consultorio. Día	El Dr. revisa la herida	1:12:00	1	6	22	Cámara en mano casi fija	
77	Int. Coche Daniel. Día	Daniel trata de animar a Valeria ella le pregunta si no sabe decir otra cosa	0:27:00	1	3	5	Cámara car	Pasada de coche frente a un puesto de globos. Ambiente sólo de calle
78	Int. Recámara Valeria. Noche	Valeria quiere que Daniel saque a Richie, él no quiere romper el piso salen peleados.	1:05:00	1	7	16	Cámara en mano, casi fija en el top	Top. Over lap de música
79	Int. Sala. Noche	Daniel mira al anuncio de Enchant después de pleito con Valeria hoyo del piso vacío	0:28:00	1	2	2	Cámara en mano. Plano secuencia, intercorde a Interior hoyo	
80	Int. Cocina. Día	Valeria dice a Daniel que por ella puede no regresar	0:27:00	1	1	1	Cámara en mano.	Plano secuencia. Daniel fuera de foco todo el tiempo.
81	Int. Oficina Daniel.	Daniel le llama a Julieta pero no le contesta. Julieta sabe que es él	0:49:00	2	5	7	Cámara en mano	La secuencia pertenece a la llamada, dividida en dos sets diferentes.
82	Int. Pasillo. Noche / Ext. Sala. Noche / Int. Recámara Valeria. Noche	Valeria no abre la puerta. Daniel la patea, encuentra a Valeria inconciente en la recámara	2:00:00	4	3	5	Cámara en mano a ras de suelo, contrapicada. Cámara fuera del departamento, ve a través de la persiana. Cámara a ras de piso en la recámara primer plano de Valeria.	Secuencia dividida en cuatro escenas, 1a. Entrada de Daniel en el dpto., 2a Daniel en la sala, corte a negro, sonido over, voz de Daniel. 3a. Daniel patea la puerta, 4a. Daniel encuentra a Valeria tirada.
83	Int. Pasillo Hospital. Noche	Daniel es informado por el Doctor de que Valeria perdió la pierna	1:11:00	1	4	10	Cámara en mano.	Intercorte a manos de Daniel seguido de planos laterales y OS. De ambos
84	Int. Pasillo Sala. Noche	Daniel saca a Richie después de romper el piso	2:21:00	1	9	37	Cámara en mano muy movida, de manos a piso, a cara de Daniel.	Intercortes del Interior hoyo y un POV de Daniel a un ratón. Cámara a ras de piso u en ocasiones ligeramente picada.
85	Ext. Calle. Noche	Coches pasan por una avenida	0:04:00	1	1	1	Cámara fija en la calle. Ligeramente picada y sobre izquierda de cuadro.	Los coches vienen a cámara.
86	Int. Depto. Día	Valeria y Daniel llegan a su dpto. El espectacular está disponible	1:20:00	1	7	9	Cámara en mano y fija. Dentro y fuera del dpto.	Música over lap de sec. Anterior. Suena un celular, que se liga con el título siguiente.
87	Fondo Negro	Título El Chivo y Manu	0:10:00	1	1	1		
88	Int. / Ext. Coche. Día	Policia y Gustavo en el choche van a ver al Chivo. Policia cuenta la historia del Chivo	2:52:00	1	6	28	Cámara car	Corte final en el exterior. se ve pasar el coche desde otro auto, lo rebasa.

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Planes	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
89	Ext. Calle Cuerto Chivo. Día Int. Cuerto Chivo. Día	Policia y Gustavo llegan a casa de Chivo, hacen trato de trabajo	3:40:00	2	10	39	Cámara en mano	La escena dentro del cuarto del chivo es un master con intercortes a ellos y a la foto. Over lap de Música La vida es un Carnaval a sec siguiente.
90	Ext. Int. / Calle Máquina fotos. Noche	Chivo se toma una foto en una máquina de instantáneas	0:54:00	2	3	3	Cámara en mano	Pasan Ramiro y Susana, Ramiro todo golpeado
91	Int. Cuarto Chivo. Noche	Chivo pega foto en su álbum, lo perros le lamen los pies mientras él está recostado en su cama	1:30:00	2	7	15	Cámara en mano	Intercortes OS a fotos. POV. Misma música que las otras historas.
92	Ext. Calle Día	Chivo sigue a Luis y a su novia, los espía en un restaurante, en la esquina choca Oclavio con Valeria, los sacan de sus coches, Chivo se lleva a Cofi. Chivo roba dinero a Oclavio. Jorge esta muerto.	5:20:00	2	30	82	Cámara en mano.	Cambia de objetivas a punto de vista. Secuencia dividida en tres momentos. 1o. Gustavo se despide de Luis. Chivo los ve, Gustavo reconoce a Chivo. 2. Luis sale a comer con una chava. 3. Choque y ayuda
93	Ext. Int. Cuarto Chivo. Noche	Chivo llega a su cuarto con Cofi, lo mira y revisa el dinero y la cartera de Oclavio, ve sus fotos	1:30:00	2	6	23	Cámara en mano. Objetivas y POV	Cartera con pegotes de monito. tamales oaxaqueños over lap a Maru sec siguiente
94	Int. Ext. Calle. / Cuarto Maru. Día	Chivo va a la calle de Maru, la saluda, Maru cierra la cortina	0:15:00	1	4	5	Cámara en mano. POV	Over lap audio de tamales oaxaqueños e esta secuencia. Sin motivo aparente.
95	Ext. Panteón. Día	Chivo visita la tumba de Norma	0:15:00	1	3	3	Cámara en mano	Misma música leit motif.
96	Ext. Calle. Día. / Int. Banco Día	Ramiro y su amigo roban el banco. Matan a Ramiro. Está el policia amigo de Chivo	1:20:00	2	6	26	Cámara fuera de coche. Cámara en mano dentro de banco para asalto POV policia a Ramiro.	Sonido incidental. Luz verde como en hospital
97	Int. Ext. Cuarto Chivo. Día	Chivo revisa herida curada de Cofi, sale de su cuarto deja a los perros	1:12:00	2	10	16	Cámara en mano	Plano secuencia chivo sale de su casa. Esc. Ext. Calle arranca su camioneta
98	Ext. Calle. Día / Noche	Chivo sigue a Luis y a su novia, los espía en unas suites, espera a Luis, se hace de noche, lo sigue hasta una tienda. Intenta matarlo pero unos niños se atraviesan	3:43:00	4	24	36	Cámara en mano y cámara car	Transición de día a noche en la misma secuencia
99	Int. Velatorio. Noche	Velorio de Ramiro, Oclavio insiste a Susana en irse juntos.	3:12:00	2	6	10	Cámara en mano	1a. Esc. Dentro del velatorio. 2a. Esc. Fuera.
100	Int. Casa Chivo. Noche / Ext. Patio noche.	Chivo encuentra a sus perros muertos, los quema y se acuesta, se queda con Cofi	3:38:00	2	15	46	Cámara en mano	1a. Esc. Chivo entra a la casa y descubre a cofi, luego entra a su cuarto y descubre perros. 2a. Quema perros.
101	Int. Cuarto chivo Noche	Chivo acostado en su cama se pone los lentes para ver claro, ve la foto de su hija en la pared, se vuelve a quitar los lentes	0:56:00	1	5	8	Cámara en mano. Top	POV chivo. Fade a negros al apagar la luz
102	Int. Cuarto Chivo. Día	Chivo saca unas pistola y esposas del cajón	0:26:00	1	3	3	Cámara en mano	Plano secuencia, intercortes atetera y anteojos
103	Ext. / Int. Calle. Noche	Chivo secuestra a Luis	1:37:00	2	9	20	Cámara en mano y cámara car	Sec. Dividida 1a. Ext. Block Buster y 2a. Interior coche.



Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Planos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
104	Int. Casa Chivo. Día	Chivo lleva a Luis a su casa, le informa que Gustavo lo mandó matar, se enterá que son medios hermanos	5:26:00	1	12	53	Cámara en mano. Dentro y fuera de cocina al pasillo	Fade a negros
105	Int. Pasillo casa Chivo. Día	Chivo sale de su casa, deja a Luis con Coli.	1:36:00	1	8	17	Cámara en mano	Over lap de audio. Música proviene de grabadora que prende Chivo
106	Ext. Deshuesadero. Día	Chivo lleva a vender el coche de Luis	0:32:00	1	7	10	Cámara en mano dentro y fuera del coche	Intercortes de piezas de coche. Interior coche como punto de vista
107	Ext. Calle. Día	Chivo llama a Gustavo para que le pague el resto del dinero	0:42:00	1	3	4	Cámara en mano	Master abierto, con intercortes de teléfono. Música de los Rolling que viene de la secuencia anterior. Voz off Guatavo.
108	Ext. Calle. Casa Chivo Día. / Int. Casa Chivo. Día	Gustavo llega a pagarle al Chivo descubre a su hermano secuestrado, chivo los enfrenta y golpea a Gustavo.	2:34:00	1	9	37	Cámara en mano	Over lap de Música Rolling viene desde secuencia 106
109	Ext. Andenes central camionera. Noche	Oclavio espera a Susana y no llega. Decide no irse	0:58:00	1	1	1	Cámara en mano	Plano secuencia. Música leit motif con trompetas come de mariachi. Te vas "angel mio
110	Int. Baño. Chivo. Día. Int. Cuarto Chivo. Día. Int. Pasillo casa Chivo. Día	Chivo se baña y corta el pelo. Deja a los hermanos con la pistola. Los hermanos tratan de apoderarse de la pistola.	3:36:00	3	19	42	Cámara en mano.	Secuencia dividida en tres. 1a. En el cuarto de baño., 2a. En la recámara se viste y recoge todas sus cosas. 3a. Libera las manos de los hermanos y deja pistola en el piso. X
111	Ext. Calle Máquina de Fotos. Día	Chivo se toma una foto en una máquina de instantáneas. La pega en su álbum y quita la de el barbon. Arranca. Están bajando el letrero de Enchant	1:03:00	1	6	16	Cámara en mano dentro y fuera de camioneta	
112	Ext. Casa de Maru. Día / Interior. Pasillo y Recámara Maru. Día	Chivo entra a casa de Maru. Le deja dinero, su foto y un recado en su contestadora. Promete que regresará cuando tenga valor.	4:26:00	2	7	10	Cámara en mano	Secuencia dividida en dos. 1. Ext. Chivo fuerza la cerradura de la puerta de la calle. 2a. Chivo en la recámara. Plano secuencia del final recado en el teléfono con intercortes a la máquina contestadora.
113	Ext. Deshuesadero. Día	Chivo vende la camioneta. Nombra a Cofi Negro. Se va con él por un terreno seco y partido.	1:35:00	1	9	15	Cámara en mano o fija a ras de piso	Secuencia final. Música over lap con créditos finales y dedicatoria
114	Fondo negro	Créditos finales	4:45:00	2	1	1		Induyen dedicatoria final. "A Luciana porque también somos lo que hemos perdido." La música de la secuencia final continúa hasta terminar en los créditos. Cuando termina entra otra versión de Lucha de Gigantes.

## Bajo California

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Minis	Escenas			Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
				Escenas	Planos	Cones		
1	Créditos iniciales	Tipografía blanca sobre fondo negro	0:32:00	1	1	1	Fija	
2	Créditos iniciales	Tipografía Azul sobre fondo mapa en la arena y mapa en papel	0:55:00	2	2	9	Top y copy stand	Disolvencias sobre el mismo plano, se va dejando ver el mapa hecho en la arena. Recorrido por el mapa de papel. Sonido playa se mezcla con música y over lap a siguiente secuencia.
3	Int. Camioneta. Día	Damián va por la carretera de San Diego a cruzar hacia México. Escucha el cst que su esposa le dejó.	0:27:00	2	5	11	Cam car. Riggs en la camioneta. Cámara fija en la calle	Sonido directo mezclado con música y sonido de cst
4	Ext. Alberca. Día	Esposa nada en alberca	0:05:00	1	1	1	Cámara fija. Picada	Continuidad de sonido con el cst. Del coche. Imagen en B/N tipo video.
5	Int. Camioneta. Día	Damián escucha el casete. recuerda el accidente	0:47:00	1	7	18	Cámara car y fija en los puentes	Continúa el audio del cst
6	Ext. Carretera. Noche	Mujer es atropellada	0:06:00	1	5	5	Cámara car y fija en la calle	Efectos audio del accidente.
7	Ext. Carretera Frontera. Día	Damián llega a la frontera con México	0:51:00	1	8	20	Cámara car y fija sobre la carretera.	Continúa voz de cst. Efectos incidentales, sonido directo, canción Mary has ...
8	Ext. Jardín. Día	Esposa se agacha hacia cámara	0:05:00	1	1	1	Cámara fija contrapicada	Color hacia sepas, tipo video. Continúa canción de Mary.
9	Ext. Carretera. Día	Damián pasa la frontera y llega hasta Baja California	1:16:00	2	7	8	Cámara car. riggs Copy stand para mapa	Intercala mapa de atlas de carreteras entre secuencia de camino. elipsis temporal. Música con cellos rápidos, pasa por una pared de metal.
10	Ext. Alberca. Día	Esposa acostada junto a alberca	1:12:00	1	1	1	Esposa pasa su mano por el agua de la alberca	Continúa música de cellos, comienza un sonido off de ella.
11	Ext. Carretera Baja California. Día	Damián continúa su camino.	0:50:00	1	7	12	Damián encuentra muchos coches volteados en la carretera	Sonido off esposa: Sabes que te quiero. Sonido directo carretera.
12	Ext. Carretera. Noche	Damián sigue su camino nocturno	1:20:00	2	10	22	Damián se detiene a hacer una escultura con piezas de metal. Sigue su camino	Elipsis temporal de madrugada a noche. Música de instrumentos de viento. Fx. Sonido carretera, los coches pasan junto a él.
13	Ext. Carretera. Día	Damián se queda varado por falta de gasolina	0:56:00	1	1	1	Cámara car, plano secuencia.	Plano secuencia largo desde primer plano cara hasta LS carretera en cámara car. Sonidos incidentales carretera. No pasan autos. Viento.
14	Ext. Pueblito. Noche	Damián llega a un pueblito, a buscar gasolina	1:42:00	1	4	6	Cámara en dolly y fija	Damián toca la puerta de una casa, se encuentra a un señor que lo invita a pasar la noche en su casa. Sabemos que no es de San Francisco del Rincón y que no conoce las pinturas. Sonido directo. Luna y montañas.
15	Ext. Patio casa. Día	Damián se calienta al fuego	0:53:00	1	5	8	Cámara en dolly y fija	Damián llega a la casa del Señor, en el patio hay varias mujeres paradas en la pared. Calentándose.
16	Int. Recámara viejo. Día	El señor enseña a Damián las revistas y cuenta la historia del descubrimiento.	2:13:00	1	6	20	Cámara fija	Secuencia contada en contraplanos. Sonido directo. Las señoras se asoman desde el pasillo.
17	Ext. Desierto. Día	El señor lleva a Damián a la Misión. Toma fotos del último indio.	2:05:00	2	8	12	Cámara en dolly, y fija	Damián toma fotos del indio y hace un árbol con ellas. Se pasea por la misión. Música de metales. Foto de indio en 1er plano.

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins	Int. Min	Planos	Cópie	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
18	Ext. Desierto Carretera. Día	Damián conoce a Retes.	1:56:00	1	11	24	Cámara en dolly y fija. Inserts	Damián conoce a un caminante que le cambia su sombrero por la gorra y le regala piedras para hacer saliva. Tiene que caminar para pagar una manda. Final foto de caminante.
19	Ext. Retén Carretera. Día	Damián se detiene en retén	1:57:00	1	14	30	Cámara en mano. Dolly	Damián es detenido en el retén, nos enteramos que es artista y que expone en los museos.
20	Ext. Carretera. Día	Damián sigue su camino. Lloro y aprieta el freno	1:14:00	1	6	30	Cámara car. En mano dentro del coche	Damián va por la carretera, llora, frena. Corte a accidente. Música de viento y cuerdas. sonido over accidente
21	Int. Camioneta. Noche	Señora es atropellada por Damián	0:02:00	1	2	2	Cámara fija int. Coche.	Damián atropella a una señora.
22	Ext. Carretera y Playa. Día	Damián frena y se dirige hacia una playa	2:47:00	3	16	24	Cámara car y fija Copy stand	Damián frena, cambia de ruta entra por camino de terracería hasta llegar a una playa. Intercorte a mapa de carreteras. En la playa el agua tiene algo rojo sangre.
23	Ext. Calle centro comercial. Noche	Damián se baja de su camioneta, ve un golpe en la defensa	0:22:00	1	3	3	Cámara en mano. Dolly	Flash Back. Damián en San Diego mira el golpe de su camioneta después de atropellar a la señora.
24	Ext. Playa. Día	Damián mira el golpe de la defensa	0:06:00	1	2	2	Cámara fija. lld a Damián	Damián en la playa recuerda el momento en que llegó al centro comercial.
25	Ext. Calle centro comercial. Noche	Damián mira el golpe de la defensa	0:06:00	1	2	2	Cámara fija	Flash Back. Damián en San Diego mira el golpe de su camioneta después de atropellar a la señora.
26	Ext. Playa. Día	Damián quema la camioneta	1:52:00	1	11	12	Cámara en dolly, fija, picada casi top	Combina Hi speed con cámara normal. Sonido efectos de explosión y música cuerdas y metales. Fade out.
27	Ext. Playa. Día	Damián mira a las ballenas, recuerda a su esposa embarazada	1:11:00	2	10	18	Cámara fija y en un barco	Fade in. Intercortes de esposa en blanco y negro. Ballenas. Final de intercoro a su mujer
28	Ext. Playa cementerio de ballena. Día	Damián arma el esqueleto de una ballena	1:36:00	2	9	12	Cámara en mano. Dolly	Intercorte de pintura rupestre de ballena. Sonidos incidentales de ballenas y mar. Filtro azul.
29	Ext. Faro. Día	Damián llega a faro, pasa la noche ahí, hace una escultura con conchas	2:24:00	3	18	23	Cámara en mano. Dolly	Mapa y pisadas. Secuencia de dos días con música de cuerdas. Damián hace una gran caracola de conchas, con una veleta en el centro. Disolvenca a mapa de la sec. siguiente
30	Ext. Desierto. Día	Damián camina por el desierto, encuentra un cascabel, alucina a una persona con su veleta. Termina el agua. Grita como ballena	3:53:00	3	17	36	Cámara en mano. Dolly. Steady? Tripié con lld	Mapa y pisadas. Secuencia de transcurso de viaje, con muchos fuera de foco, alucinantes. Escultura de piedras como en su frente Tild que modifica el espacio. Música minimalista de viento, sonido de ballena, pasos.
31	Ext. Desierto. Día	Damián encuentra agua, hace un refugio para dormir	1:12:00	1	6	6	Cámara en tripié y en mano	Toma fija de montaña y arena como transición. Intercortes de luna. Día. Cae la noche
32	Ext. Piedras. Día	Damián camina por un amoyo de piedras con grabados, pisa una como la de su frente	1:08:00	2	7	10	Cámara en mano	Intercorte de luna diurna entre secuencia anterior y ésta Intercortes a dibujos en las piedras, sonido de piedras, música de vientos y cuerdas.
33	Ext. Desierto. Día	Tormenta de arena	0:28:00	1	3	5	Cámara fija y en mano	Cortes sobre Damián caminando en una tormenta de arena. Sonido de viento y arena. Fuera de foco a secuencia siguiente.
34	Ext. Carretera desierto. Día	Damián se encuentra con unos camiones, se quita de la carretera antes de ser atropellado	0:19:00	1	5	10	Cámara fija	Damián mira unos zapattos de niño de un trailer corre a salvarse, flash back a siguiente sec
35	Int. Camioneta. Noche	Señora es atropellada por Damián	0:02:00	1	2	2	Cámara fija int. Coche.	Damián atropella a una señora. Sonido continuo de sec camiones.
36	Ext. Carretera desierto. Día	Damián se avienta a un lado de la carretera. Mira una cruz de la carretera y ve un resaturante	0:49:00	1	8	12	Cámara en tripié. Top	Damián se salva. Sonido de camiones que pasan y srespiración agitada. Intercortes a restaurante a pie de carretera. Bustito del patrón de los narcos.
37	Ext. Int. Restaurante. Día	Damián entra a comer al restaurante, lo aliendo una embarazada.	0:58:00	1	4	8	Cámara tripié. Tilds y paneos a las paredes	Damián entra a comer a un restaurante. Música norteña. Sonido directo.

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Min.	Escenas	Plano	Cóps	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
38	Ext. Rancho. Día	Damián llega a un Rancho a buscar a Tacho Arce. Encuentra a un sobrino que lo puede llevar a las pinturas.	1:53:00	2	19	30	Cámara en tripié	Señal de carretera balaceada. Mapa con pisadas. Intercortes de los Arce del pueblo. Intercorte fija de rancho para entrar a secuencia siguiente.
39	Ext. Panteón. Día	Damián llega a visitar la tumba de su abuela.	3:07:00	1	6	9	Cámara en dolly neumático	Cámara sigue a Damián, intercortes a letreros de tumbas. Monólogo en un solo plano con movimiento hacia abajo. Final cruz de la tumba.
40	Ext. Desierto. Día	Damián platica con tacho de sus antepasados los Arce, provenientes de Buenaventura.	2:50:00	2	6	7	Cámara en un mano y en tripié	Damián camina con Arce, no sabe qué contestar cuando le pregunta de dónde es. Caminando con ella mula detrás de él pregunta de qué Arce viene a su guía Arce, explica con piedras su genealogía.
41	Ext. Desierto, pendiente peligrosa. Día	Damián camina delante de la bestia, muy cansado tropieza dos veces	3:51:00	1	4	22	Cámara fija, zoom back	Establecimiento a monte por donde van subiendo. Damián muy cansado, Arce le pregunta por qué no sube a la mula, Damián contesta que también está pagando una manda. Cae otra vez, Arce lo da de beber.
42	Ext. Desierto, pendiente peligrosa. Día	Se detienen a descansar, platican de la vida en el desierto.	2:08:00	1	4	15	Cámara en mano y en tripié	Intercorte a cielo azul con flair. Se quedan descansando en una sombra. Wipe en diálogo sentados en la pared blanca, primer plano caras.
43	Ext. Oasis. Día	Damián y Arce encuentran un riachuelo donde refrescarse	0:59:00	1	2	3	Cámara fija en tripié y en mano para intercutirle	Arce y Damián toman agua y llenan sus cantimploras, Over lap de canción de esposa.
44	Int. Casa. Día	Vientre de esposa. Ella ofrece para y se la come.	0:08:00	2	2	2	Cámara en mano	Textura de video. Sonido de mordida de para.
45	Ext. Charco verde. Día	Damián hace un pájaro con ramas	0:47:00	1	3	4	Cámara en grúa	Damián hace una figura con ramas, over lap de Arce que avienta piedra y piedra que cae en el charco verde. Damián toma fotos. Música minimalista.
46	Ext. Cavernas. Día	Damián y Arce llegan a las pinturas, Damián estira su brazo para tocarlas.	1:07:00	1	6	8	Cámara en mano y en tripié.	Damián pregunta cuánto falta para llegar, llegan a las pinturas, suben. Damián estira la mano y sec. corta a su mujer en el agua.
47	Ext. Alberca. Día	Esposa flota en el agua.	0:03:00	1	1	1	Cámara en mano	La mano de Damián alcanza las manos de su esposa.
48	Ext. Cavernas. Día	Damián le dice a Arce que su mujer está embarazada. Arce le pregunta por qué no está con ella.	1:14:00	1	5	5	Cámara en tripié	Corte a flash back
49	Ext. Carretera. Noche	Mujer es atropellada	0:03:00	1	3	3	Cámara en int. Coche y fija en carretera.	Sonido de accidente. Transición entre secuencias
50	Ext. Cavernas. Día	Damián y Tacho llegan a una nueva pintura de Chamanes	1:06:00	1	5	6	Cámara en mano	Damián y Arce hablan de los chamanes curadores. Disolvencia a siguiente sec.
51	Int. Caverna. Noche	Damián y Tacho escuchan ruidos. Tacho dice que los leones entran a los ranchos, Damián que le temen al fuego y a los hombres.	0:31:00	1	2	3	Cámara en tripié.	Paneos sobre las pinturas. Pared con fuego
52	Int. Caverna. Día	Damián y Tacho platican de los venados y cimarrones. La caza y su desaparición.	0:34:00	1	4	6	Cámara en tripié	Paneos a las pinturas.
53	Ext. Cavernas. Día	Damián pinta una mano en la roca	1:33:00	1	7	18	Cámara en tripié y en mano	Establecimiento de montaña. Intercortes de pinturas. Arce acostado, preparación de pinturas naturales, como contaban los indios y terminación de mano.
54	Ext. Alberca. Día	Damián posa su mano sobre las manos de su esposa embarazada	0:04:00	1	1	1	Cámara en mano	Blanco y negro, textura de video.

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Platos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
55	Ext. Cavernas. Día	Tacho duerme en la piedra	0:02:00	1	1	1	Cámara fija	Continuación de sec. Pintura de manos, Tacho duerme
56	Ext. Cavernas. Día	Tacho y Damián llegan a otras pinturas. Se preguntan quién las pintó ahí. Unos gigantes dicen los indios. Para qué detener su desgaste si todos nos acabamos	1:53:00	1	7	8	Cámara en tripie	Lentes angulares. Sombras
57	Int. Caverna. Noche	Damián habla de las historias de los huacuras sobre las estrellas	0:57:00	1	3	8	Cámara en tripie	Time lapse bóveda celeste. Qué historia tan bonita dice Arce, se la va a contar a su chamaco, da pie para secuencia siguiente.
58	Ext. Alberca. Día	Ombigo	0:02:00	1	1	1	Cámara en mano	Blanco y negro, textura de video.
59	Ext. Camino Real. Día	Damián y Arce hablan de los misioneros y que el camino llega hasta San Francisco	2:03:00	1	4	4	Cámara en mano	La cámara va delante de ellos en plano abierto y luego en Over shoulder en MS y en MCU
60	Int. Caverna metales. Día	Damián encuentra un metal, Arce le dice que se los han acabado. Damián imagina a un indio huacura rezando el padre nuestro en español y luego algo en idioma propio.	1:46:00	2	7	11	Cámara en tripie	Intercala escena de Indígena en blanco y negro tipo video, está sentado en el metal. Una piedra cae desde el cerro, el sonido se liga con la sec. Siguiendo. Piedra de transición a secuencia siguiente.
61	Int. Caverna. Noche	Damián habla del accidente de la embarazada	3:03:00	1	3	3	Cámara fija	Plano secuencia fija de los dos hombres sentados ante el fuego, ambos ven al frente, corte a LS caverna desde adentro, sólo se ve la luz de la fogata y corte a bóveda celeste.
62	Ext. Desierto. Día	Damián se acaba al agua de su cantimplora, Arce le dice que no se la acabe.	0:36:00	1	3	5	Cámara fija	La cámara hace jump cut como POV de Arce a Damián.
63	Ext. Desierto cascabel. Día	Una cascabel muerde a Damián	2:08:00	1	10	42	Cámara fina y en mano	Tild a sahuaro cámara en mano. Inserta de la serpiente. Sonido incidental de serpiente y ambiente. Intercortes de pinturas de serpiente y hombre.
64	Ext. Palapa. Día	Damián y Arce llegan a una casa para que Damián escanse de la picadura	1:07:00	1	10	14	Cámara en tripie y en mano	Transición de día a noche por la entrada a lugar de las reses colgadas
65	Int. Palapa. Noche	Damián dice que no se quiere morir porque va a tener un hijo. Arce le da agua	0:36:00	1	2	3	Cámara en tripie.	Travel de pies a cabeza de Damián. Continuidad a la siguiente secuencia por el uso de una taza similar.
66	Ext. Palapa. Noche	Arce y los del rancho hablan de las serpientes, el accidente y la cura	0:15:00	1	2	2	Cámara en tripie	Jump cut de CU Arce a FS fogata. Over lap del sonido de tormenta secuencia siguiente.
67	Ext. Palapa. Día	Damián alucina con todas las cosas que le han sucedido y lo que ha leído	1:50:00	11	34	45	Cámara en tripie, fija, en mano.	Bóveda celeste time lapse. Lentes angulares. Collages de imágenes con un solo sentido de alucinación pero en lugares y situaciones diferentes. Cavernas, esposa, accidente, indígena, ballenas, desierto con sahuaros cayendo, vibora, carretera, Damián entrando al mar, Damián en calce
68	Int./ Ext. Palapa. Día	Damián despierta, Arce le regala un amuleto	1:13:00	1	7	13	Cámara en mano	Flesh blando de mar a techo palapa. La cámara sale desde el interior de la palapa. Corta al exterior con Arce y entra otra vez con Damián para acompañarlo hasta afuera cuando le entrega amuleto
69	Ext. Int. Caverna. Día	Damián y Arce llegan a la caverna de la familia del hombre	1:40:00	1	8	16	Cámara en tripie	Establecimiento de montaña y cuevas. Arce le enseña a Damián la pintura, zoom in a Damián a Arce Intercortado. Música introductoria del POV de Damián a la pintura. Zoom in final desde LS a Panorámica caverna
70	Ext. Peña. Día	Damián aventta piedras e invita a Arce a hacerlo también, Arce le corrige la pronunciación.	1:16:00	3	8	18	Cámara en tripie	Jump cuts a ambos aventtando piedras desde la peña. Cortes a piedras cayendo en el suelo seco del desierto

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Min.	Escenas	Planos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
71	Ext. Faldas de la montaña. Día	Arce y Damián llegan a las faldas del monte. Arce no sube.	1:06:00	1	5	11	Cámara en trípé	Zoom in a sus caras. Tomas abiertas intercortadas con medios planos e insert de llavero llegando a manos de Arce.
72	Ext. Montaña. Día	Damián llega a la cima de la montaña, regala el amuleto, hace una venlanita, se recuesta en las piedras. Llega la noche y mira las estrellas, vientre de su esposa.	1:52:00	2	11	11	Cámara en mano y trípé	Panorámica de vista desde la montaña comienza con primer plano de Damián. Bóveda celeste noche. Esposa en Blanco y negro con textura de video.
73	Ext. Faldas de la montaña. Día	Damián y Arce parten de la montaña	0:27:00	1	4	6	Cámara en trípé	Zoom in desde arriba de la montaña a pisada de Damián. Jump cut con POV de Damián hacia rancho. Final cara de Arce que le indica a Damián que si pudo con el cubo llavero, sonido over de pasos secuencia siguiente.
74	Ext. Rancho. Día	Damián y Arce llegan a un rancho donde velan a un niño.	2:47:00	2	5	6	Cámara en trípé y Dolly	Son casi plano secuencias en trípé o en Dolly combinados con zoom.
75	Ext. Calles Rancho. Día	Damián deja a Arce en el Rancho, se despiden	1:14:00	1	4	11	Cámara en dolly y trípé	Insert de iglesia del rancho. Parece dolly porque sigue a Damián desde un MCU hasta Fs y luego deja de avanzar hasta hacer un wipe con una casita. El wipe corta en raccord a la sec. siguiente.
76	Ext. Desierto y Carretera. Día	Damián va por el desierto hasta la carretera donde se encuentra con Retes y cambian de sombreros. Retes va a San Francisco de la Sierra a las pinturas, ses separan	1:49:00	2	10	18	Cámara en vehículo para hacer dolly y en trípé	Parece que la cámara está en un vehículo siempre que se desplaza, se combina con zoom y trípé, el vehículo es evidente al final cuando se aleja de Damián.
77	Ext. Santa Rosa. Día	Damián llega a un pueblo donde hay o hubo ferrocarril. Entra a la of. de correos.	0:30:00	1	3	3	Cámara en mano o en vehículo	Parece que es la misma técnica de desplazamiento que las anteriores
78	Int. Oficina de correos. Día	Damián recoge una carta.	0:32:00	1	3	5	Cámara en trípé	Intercortes a la lista de correos. Todo se ve desde delante del mostrador.
79	Ext. Oficina de correos. Día	Damián ve las fotos de su hija y su esposa	0:43:00	1	4	6	Cámara en trípé	Intercorte de Damián saliendo a sus manos en la carta. Corta a vista de iglesia a contraluz.
80	Ext. Carretera hacia el mar. Día	Damián corre por la carretera hacia el mar	0:22:00	1	6	7	Cámara en trípé	Establecimiento de carretera. Contraluz intercortado con vista de carretera hacia el mar. Congelado al final, fade out.
81	Créditos finales	Fondo negro, tipografía blanca	2:21:00	1	1	1	Roll	Fade in y fade out. Termina con el título otra vez Bajo California. El Límite del Tiempo.

## El Callejón de los Milagros

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Min.	Escenas	Plano	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
1	Créditos iniciales	Fondo negro tipografía blanca	2:25:00	1	1	1	Fija	Comienza música tema. Continúa hasta la siguiente secuencia.
2	Ext. Callejón. Día	Establecimiento	0:22:00	1	2	2	Cámara en tripie	Establecimiento por corte de una calle a placa de callejón de los milagros.
3	Título Rutilio	Fondo negro tipografía blanca	0:03:00	1	1	1	Fija	Rutlio Fade in y out
4	Int. Cantina. Noche	Juego de dominó. Chava y abel juegan damas, don Ru los corre.	3:51:00	4	15	38	Grúa y cámara en tripie	Insinuaciones de putería. Sonido directo y ambiente
5	Ext. Callejón. Noche	Chava y Abel caminan hacia el callejón. Chava se quiere ir a EEUU	0:35:00	1	1	1	Dolly con paneo	La cámara los recibe, acompaña y deja salir. Sonido directo y ambiente
6	Ext. Patio vecindad. Noche	Chava y Abel hablan en el patio. Abel ve a Alma	1:05:00	1	4	6	Cámara en tripie	Intercortes de los chavos en el patio con POV de Abel a Alma.
7	Int. Comedor Alma. Día	Dña. Cata lee cartas a Susanita	0:03:00	2	1	1	Cámara en tripie	Texto Cata: "y aquí está el rey para completar los buenos augurios..."
8	Ext. Patio vecindad. Noche	Abel le manda un beso a Alma	0:31:00	1	2	4	Cámara en tripie	
9	Int. Comedor Alma. Noche	Dña. Cata lee cartas a Susanita. Susanita se despide	0:26:00	1	1	1	Cámara en tripie	Dña. Cata sale de la habitación y regresa, sale de cuadro y entra a secuencia siguiente
10	Int. Recámara Alma. Noche	Dña. Cata mira a Abel desde arriba	0:39:00	1	2	3	Cámara en tripie	Cámara en el interior POV Cata a Abel
11	Int. Comedor Rutilio. Noche	Rutilio llega a casa, Eusebia lo espera para festejar su aniversario, Rutilio enojado.	2:44:00	1	4	20	Cámara en tripie	Leves movimientos de tild y paneo. Sonido directo
12	Int. Recámara Rutilio. Noche	Rutilio tiene que complacer a su esposa que quiere hacer el amor con él, él no quiere	2:02:00	1	3	3	Cámara en tripie	Televisión, Over TV y Secuencia en un solo plano
13	Ext. Callejón. Día	Rutilio llega a cortarse el cabello, el camicero y su esposa están de pleito, Abel llega corriendo por estar con Alma	0:58:00	3	4	7	Cámara en tripie	Corte a sabanita cayendo de sec. siguiente
14	Int. Peluquería. Día	Abel le corta el cabello a Rutilio. Rutilio habla de las mujeres y las nuevas emociones	1:26:00	1	1	1	Cámara en tripie	Plano secuencia
15	Ext. Calle Peluquería y Camisería. Día	Rutilio sale de la peluquería, llega a la camisería	0:44:00	2	4	9	Cámara en tripie	Corta en movimiento a secuencia siguiente. Canción de fondo diegética.
16	Int. Camisería. Día	Rutlio deja escoger calcetines a Jimmy.	1:06:00	1	4	20	Cámara en tripie	Corte de espaldas de Rutlio entrando a Camisería. Over Shoulders y BCU mostrador.
17	Ext. Azotea. Día	Alma recoge la ropa, Abel la invita a Chapultepec	0:31:00	1	1	1	Dolly con paneo	
18	Ext. Zócalo. Día	Jimmy sale de trabajar. Rutilio le regala los calcetines y lo invita a su cantina	1:53:00	2	4	4	Dolly y Cámara en tripie	Corte casi sobre el mismo eje
19	Int. Cantina. Noche	Jimmy llega a visitar a Rutilio, Chava sospecha	2:36:00	1	10	22	Cámara en tripie	Intercortes de inserts de cartera.
20	Int. Librería. Día	Eusebia se va a quejar con Ubaldo de la putería de Rutilio. Ubaldo promete hablar con Rutilio	2:36:00	2	4	6	Dolly y Cámara en tripie	Esc. 1 int. Librería, esc. 2 int. Bodega.
21	Int. Cantina. Noche	Ubaldo va a reclamar a Rutilio, Jimmy sale de la Bodega con Ru.	1:42:00	1	2	2	Dolly	

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Min.	En plano	Plano	Corre	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
22	Int. Recámara. Rutilio. Noche	Rutilio golpea a Eusebia	0:46:00	1	1	1	Cámara en tripié	Plano secuencia desde dentro de la recámara que cubre todos los planos del departamento, Eusebia y Rutilio recorren toda el área dentro y fuera de cuadro.
23	Int. Recibidor Baños. Día	Rutilio y Jimmy entran a los baños	0:32:00	1	1	1	Cámara en tripié	Un solo tiro con acercamiento de personajes
24	Int. Regaderas. Día	Rutilio y Jimmy se bañan juntos. Chave golpea a Jimmy	1:02:00	1	6	12	Cámara en tripié	Insert de regadera
25	Ext. Azotea. Noche	Abel y Alma se besan, llega Chava por Abel	0:52:00	2	2	2	Cámara en tripié	
26	Int. Cuarto Abel. Noche	Chava cuenta problema a Abel. le pide que se vayan a Tijuana	0:54:00	1	3	7	Cámara en tripié	Master con protecciones
27	Int. Estancia Rutilio. Noche	Rutilio llega a su casa, Eusebia le informa que Chava se fue, Rutilio llora	2:33:00	1	3	4	Dolly	Tres planos uno abierto, uno medio y una protección de cerrado Eusebia.
28	Titulo Alma	Fondo negro tipografía blanca a izq inf de cuadro	0:03:00	1	1	1	Fija	
29	Int. Cantina. Noche	Los asistentes juegan dominó	0:26:00	1	1	1	Grúa	Juego de dominó igual que en primera historia.
30	Int. Recámara Alma. Noche	Dña. Cata recibe a Susanita. Le apaga al radio de Alma	0:38:00	1	1	1	Dolly	Desde el interior se ve hacia el comedor.
31	Int. Comedor Alma. Noche	Dña. Cata comienza sesión con Susanita	0:50:00	1	1	1	Cámara en tripié	Desde el comedor se ve fuera de foco a alma subir a la ventana.
32	Int. Recámara Alma. Noche	Alma en la ventana ve a Chava y a Abel en el patio	0:26:00	1	2	5	Cámara en tripié	POV Alma a Pato.
33	Int. Peluquería. Día	Abel sale corriendo a ver a Alma	0:14:00	1	1	1	Cámara en tripié	Plano secuencia
34	Ext. Peluquería. Día	Abel alcanza a Alma para regalarle un poster.	0:49:00	1	3	9	Cámara en tripié	Over shoulders
35	Ext. Parque. Día	Alma y Maru hablan de los quintitos	1:12:00	1	6	17	Cámara en tripié	Establecimiento con protecciones en MS y CU
36	Int. Ext. Tienda de Fidel. Día	Alma se prueba el collar de la tienda de Fidel	2:37:00	2	8	23	Cámara en tripié	Establecimiento de tienda, la cámara entra y sale de la tienda
37	Ext. Plaza Sto. Domingo. Día	Alma y Abel comen tacos, Abel le regala una pulserita	3:06:00	1	6	28	Cámara en tripié	Tema de EEUU, Quinto, Novia.
38	Int. Sala Alma. Noche	Alma llega a su casa Dña. Cata ve a darle las gracias a Fidel	1:49:00	1	3	16	Cámara en tripié	Master con protecciones
39	Int. Tienda Fidel. Noche	Dña. Cata se entera que las joyas eran para Alma y que Fidel se quiere casar con ella.	1:22:00	1	4	18	Cámara en tripié	Cambia de plano porque la cámara baja de posición. Música de cello. Sonido over llanto con la sec. siguiente.
40	Ext. Escaleras vecindad. Noche	Dña. Cata llega llorando, la consuela Eusebia	0:41:00	1	2	2	Cámara en tripié	
41	Int. Cantina. Día	Comensales juegan dominó. Abel y Chava platican de Alma, Güicho se roba dinero de la caja. Chava corre al Jimmy. Amiga de Alma le avisa a Abel que Alma no puede ir al cine con él.	4:06:00	1	12	51	Cámara en tripié	
42	Ext. Calle. Día	Alma y Maru se encuentran en la calle para ir al cine, la amiga da el recado, llega José Luis en su coche.	1:02:00	1	3	9	Cámara en tripié	
43	Ext. Patio vecindad. Noche	Abel compra moto, Alma lo jala a las escaleras	0:49:00	1	1	1	Cámara en tripié	



Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Planos	Cóps	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
22	Int. Recámara. Rutilio. Noche	Rutilio golpea a Eusebia	0:46:00	1	1	1	Cámara en tripié	Plano secuencia desde dentro de la recámara que cubra todos los planos del departamento, Eusebia y Rutilio recorren toda el área dentro y fuera de cuadro. Un solo tiro con acercamiento de personajes
23	Int. Recibidor Baños. Día	Rutilio y Jimmy entran a los baños	0:32:00	1	1	1	Cámara en tripié	
24	Int. Regaderas. Día	Rutilio y Jimmy se bañan juntos Chave golpea a Jimmy	1:02:00	1	6	12	Cámara en tripié	Insert de regadera
25	Ext. Azolea. Noche	Abel y Alma se besan. llega Chava por Abel	0:52:00	2	2	2	Cámara en tripié	
26	Int. Cuarto Abel. Noche	Chava cuenta problema a Abel, le pide que se vayan a Tijuana	0:54:00	1	3	7	Cámara en tripié	Master con protecciones
27	Int. Estancia Rutilio. Noche	Rutilio llega a su casa, Eusebia le informa que Chava se fue, Rutilio llora	2:33:00	1	3	4	Dolly	Tres planos uno abierto, uno medio y una protección de cerrado Eusebia
28	Título Alma	Fondo negro tipografía blanca a izq inf de cuadro	0:03:00	1	1	1	Fija	
29	Int. Cantina. Noche	Los asistentes juegan dominó	0:26:00	1	1	1	Grúa	Juego de dominó igual que en primera historia.
30	Int. Recámara Alma. Noche	Dña. Cata recibe a Susanita. Le apaga el radio de Alma	0:38:00	1	1	1	Dolly	Desde el interior se ve hacia el comedor
31	Int. Comedor Alma. Noche	Dña. Cata comienza sesión con Susanita	0:50:00	1	1	1	Cámara en tripié	Desde el comedor se ve fuera de foco a alma subir a la ventana.
32	Int. Recámara Alma. Noche	Alma en la ventana ve a Chava y a Abel en el patio	0:26:00	1	2	5	Cámara en tripié	POV Alma a Patio
33	Int. Peluquería. Día	Abel sale corriendo a ver a Alma	0:14:00	1	1	1	Cámara en tripié	Plano secuencia
34	Ext. Peluquería. Día	Abel alcanza a Alma para regalarle un poster.	0:49:00	1	3	9	Cámara en tripié	Over shoulders
35	Ext. Parque. Día	Alma y Maru hablan de los quintiles	1:12:00	1	5	17	Cámara en tripié	Establecimiento con protecciones en MS y CU
36	Int. Ext. Tienda de Fidel. Día	Alma se prueba el collar de la tienda de Fidel	2:37:00	2	8	23	Cámara en tripié	Establecimiento de tienda, la cámara entra y sale de la tienda.
37	Ext. Plaza Sto. Domingo. Día	Alma y Abel comen tacos, Abel le regala una pulserita	3:06:00	1	6	28	Cámara en tripié	Tema de EEUU. Quinto, Novia.
38	Int. Sala Alma. Noche	Alma llega a su casa Dña. Cata ve a darle las gracias a Fidel	1:49:00	1	3	16	Cámara en tripié	Master con protecciones
39	Int. Tienda Fidel. Noche	Dña. Cata se entera que las joyas eran para Alma y que Fidel se quiere casar con ella.	1:22:00	1	4	18	Cámara en tripié	Cambia de plano porque la cámara baja de posición. Música de cello. Sonido over llanto con la sec. siguiente
40	Ext. Escaleras vecindad. Noche	Dña. Cata llega llorando, la consuela Eusebia	0:41:00	1	2	2	Cámara en tripié	
41	Int. Cantina. Día	Comensales juegan dominó. Abel y Chava platican de Alma, Gúicho se roba dinero de la caja. Chava corre al Jimmy, Amiga de Alma le avisa a Abel que Alma no puede ir al cine con él	4:06:00	1	12	51	Cámara en tripié	
42	Ext. Calle. Día	Alma y Maru se encuentran en la calle para ir al cine, la amiga da el recado, llega José Luis en su coche.	1:02:00	1	3	9	Cámara en tripié	
43	Ext. Patio vecindad. Noche	Abel compra moto. Alma lo jala a las escaleras	0:49:00	1	1	1	Cámara en tripié	

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Plano	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
57	Int. Restaurante. Noche	Alma y José Luis cenan. Alma nunca había estado en un lugar tan elegante. José Luis le da su tarjeta. Le pide que le tenga confianza.	1:36:00	1	1	1	Cámara en Dolly	Plano secuencia.
58	Int. Recámara de Alma. Noche	Alma se arregla para salir, dice que con Maru, Cata le entrega una carta y dice que Abelfi es quien le conviene, Alma la deja hablando. <u>se va.</u>	1:02:00	1	1	1	Cámara en Tripié	Plano secuencia
59	Ext. Jardín. José Luis. Noche	Alma y José Luis llegan a casa de citas.	0:18:00	1	1	1	Cámara en Dolly	El coche se acerca hasta llegar a ver dentro.
60	Int. Recámara José Luis. Noche	Alma impresionada con la recámara de José Luis, José Luis la besa, llaman por teléfono, se escuchan ruidos fuera. José Luis chupa coca que quedó en un platito. Alma inspecciona el lugar	1:28:00	1	4	7	Cámara en tripié	Continuidad de sonido con secuencia siguiente.
61	Int. Escaleras José Luis. Noche	Alma inspecciona la casa, José Luis sigue hablando. Alma descubre <u>casa de citas.</u>	0:41:00	2	4	6	Cámara en tripié	Intercorte al interior de la recámara. POV de Alma a fiesta.
62	Int. Recámara José Luis. Noche	Alma le reclama el engaño. José Luis le explica quiénes son las cortesanas. Alma se va furiosa, él le dice que va a regresar, ella lo niega	2:32:00	1	3	18	Cámara en tripié pequeño panco	OS de uno al otro, protección Alma cuando se va.
63	Int. Recámara Alma. Noche	Alma regresa, su mamá la está esperando, pero Alma ni le habla. Alma lee la carta de Abel.	1:20:00	2	2	2	Dolly	Elipsis entre llegada de alma y lectura de carta, de fade por puerta a luz que se prende. La cámara siempre en la recámara.
64	Ext. Santo Domingo. Día	Alma encuentra a Eusebia en la plaza	0:49:00	1	4	7	Dolly y Cámara en tripié	Abierto de ubicación, lateral Alma y OS
65	Int. Recámara José Luis. Noche	Alma llega para quedarse de puta. Miente sobre su primera vez. José Luis la coge.	2:07:00	1	4	7	Dolly	CU llegada. Tild para entrega.
66	Ext. Patio vecindad. Noche	Cata llega a vecindad de la policía. Susanita dice que Güicho tiene un amigo policía que tal vez pueda averiguar algo.	0:41:00	1	2	2	Dolly, Tild	Obscundad azul
67	Int. Comedor Alma. Día	Cata se lle las cartas llorando por Alma	0:25:00	1	1	1	Cámara en tripié	MCU
68	Titulo Susanita	Fondo negro, tipografía blanca esquina inferior izquierda	0:03:00	1	1	1	Cámara fija	Música tema
69	Int. Cantina. Noche	Fidel, Zacarías, Poeta y Doc juegan dominó	0:26:00	1	1	1	Grúa	Misma acción que sec. 3 y 28
70	Ext. Pasillo vecindad. Noche	Susanita cobra la renta de Flor, va con Cata y acepta que le lea las cartas por sus sueños extraños	1:39:00	2	4	14	Dolly y tripié	
71	Int. Comedor Alma. Noche	Dña. Cata comienza a leer las cartas a Susanita	0:37:00	1	3	4	Cámara en tripié	

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Platos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
72	Int. Recámara Alma. Noche	Alma sonríe hacia el comedor, va secándose el cabello hacia la ventana.	0:17:00	1	1	1	Dolly	
73	Int. Comedor Alma. Noche	Cata lee las intenciones pasionales del hombre que está por llegar a la vida de Susanita.	1:19:00	1	3	11	Cámara en tripié	Alma al fondo en su recámara ve hacia el patio.
74	Ext. Azotea. Día	Susanita y Chava, Susanita lanza su red, Chava huye.	1:07:00	1	4	8	Dolly y tripié	Master con protecciones y OS.
75	Ext. Azotea lavaderos. Día	Flor y Zacarías tiene un connato de bronca porque él la acusa.	0:37:00	1	4	4	Cámara en tripié	Boom a cuadro.
76	Int. Comedor Alma. Día	Cata termina de leer las catas a Susanita. Susanita piensa en Chava. Cata recoge su recibo.	1:47:00	1	3	11	Cámara en tripié	Master con protecciones
77	Ext. Patio vecindad x. Día	Zacarías y el Doc reclutan limosneros.	0:54:00	1	3	6	Cámara en tripié	
78	Int. Departamento Susanita. Noche	Chava llega a pedirle dinero a Susanita, Susanita se lo da. Chava la besa, se va.	2:12:00	1	3	3	Dolly y tripié	Música de fagot o algo así.
79	Int. Comedor Rutilio. Día	Rutilio hace cuentas con Güicho, lo corre del dpto. porque le falta dinero.	1:21:00	1	3	6	Cámara en tripié	Master con protecciones
80	Ext. Pasillo vecindad. Día	Güicho cae por las escaleras cuando choca con Susanita.	0:45:00	1	2	3	Cámara en Tripié	
81	Int. Sala Susanita. Día	Susanita cura a Güicho, Güicho roba calculadora. Susanita lo seduce.	2:21:00	1	3	9	Cámara en tripié	Master con protecciones. Música tema al final de secuencia.
82	Int. Cantina Rutilio. Noche	Susanita y Güicho en su cita bailan a Güicho no le gustan sus dientes.	2:54:00	1	4	14	Cámara en tripié	Master con protecciones. Música diegética desde grabadora comienza al prenderla Güicho.
83	Int. Consultorio. Día	Susanita con el Doc se manda a hacer su dentadura porque se va a casar con güicho. Teléfono, Zacarías llama a Doc. La cosa está que arde.	1:06:00	1	3	4	Cámara en tripié	Plano abierto y medios.
84	Int. Cantina. Día	Rutilio y Güicho hablan de la boda. Zacarías y el Doc de la Investigación. Zacarías piensa que fue Flor.	1:47:00	2	3	3	Cámara en tripié	Raccord con Güicho.
85	Ext. Patio vecindad. Día	Boda de Susanita y Güicho, Zacarías aborda a Flor, ella lo corre. Llega la tira por Zacarías y el Doc.	2:51:00	3	11	18	Cámara en Dolly	Insert de grabadora. Música de grabadora tropicalosa. Permanece durante el título del regreso y termina en el primer corte de peluquería se trapasa.
86	Título El regreso	Fondo negro, tipografía blanca esquina inferior izquierda.	0:03:00	1	1	1	Cámara fija	Continúa música.
87	Ext. Callejón. Día	El local de Abel se vende y el de Fidel se traspasa, llega Chava en un taxi con su familia, lo saluda el carnicero Macario.	0:49:00	1	4	4	Cámara en Tripié	Termina música.
88	Ext. Patio vecindad. Día	Chava entra a la vecindad, todos lo reciben, Eusebia conoce a su nieto Rutilio.	0:55:00	1	3	4	Cámara en Dolly	

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas			Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
				Escenas	Planos	Cortes		
89	Int. Comedor Rutilio. Día	Chava platica sus experiencias. Cata le pregunta por Abel y contesta que desapareció. Flor dice que también Alma. Incomodidad. Susanita que se casó. Chava cree que puede vivir con sus papás.	1:40:00	1	6	25	Cámara en tripié	Master con intercortes a los comenzales
90	Int. Cantina. Día	Chava platica con Güicho y Macario, llega Rutilio, rompe la botella de Whisky	1:20:00	1	2	2	Dolly	Plano secuencia con Intercorte a la botella
91	Int. Cuarto de Abel. Noche	Susanita lleva a Chava y su esposa al ex cuarto de Abel	0:35:00	1	1	1	Cámara en tripié	Plano secuencia fijo
92	Ext. Patio vecindad. Noche	Chava sale corriendo a darle las gracias a Susanita. Ya no tiene nada que pagarle. la besa en la mano	0:45:00	1	1	1	Cámara en tripié	Plano secuencia fijo. Música de plano al final.
93	Int. Recámara Rutilio. Día	Esposa de Chava cambia a Rutilio. Rutilio la corre. Eusebia convence a Rutilio. Chava se lleva el niño	1:44:00	1	4	6	Cámara en tripié	Master con protecciones. Fade out negros de 2 seg.
94	Ext. Pasillo vecindad. Día	Maru llama a Dña. Cata. Chava la laborda, deja a su esposa con el equipaje	1:13:00	1	3	7	Cámara en tripié	Master con protecciones.
95	Int. Comedor Susanita. Noche	Cata le prepara una pócima de embarazo a Susanita. Escuchan una serenata y salen corriendo	0:36:00	1	1	1	Cámara en tripié	Plano secuencia. Música de trio
96	Ext. Patio vecindad. Noche	Abel lleva serenata a Alma. Cata le informa que desapareció	0:47:00	1	3	10	Cámara en tripié	OS y Abierto. Música de trio continúa y se delieno con los llantos.
97	Ext. Azotea. Noche	Abel se entera por Chave que Almita se volvió puta	1:37:00	1	2	2	Dolly	Dolly semicircular después de fija donde Abel va y viene de un plano a otro
98	Int. Cantina. Noche	Zacarias, el Doc y el Poeta otra vez reunidos. Abel borracho cuenta sus penas a Macario. Don Rutilio con bebé en brazos pide a Chava que se lleva a Abel. Chava lo saca a rastras.	2:17:00	2	3	3	Dolly	
99	Int. Cuarto de Abel. Noche	Chava lleva a Abel a dormir. Abel le pide que lo ayude a ver a Alma.	1:08:00	1	3	6	Cámara en tripié	Master con protecciones
100	Int. Vestibulo casa de citas. Noche	Chava y Abel llegan a buscar a Alma	2:02:00	3	6	14	Dolly	Abiertos. OS e insert manos. Música diegética de plano.
101	Int. Sala de estar casa de citas. Noche	Alma y Abel hablan. Chava se queda por ahí. Abel le regresa la foto. José Luis los descubre, corra a Abel, golpea a Alma.	3:41:00	1	5	13	Dolly	Master con protecciones y plano secuencia de golpes a Alma a partir de bofetada
102	Int. Sala Susanita. Noche	Susanita le reclama el robo a Güicho, él pide perdón.	1:18:00	1	1	1	Dolly	Cambio de planos con acercamiento de Güicho a cámara. Música de cello.
103	Int. Cuarto Abel. Noche	Abel se arregla para ver a Alma. Chava lo invita a una fiesta con Maru. Abel no acepta que lo acompañe, guarda la navaja y se va.	1:41:00	1	5	9	Cámara en tripié	Dos intercortes a la navaja. Cris cross y OS después de lateral a rasurada.

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Plenos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
104	Int. Vestíbulo casa de citas. Noche	Abel entra a buscar a Alma con la navaja hiere a José Luis, José Luis lo acuchilla, Alma sale corriendo con él.	2:40:00	4	6	31	Cámara en tripié, dolly y en mano	Música diegética piano
105	Ext. Calle. Noche	Abel muere en los brazos de Alma	2:03:00	1	2	2	Cámara en tripié	Música comienza al final de la secuencia, después que Abel muere. Noche azul. Fade out música continúa hasta que empiezan los créditos.
106	Créditos finales	Fondo negro roll tipografía blanca	2:40:00	1	1	1	Cámara fija.	Comienza tema musical "antojos"

## ¿Quién diablos es Juliette?

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Platos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
1	Créditos iniciales Ext. Malecón. Día	Fondo negro / fondo blanco con tipografía negra/ Ciudad de la Habana / Yuliet	2:23:00	3	4	14	Gráficos fijos. Fija en paisajes. Se moja con las olas del mar. Grúa con Yuliet. Un poco picada., que la acompaña cuando se va por el malecón	En over, sonido de olas y gaviotas sobre fondo blanco, fade in a fondo blanco tipografía negra "El error de diciembre". Sonido de un golpe, en imagen aparece sello de "Presentia". Sale sonido over mar, comienza música Benny. Fade atardecer en la Habana. Fade Fondo blanco tipo negra. Fade Malecón. Fade "una coproducción con", sellos. Fade Yuliet en el malecón limpia el lente de cámara, sale música de Benny, comienza ella a hablar "soy Yuliet..." Fade "¿Quién diablos es Juliette?" Fade Yuliet "mi nombre se escribe..." jump cut, retroceso de cinta de video, corte "¿Quién diablos es Yuliet? Se reescribe como máquina, corte "¿Yyyyyyy? corte "¿Yuliet?" Corte a Yuliet que habla con el equipo, se va, cámara la sigue. Fade out. Desde que empieza hablar Yuliet sólo se escucha sonido ambiente, hay música en la calle. Yuliet baila. Es un diálogo entre el narrador y el público; entre Yuliet y el narrador.
2	Ext. Malecón. Día	Aspectos del malecón y la ciudad	0:47:00	4	6	9	Cámara fija y hi speed para olas en el malecón y niños jugando	Comienza otra vez tema de Benny sobre negros, fade a ciudad de la Habana, por corte directo malecón, olas que chocan y agua hacia la calle, chicos jugando hi speed
3	Ext. Balcón. Día	Yuliet habla de Cuba, de la escuela, de la salud y la seguridad.	0:12:00	1	1	1	Cámara en mano, alguien más alto que ella. Tres cuartos de perfil desde atrás	Sonido overlap desde secuencia anterior, donde desaparece música de Benny. Boom a cuadro
4	Ext. Malecón. Día	Niño chino sentado en la orilla.	0:09:00	1	1	1	Cámara en mano, picada al niño que habla a cuadro	Niño se dirige a la cámara.
5	Ext. Calle. Día	Yuliet come helado	0:13:00	1	1	1	Cámara en mano a nivel de Yuliet	Yuliet a cuadro, paneo a niña, paneo a Yuliet Yuliet le dice fea
6	Ext. Malecón. Día	Niña santera canta. Yuliet con su novio	0:45:00	1	4	4	Cámara en mano. Observ libremente a la niña y a Yuliet	La niña habla a cuadro pero canta hacia el mar, la cámara se distrae y dirige a Yuliet y su novio Yuliet le indica con la cabeza y la mano que vuelva con la niña. Sólo sonido directo y ambiente. Boom a cuadro. Habla sobre los santos.
7	Ext. Parque. Día	Anclanos hacen ejercicio, entrevista tío de Yuliet.	0:19:00	1	3	3	Cámara en mano, con mucha movilidad	Tío habla de Yuliet en el parque
8	Ext. Malecón. Día	Yuliet habla con una niña en la calle	0:23:00	1	1	3	Cámara en mano, gira alrededor de las niñas	Yuliet trata de saber por qué está en la calle, al final la besa, no resuelve nada
9	Ext. Calle. Día	Descripción del barrio de Yuliet	0:27:00	4	4	4	Cámara en mano	Entrevistas al tío que no le gusta el barrio y a vecinos que dicen que todos son familia. Toma del nombre del barrio, over lap Guantanamera que canta el niño querido.
10	Ext. Calle. Día	Niño güento canta Guantanamera	0:11:00	2	2	2	Cámara en mano	Niñas levantas lagartijas en unos hilos. Niño canta, a veces mira a cámara otras hacia un lado. Sonido ambiente. Over lap de sonido a secuencia siguiente hasta que comienza a hablar Yuliet. Parece una secuencia de transición.
11	Ext. Deshuesadero. Día	Yuliet sentada cuenta las personas de su casa	0:14:00	1	1	1	Cámara en mano picada	Yuliet sentada en un coche deslartallado cuenta las personas que viven en su casa.

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Planos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
12	Ext / Int. Calle / casa Yuliet Día	Descripción de la casa	1:41:00	5	5	7	Cámara en mano se desliza por la calle y la casa, la describe	Después de recorrer los lugares de la casa encuentra a Yuliet lavando sus lenis, Yuliet con su primo a quien enseñó un truco con sus manos y huevitos. Hay una mezcla de sonidos diversos como lo que se podría escuchar en una casa con tantos habitantes diferentes. El radio en las noticias, música, cantos religiosos.
13	Ext. Calle. Día	Yuliet explica por qué no estudia	0:19:00	5	5	5	Cámara en mano	Tomas de la escuela pública, retrato de Yuliet en uniforme con su abuela, escuela primaria República de México, Yuliet en la playa habla a cámara.
14	Ext. Pozo de agua junto al mar. Día	Niños juegan clavados	0:04:00	1	3	3	Cámara en mano	Niños echando clavados en alberca. Secuencia de Transición
15	Ext. Calle / Malecón. Día / Int. Cocina. Día	Obdulia (la abuela) quería ser actriz	0:38:00	4	4	4	Cámara en mano	Secuencia del deseo de actuar de Obdulia. Yuliet no puede decir actuar, pronuncia actual.
16	Ext. Calle. Día	Yuliet besa a la cámara. Su tío habla de su mente despierta más que la de su hermano mayor	0:12:00	2	2	2	Cámara en mano	Yuliet besa la cámara. Su tío dice que es infantil pero más viva que su hermano mayor
17	Ext. Calle / Patio casa. Día	Michel se presenta. Yuliet habla de lo descarado de su hermano	0:22:00	2	2	2	Cámara en mano	Presentación de Michel, es cristiano. Yuliet habla de su hermano y su descarado.
18	Ext. Jardín de Beisbol. / Puerta. Día	Niños juegan beis. Yuliet habla de su deseo de que la gente haga lo que quiere hacer	0:12:00	2	2	2	Cámara en mano	Yuliet habla al fuercampo, después hacia cámara. Parece que Yuliet estuviera viendo el juego de los niños.
19	Ext. Ciudad La Habana. Día	Puerta hotel Plaza y Portales	0:21:00	2	2	2	Cámara en mano	Transición con música de Piano y Sax que se corta en cuanto aparece Yuliet y comienza su historia en siguiente secuencia.
20	Ext. Terraza. Día / Int. Autobús. Día	Yuliet cuenta su historia en el cine. Esta es la historia de una niña.	0:24:00	2	2	2	Cámara en mano	Yuliet habla hacia la cámara, corte al interior de autobús, documentaloso, equipo de filmación y actores. Suponemos que son con quienes está haciendo la película. Pero podría ser con quienes hizo el video de Benny. Aparecen Fabiola, por primera vez y Benny. Aquí sabemos que su madre no vive, se padre se fue y que Yuliet vive con sus parientes.
21	Int. Casa de madera. Día / Ext. Calle. Día	Fragmento de videoclip. Yuliet y Fabiola. Yuliet la palna, Fabiola etérea.	0:20:00	1	4	5	Cámara en mano	Extracto de videoclip con otra textura, como de video, granulada, monocromática. La música de Benny acompaña a la imagen.
22	Ext. Jardín. Día / Ext. Paricutin. Día	Presentación de Fabiola	0:24:00	2	2	2	Cámara en mano	Yuliet dice el texto de Fabiola y se equivoca, imagen a color. Fabiola aparece en Blanco y Negro con el fondo de Parangaricutinmiquero. Dice su texto. Comienza en overlap hacia la siguiente secuencia, la continuándola la acción de Benny.
23	Ext. Portales. Día	Fragmento de Videoclip. Fabiola y Benny en los portales	0:24:00	1	4	9	Cámara en mano	Variación de textura y color. Música de Benny. Sólo aparecen Benny y Fabiola. La música continúa muy abajo hasta la siguiente secuencia.
24	Ext. Calle NY. Día	Fabiola cuenta su historia de una niña que quería volar.	0:38:00	3	6	7	Cámara fija y en mano	Cambio de material de color a blanco y negro. Cuando dice: Que siempre quiso volar como pájaro aparece la escena de Fabiola corriendo una gaviota con una sola pala. Y luego una en el parque con una vista pintoresca de un tipo en monociclo vestido con latas y Fabiola y una bailarina? hablando de los vicios de policías y dñestas.
25	Ext. Playa. Día	Fragmento de videoclip. Fabiola y Yuliet juegan en la playa	0:11:00	1	5	5	Cámara en mano	Cambio de textura y color. Música de Benny que se prolonga en siguiente secuencia.

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Min.	Escenas	Planes	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
26	Ext. Terraza. Día / Ext. Calle NY Día.	Yuliet y Fabiola diálogo sobre una burbuja de NY y la nieve	0:34:00	3	6	10	Cámara en mano	Yuliet tiene una burbuja con NY, la agita y surge la nieve. Fabiola en NY habla con ella. La música se corta abruptamente con un movimiento de la mano de Yuliet y vuelve a comenzar con las vistas de NY, hasta el corte de la siguiente secuencia.
27	Int. Estudio Benny. Día / Ext. Calle NY Bomberos. Día / Ext. Calle Habana. Día	Benny, Fabiola y Yuliet. Benny se presenta y habla por vez primera de la tetas de Fabiola. Fabiola y Benny explican como en un diálogo al unísono por qué Yuliet está en el video.	1:35:00	4	11	12	Cámara en mano	Aparece Benny como entrevista. Fabiola con el fondo de bomberos trabajando. El Hotel Plaza de La Habana otra vez Yuliet en la playa y en la calle. Los tres hablan de cosas diferentes, pero sus historias se unen de alguna manera. La tetas de Fabiola, la espontaneidad de Yuliet, que si Fabiola es una puta, que Yuliet se parecía a Fabiola ..
28	Ext. Malecón. Día	Don Pepe se presenta	0:10:00	1	1	1	Cámara en mano Lente mojado. salpicado de agua de mar	Presentación de Don Pepe. Tiene algunas anécdotas que contar y otras que no
29	Int. Habitación. Día / Ext. Malecón. Día / Ext. Campo con magueyes. Día	Yuliet critica a Fabiola por asearse son bikini y dice que Benny la veía. Fabiola habla sobre fotos reveladoras Yuliet la miraba. Niño texto soy Fabiola y me gusta tener las tetas fuera en la playa.	1:04:00	4	6	9	Cámara en mano	Discusión de las tetas al aire. Se intercalan fotos. Color en todo excepto escena con Fabiola. Mientra Yuliet dice que es una cualquiera se la encuentra en el malecón. No pretende ser un encuentro inesperado.
30	Ext. Aeropuerto La Habana. Día	Llegada de Fabiola al aeropuerto de La Habana	0:11:00	1	2	3	Cámara en mano	Fabiola va tomando video, luego ya no tiene la cámara, sino una paleta y abraza a Yuliet que la espera y parece emocionarse con su llegada.
31	Ext. Calle. Día	Bicicleta con güerita. Don Pepe en malecón, Yuliet y güero en Malecón	0:21:00	4	4	4	Cámara en mano. Cámara en vehículo.	Transición con niña güerita en bicicleta. Don Pepe no puede contar la historia del collar negro. Yuliet y güero cantan. Video en Blanco y negro. Yuliet y güero atraviesan la calle. Color. Sonido ambiente y directo.
32	Ext. Calle. Día / Int. Casa Yuliet. Día	Historia de los papás de Yuliet	3:14:00	24	24	24	Cámara en mano	Tío, Abuela, Michel y Yuliet cuentan la historia de su madre al prenderse fuego, y que su padre se fue a EEUU y no volvieron a saber de él. Dos veces pretenden hacer creer que su papá llegó. Una con un Chavo y otra con una papa.
33	Int. Salón de Concierto. Noche / Ext. Terraza. Día / Ext. Calle. Día	Yuliet llama por teléfono a su papá	1:56:00	20	20	20	Cámara en mano y fija	Manolín canta llama telefónica, Yuliet canta en la playa, llama por teléfono a su papá para decirle que no necesita nada de él. Michel dice que Yuliet si quiere ver a su papá. Fotos de EEUU y del papá de Yuliet en EEUU
34	Ext. Jardín. Día / Ext. Calle. Día	Yuliet y su primo. Traductor	0:50:00	3	3	3	Cámara en mano	Transición de una mujer en Blanco y Negro camine por la calle con un bebé en brazos, Yuliet besa a su primo. Traductor cuenta su función en la película.
35	Ext. Calle. Día	Niña en bicicleta.	0:04:00	1	1	1	Cámara en vehículo	Transición
36	Ext. Heliporto. Día / Campo. Día	Fabiola cuenta la historia de su papá so pretexto del color de sus ojos	2:54:00	8	8	8	Cámara en mano y Fija, movimiento óptico	Cambio de país en la misma secuencia, momento melodramático. Fondo de canción Gema.
37	Ext. Carretera. Día / Int. Tumba. Día. / Ext. Calle metro. Día	Fabiola cuenta que las llamaron para avisarles del accidente.	1:08:00	3	3	3	Cámara en mano u fija	Transición de camión a tumba de papá y corte a NY donde el Negro interrumpe la entrevista.
38	Ext. Calle. Día	Yuliet con señora en la calle	0:24:00	1	2	7	Cámara en mano. muy reportero	La señora le dice a Yuliet que es muy puta
39	Ext. Calle. Día	Don Pepe en su negocio y en el malecón	0:22:00	2	4	4	Cámara en mano	Don pepe cuenta su historia de banquero a propietario de una renta de bicicletas
40	Ext. Campo. Día	Mamá de Fabiola se presenta	0:09:00	2	2	2	Cámara en vehículo. Cámara fija.	Mamá de Fabiola le pintaron el pelo. Se liga con secuencia siguiente de Fabiola



Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Min.	Escenas	Platos	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen/ Sonido
41	Ext. Calle. Día	Fabiola ojos de gato	0:38:00	12	12	12	Cámara en mano y En foto stand	Fabiola se ríe como de lo que acaba de decir su mamá. Le decían ojos de gato. Fotos de Fabiola modelo, especialmente concentradas en los ojos.
42	Ext. Calle. Día	Que Fabiola está bonita..	0:09:00	1	1	1	Plano secuencia cámara en mano	Fabiola con su familia. Hecha con amor.
43	Ext. Calle. Día / Ext. Jardín. Día	Hombres	1:00:00	6	6	9	Cámara en mano	Yuliet habla de los hombres. entrevista a su novio, que parece ahora ser su ex novio.
44	Ext. Playa. Día	Yuliet directora	0:21:00	1	3	7	Cámara en mano	Yuliet experimenta con la cámara de video. Toma a su novio.
45	Ext. Campo de beis. Día	Niños juegan beis.	0:06:00	1	3	3	Cámara en mano	Transición niños juegan beis. Golpe del bat a la pelota. El efecto de sonido liga con cámara temblorosa de siguiente secuencia en NY
46	Ext. Calle NY. Día	Fabiola y la nieve artificial	0:44:00	2	4	5	Cámara en grúa	Imagen fija de Empire State vibra. Fabiola en calle NY soleada, cámara gira con ella a OS parque nevado. Fabiola da indicaciones.
47	Ext. Parque beis. Día	Niños juegan beis	0:04:00	1	2	2	Cámara en mano	Transición a Cuba, niños jugando beis.
48	Ext. Playa. Día	Yuliet y el agua en las piedras	0:18:00	2	3	3	Cámara en mano	Yuliet explica el asunto del agua, da indicaciones pero volteía a cámara. (Esto fue actuado)
49	Ext. Calle / Terraza / Cerro Hollywood. Día / Calles. Noche Int. Limou. Noche Película	Historia de Almita del Callejón de los Milagros. Una historia bobá	2:01:00	7	16	33	Cámara en mano. Fija en la terraza y con Salma en el cerro.	Cuento a la película como una sola escena. 1 Transición barrio de barco, 2 Don Pepe y el Callejón, 3 Nomenclatura de callejón, 4 Yuliet en Terraza, 5 Salma en Hollywood, 6 Película, 7 Salma Gale. Sonido Directo.
50	Ext. Calle. Día / Gradas. Día	Herida y Escritor Doctor	1:11:00	2	3	4	Cámara en mano	Don Pepe habla de una herida. Doctor dice que curó a Yuliet y que salió a colación que es escritor. Declama un poema.
51	Ext. Malecón. Día	Las maletas de Don Pepe	0:31:00	3	4	5	Cámara en mano. Lente angular	Niño se dirige a la cámara. Inventa una historia de maletas. Don Pepe la niega. Maletas en una barda. Sonido off teléfono liga con secuencia siguiente.
52	Int. Casa de Papá. Día	Los hijos de Papá. Llamada de Yuliet.	0:23:00	1	1	1	Cámara en mano. ¿Steady?	Descripción de una casa. entra a un cuarto con corral de bebé.
53	Ext. Malecón. Día	Don Pepe con maletas	0:09:00	1	1	1	Cámara fija	Don Pepe pasa por el malecón con maletas. Plano abierto y fijo.
54	Ext. Malecón, Escaleras, Tren, Calle. Cristo. Día	La historia de Dios	3:49:00	16	18	30	Cámaras en mano y fijas	Abuela dice que Yuliet no es mala, sino muy viva. Intercalan una foto fija de Yuliet pequeña en un cumpleaños con su hermano Altercado en casa con Michel por algo de un baño. Yuliet es Lucifer. Michel es cristiano, Yuliet no cree en nada. Se intercala una escena de Don Pepe con las maletas por la calle. Michel trata de tomar que no quiere opinar sobre Yuliet.
55	Int. Estudio Pintor. Ext. Calle Filmación. Día	Pintor en NY y Fabiola	1:53:00	6	8	12	Cámara en mano y fija para los retratos	Entrevista a pintor que dibujó a Fabiola. Fabiola llora
56	Ext. Calle / Jardín Fabiola / Malecón. // Int. Cocina. Día	Por qué les pegaban	1:39:00	9	9	14	Cámara en mano, fija y en vehículo	El niño de malecón dice que Fabiola llora en la sec anterior porque su mamá le pegaba. Comienza historia de golpes por desobedientes, Fabiola y Yuliet. Se intercalan dos escenas de Don Pepe que viaja con las maletas, una en un camión con colchón, otra en una moto.
57	Ext. Calles. Día	Papá de Yuliet en Brownsville	0:47:00	4	4	9	Cámara en vehículo y fija	Bandera de EEUU. Escenas de un pueblo en Texas hasta llegar a la Calle Juliet. Todo blanco y Negro (en video). Nieve se dedica a instalaciones eléctricas.
58	Ext. Calle. Día	Niña en bicicleta.	0:03:00	1	1	1	Cámara en vehículo	Transición
59	Ext. Iglesia. Día / Int. Baño. Día	Yuliet y el muchacho que la forzó	1:38:00	6	6	10	Cámara en mano	Tía menor de Yuliet cuenta cómo conoció a un muchacho que la forzó. Yuliet se baña mientras cuenta la historia. Dos momentos diferentes del baño. El que la forzó mató a unchiquillo porque lo pisó.

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Min.	Escenas	Planes	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
60	Ext. Calle / Terraza / Día	Religión no permite que ni los pisen	0:58:00	7	7	8	Cámara en mano. Muy reportero!	Traductor dice que los "guarú" son unos tipos sagrados. Entrevistas a gente. Se debe o no matar a quien ofende a uno. Conclusión no pisar a nadie. Don Pepe pisa a traductor.
61	Ext. Concierto / Calle. Día // Videoclip	Papá de Yuliet ve a su hija en Videoclip	2:15:00	10	22	31	Cámara en mano	Concierto de Benny con Fabiola se liga a video clip que ve el papá de Yuliet emocionado, Yuliet enojada.
62	Ext. Pozo Petrolero. Día	Yuliet en Pozo petrolero	0:49:00	2	7	9	Cámara en mano	Abuela piensa que a Yuliet le gustaría estar ahí. Yuliet está de malas. Avienta piedra a cámara.
63	Ext. Pípa de agua. Día	Robo de maleta negra	0:12:00	2	3	3	Cámara fija y en mano con Don Pepe	Perfil de señora da mala noticia. Don Pepe se esconde con la mano.
64	Ext. Muelle, Lago, Jardín, Calles, Zona Arqueológica. Día	Los ojos verdes de Marco	2:10:00	19	19	25	Cámara en mano	Entrevistas a Fabiola, mamá miente, vigilante de zona arqueológica, gente del pueblo, Marcos
65	Ext. Malecón. Día	Cómo Yuliet se hizo actriz	2:00:00	16	16	21	Cámara fija Contraluz	Contraluz de Yuliet no puede pronunciar actuar. Fabiola contraluz alacranes. Yuliet la culpa no es de los alacranes sino de Jaquelin. Jaquelin amamantando a bebé. Niño en malecón no puede decir su texto. Historia de Fabiola picada de alacranes se fue a Cuba a hacer video de Benny. Glenda le ve posibilidades a Yuliet. Yuliet dice que sí es modelo. Trabajo de una modelo cubana joven.
66	Ext. Patio Perros / Terraza / Playa / Malecón / Jardín de papá. Día	Papá mató a la perra que mordió a Michel	1:07:00	8	9	14	Cámara en mano	La historia se cuenta con las voces de Don Pepe, Yuliet, Papá de Yuliet, Michel y tío. Intercalan fotos. Cuchillo en la andadera
67	Ext. Calle. Día	Papá qué se yo.	0:50:00	1	1	2	Cámara en mano	Traductor: Papá qué se yo. Señora en la calle habla hacia el traductor. La risa de traductor se liga a la de Yuliet secuencia siguiente
68	Ext. Azotea / Campo de maquey. Día	Por qué se trada la película	0:58:00	3	3	9	Cámara en mano	Yuliet está haciendo cansada la película. Fabiola porque el director no decide entre las dos.
69	Ext. Patio escuela / Parque. Día	Somos lo que hay	1:19:00	9	9	10	Cámara en mano	Niñas cantan Somos lo que hay, se liga con Manolín en concierto. Y niños en el parque.
70	Ext. Playa / Terraza / Parque para niños. Día	Los italianos	3:07:00	21	21	28	Cámara en mano	Yuliet se ha acostado con muchos italianos por necesidad. Traductor con una niña, la esconde. Fotos y extranjeros en la playa. Música de Benny desde que enseña la foto del italiano hasta la siguiente secuencia.
71	Ext. Panteón / Manhattan / Lago / Lancha. Día. / Ext. Panteón. Noche.	Papá de Fabiola muerto. A Marco ya no lo va a buscar	1:18:00	7	7	10	Cámara en mano	Fabiola en el panteón, con su mamá, foto de luchador, No hay masalla. Canción Gema
72	Ext. Calle, Playa rocas. Gasolinera, Parque Brownsville, Panteón. Campo	Muerte de Oneida mamá de Yuliet	8:55:00	32	34	66	Cámara en mano. Filas en la entrevista a novio de Oneida	Combina video y film. Secuencia larga donde se une desde que el papá dejó a la familia, hasta que Oneida se une con otro, Yuliet se entera en una llamada a su papá. Convalecencia de Oneida en el hospital. Ancianos de una gasolinera que conocen a la familia. Pareja de Oneida dice que la embrujaron. Yuliet se entrevista con novio de su mamá. Visita de la tumba de Oneida. Papá se siente culpable.
73	Ext. Malecón / Azotea / calle / Playa / Calle Brownsville	Sobre el final	3:03:00	19	19	28	Cámara en mano	Yuliet sigue ensayando actuar. La película para Yuliet termina en que se muere de puta pero no de hambre. Fabiola quiere terminar de escribir su libro. Papá que su hija lo perdona. Michel que se meta a cristiana. Don Pepe que metan a todo el equipo a la cárcel. Malecón contraluz

Sec. No.	Secuencia	Descripción	Dur. Mins.	Escenas	Plano	Cortes	Manejo de Cámara	Observaciones Imagen / Sonido
74	Ext. Parlamento / Calle. // Int. Casita. Día	Pasaporte	0:39:00	3	3	8	Cámara en mano	Don Pepe frente a Parlamento. Pasaporte de Yuliet. Fabiola se comunica con Don Pepe. Una puta más suelta en el mundo.
75	Ext. Calle / Alberca rocas / Malecón / Fachada casa antigua. Día // Int. Casa Yuliet / Hotel. Día	Cumpleaños. Regalo pase a México	1:53:00	7	18	27	Cámara en mano	Yuliet dice lo que piensa del presidente. No se escucha lo que dice. Sonido over de Música Manolín. Abuela por Yuliet volvió a ser actriz. Cumpleaños a partir de muchos pasteles en la calle. Celebración de dos cumpleaños de Yuliet. Recibe boletos para México.
76	Ext. / Int. Sala de espera aeropuerto / Pista. Día	Salida de Cuba a México	0:55:00	6	6	8	Cámaras en mano	Yuliet recibe maletas de Don Pepe. Perdió la de los condones. Yuliet se despide de toda la familia y de unos italianos. Avión <u>despaga</u> .
77	Ext. Muelle. Día	Don Pepe y el Gorila	0:28:00	1	1	1	Cámara en mano. Video	Video Blanco y negro. Don pepe cuenta historia del gorila. Está solo en Cuba sin Yuliet y sin gorila. Plano secuencia, <u>asta que se va.</u>
78	Int. Aeropuerto. Día. Ext. Calle Aeropuerto, Garibaldi. Día. /Aerea DF	Llegada de Yuliet a México	1:09:00	4	5	8	Cámara en mano	Yuliet llega a México, espera en el aeropuerto. Baila en Garibaldi.
79	Int. Cuarto Edición. Día. Ext. Azotea México. Día	Yuliet no se ha acostado con el director	0:24:00	2	3	3	Cámara en mano	Yuliet revisa material de editado. Habla con el público de la sala de cine y confiesa <u>que no se ha acostado con el director.</u>
80	Ext. Parque / Calle nevada / Muelle Manhattan / Día	Buenos deseos para Yuliet y Fabiola.	2:33:00	6	9	19	Cámara en mano	Fabiola se entrevista con papá de Yuliet
81	Int. Glenda modelos. Día / Pelicula / Ext. Playa. Día	Yuliet con Glenda	1:26:00	2	7	14	Cámara en mano	Yuliet en entrevista con Glenda recuerda a Alma en el <i>Callajón de los milagros</i> .
82	Ext. Canales. Día / Ext. Basílica. Día	Fabiola no encontró a Marc pero se encontró a sí misma	0:23:00	2	8	8	Cámara en mano	Fabiola en una trujinera, Escenas de Fabiola en la Basílica con <u>danzantes y folos de la virgen.</u>
83	Ext. Chinampa en Xochimilco	Yuliet y Papá se encuentran	2:04:00	1	5	13	Cámara en mano y Aerea	El papá de Yuliet encuentra a su hija en Xochimilco. Tal vez haya escenas con otra cámara. Disolvencia a siguiente <u>secuencia</u> .
84	Ext. Ciudad La Habana / Casa de Yuliet / Malecón / Azotea. Día	Anécdota del baile	1:24:00	5	5	6	Cámara en mano Steady	Disolvencia de Xochimilco a Panorámica de la Habana. Yuliet duerme en un camastro. Traductor nos <u>enseña</u> a Yuliet de utilería. Don Pepe baila con su esposa en vez de platicar la <u>anécdota</u> . Canción comienza después de que Don Pepe dice que va a bailar con su <u>esposa</u> .
85	Ext. Cañaveral. Día	Michel ya vió a su papá	0:24:00	1	1	4	Cámara en mano	Michel corta caña. Platica lo que hizo cuando se <u>encontró con su papá.</u>
86	Ext. Malecón. Día	Yuliet baila en el malecón	0:48:00	2	3	9	Cámara fija en MCU de Yuliet. Cámara en mano para baile	Yuliet mira a cámara, en off su voz de secuencia 18. Yuliet baila con traductor en el malecón. Disolvencia a <u>secuencia siguiente</u> , <u>overlap</u> de sonido con la canción que están bailando. <u>Parones de Cámara</u>
87	Ext. Portales. Día	Final en los portales	0:57:00	1	3	9	Cámara en mano	Cámara caminando desde el Hotel Plaza hacia los portales. Yuliet está parada una columna pero no llega hasta ella. Cámara llega y es otra muchacha la que está parada en la columna. El Viaje se repite una vez más y la cámara va hacia una columna en donde <u>hace fade out.</u>
88	Créditos finales	Roll	2:35:00	1	1	1		Sobre negros aparece en fade in <u>lipografía blanca.</u>

## Apéndice 2.

### Lista de Películas realizadas en México de 1987 al 2002.

No.	Película	Año Producción	Dirección
1	El pueblo mexicano que camina	1987-1995	Juan F. Urrusti
2	El camino largo a Tijuana	1988	Luis Estrada
3	El Jinete de la Divina Providencia	1988	Oscar Blancarte
4	El secreto de Romelia	1988	Busi Cortés
5	Mentiras piadosas	1988	Arturo Ripstein
6	Tempestad (Rescate en el mar)	1988	Fernando Durán
7	La ciudad al desnudo	1988 est 1989	Gabriel Retes
8	Los pasos de Ana	1988 est 1993	Marysa Sistach
9	El otro crimen	1989	Carlos González Morantes
10	Goitia, un dios para sí mismo	1989	Diego López
11	La leyenda de una máscara	1989	José Buil
12	Loia	1989	María Novaro
13	Los enemigos, la invención de América	1989	Nicolás Echevarría
14	Rojo Amanecer	1989	Jorge Fons
15	Aquí no pasa nada	1990	Carlos Salces
16	Bandidos	1990	Luis Estrada
17	Cabeza de Vaca	1990	Nicolás Echevarría
18	Ciudad de ciegos	1990	Alberto Cortés
19	Cómodas mensualidades	1990	Julián Pastor
20	El extensionista	1990	J. Fernando Pérez Gavilán
21	Intimidad	1990	Dana Rotberg
22	Intimidaciones en un cuarto de baño.	1990	Jaime Humberto Hermosillo
23	La tarea	1990	Jaime Humberto Hermosillo
24	Morir en el golfo	1990	Alejandro Pelayo
25	Pueblo de madera	1990	Juan Antonio de la Riva
26	Rosa de dos aromas	1990	Gilberto Gazcón
27	Ángel de fuego	1991	Dana Rotberg
28	Cronos	1991	Guillermo del Toro
29	Danzón	1991	María Novaro
30	El bullo	1991	Gabriel Retes
31	Gertrudis Bocanegra	1991	Alfredo Medina
32	La mujer de Benjamín	1991	Luis Carlos Carreón
33	La tumba del Atlántico	1991	Rodolfo de Anda
34	Mi querido Tom Mix	1991	Carlos García Agraz
35	Mina (corto)	1991	Juan Carlos Colín
36	Mirolava	1991	Alejandro Pelayo
37	Nocturno a Rosario	1991	Matilde Landeta
38	Paty Chula (corto)	1991	Francisco Murguía
39	Playa Azul	1991	Alfredo Joskowicz
40	Pruebas de amor	1991	Jorge Prior

41	Retorno a Aztlán	1991	Juan Mora Catlett
42	Serpientes y escaleras	1991	Busi Cortés
43	Sólo con tu pareja	1991	Alfonso Cuarón
44	Tequila	1991	Rubén Gámez
45	Amor a la medida	1992	Raúl Araiza
46	Amor que mata	1992	Valentín Trujillo
47	Anoche soñé contigo	1992	Marisa Sistach
48	Bartolomé de las Casas	1992	Sergio Olhovich
49	Como agua para chocolate	1992	Alfonso Arau
50	El patrullero	1992	Alex Cox
51	En medio de la nada	1992	Hugo Rodríguez
52	Encuentro inesperado	1992	Jaime Humberto Hermosillo
53	Golpe de suerte	1992	Marcela Fernández Violante
54	Kino: la leyenda de un padre negro.	1992	Felipe Cazals
55	La línea	1992	Ernesto Rímoch
56	La tarea prohibida	1992	Jaime Humberto Hermosillo
57	La vida conyugal	1992	Carlos Carrera
58	Las delicias del matrimonio	1992	Julián Pastor
59	Lolo	1992	Francisco Athié
60	Los años de Greta	1992	Alberto Bojórquez
61	Los fugitivos	1992	Andrés García
62	Marea suave	1992	Juan Manuel González
63	Modelo Antiguo	1992	Raúl Araiza
64	Novia que te vea	1992	Guita Schyfter
65	Pepenadores (corto)	1992	Rogelio Martínez Merling
66	Un año perdido	1992	Gerardo Lara
67	Actos impuros (corto)	1993	Roberto Fiesco
68	Ámbar	1993	Luis Estrada
69	Amorosos fantasmas	1993	Carlos García Agraz
70	Dama de noche	1993	Eva López Sánchez
71	Desiertos mares	1993	José Luis García Agraz
72	El héroe (corto)	1993	Carlos Carrera
73	El jardín del edén	1993	María Novaro
74	En el aire	1993	Juan Carlos de Llaca
75	Fresa y Chocolate	1993	Tomás Guetierrez Alea y Juan Carlos Tabio
76	Guerrero Negro	1993	Raúl Araiza
77	Hasta morir	1993	Fernando Sariñana
78	La cantina	1993	Victor Manuel Castro
79	La ley de las mujeres	1993	Billy Arellano y Ricardo "tato" Padilla
80	La reina de la noche	1993	Arturo Ripstein
81	La señorita	1993	Mario Hernández
82	La última batalla	1993	Juan Antonio de la Riva
83	Los vuelcos del corazón	1993	Mitt Valdés
84	Mujeres infieles	1993	Gilberto y Adolfo Martínez Solares
85	Perfume, efecto inmediato	1993	Alejandro Gamboa
86	Principio y fin	1993	Arturo Ripstein
87	Una buena forma de morir	1993	Rafael Montero
88	Una maestra con ángel	1993	Juan Antonio de la Riva

89	Vagabunda	1993	Alfonso Rosas Priego
90	Ya la hicimos	1993	Rafael Montero
91	Por encima del abismo de la desesperación (corto)	1993-1996	Juan Hernández
92	Cuarto oscuro	1993-1997	José Buil y Maryse Sistach
93	Algunas nubes	1994	Carlos García Agraz
94	Bienvenidos a bordo (medio)	1994	Colectivo Perfil Urbano
95	Bienvenido-Welcome	1994	Gabriel Retes
96	Caravana de caravanas	1994	Colectivo Perfil Urbano
97	Cataluna nueva (corto)	1994	Andrea Borbolla
98	Crimen perfecto	1994	Rafael Montero
99	Días de combate	1994	Carlos García Agraz
100	Dos crímenes	1994	Roberto Sneider
101	Educación sexual en breves lecciones	1994	Alejandro Gamboa
102	El amor de tu vida, S. A.	1994	Leticia Venzor
103	El callejón de los milagros	1994	Jorge Fons
104	En el paraíso no existe el dolor	1994	Victor Saca
105	Juana la cubana	1994	Raúl Fernández hijo
106	La Chilindrina en apuros	1994	Juan Antonio de la Riva
107	La orilla de la tierra	1994	Ignacio Ortiz
108	La risa en vacaciones 5	1994	René Cardona hijo
109	La víbora	1994	Raúl Araiza
110	Los más pequeños (medio)	1994	Colectivo Perfil Urbano
111	Luces de noche	1994	Sergio Muñoz
112	Mujeres insumisas	1994	Alberto Isaac
113	Salto al vacío	1994	José Luis Urquieta
114	Sin remitente	1994	Carlos Carrera
115	Sucesos distantes	1994	Guila Schyfter
116	Un beso a esta tierra	1994	Daniel Goldberg
117	Un volcán con lava de hielo	1994	Valentina Leduc
118	El repartidor de pensamientos	1994-1997	Alan Coton
119	Aguascalientes la patria vive (corto)	1995	Colectivo Perfil Urbano
120	Cilantro y perejil	1995	Rafael Montero
121	De tripas corazón	1995	Antonio Urrutia
122	Dulces compañías	1995	Oscar Blancarte
123	El abuelo Cheno y otras historias	1995	Juan Carlos Rulfo
124	El anzuelo	1995	Ernesto Rimoch
125	El efecto tequila	1995	Gloria Ribé
126	El viaje en paracaídas (corto)	1995	Alan Coton
127	Entre Pancho Villa y una mujer desnuda	1995	Sabina Berman e Isabelle Tardán
128	Jonás y la ballena rosada	1995	Juan Carlos Valdivia
129	Juego limpio	1995	Marco Julio Linares
130	La línea paterna	1995	José Buil/ Marisa Sistach
131	La pasión de Iztapalapa	1995	Nicolás Echevarría
132	Medias mentiras (corto)	1995	Ximena Cuevas
133	Raves. Un mundo feliz	1995	Jesús Garcés
134	Salón México	1995	José Luis García Agraz
135	Sobrenatural	1995	Daniel Gruener
136	Una papa sin catsup	1995	Sergio Andrade

137	Directamente al cielo (corto)	1995-1997	María Fernanda Suárez
138	Parábola (corto)	1995	Héctor Hernández
139	Largas noches de insomnio	1995-1998	Julián Hernández
140	De muerte natural	1996	Benjamin Caan
141	Edipo Alcalde	1996	Jorge Ali Triana
142	La nave de los sueños	1996	Ciro Durán
143	Los años Arruza	1996	Emilio Maillé
144	Por si no te vuelvo a ver	1996	Juan Pablo Villaseñor
145	Profundo carmesí	1996	Arturo Ripstein
146	Reclusorio	1996	Ismael Rodríguez
147	Reencuentros	1996	Reyes Bercini
148	Rito terminal	1996	Mittí Valdés
149	Sálvame, una luz en la oscuridad	1996	Adolfo Martínez Solares y Roberto Palazuelos
150	Santo Luzbel	1996	Miguel Sabido
151	Sobre la tela de una araña (corto)	1996	Andrea Borbolla
152	Pasajera (corto)	1996-1997	Jorge Villalobos
153	Rastros (corto)	1996-1997	Diego Muñoz
154	Fuera de la Ley. Reclusorio II	1996-1998	Ismael Rodríguez
155	Adiós mamá (corto)	1997	Ariel Gordon
156	Bajo California, el límite del tiempo	1997	Carlos Bolado
157	De noche vienes Esmeralda	1997	Jaime Humberto Hermosillo
158	Del olvido al no me acuerdo	1997	Juan Carlos Rulfo
159	Eisenstein en México. El círculo eterno	1997	Alejandra Islas
160	Elisa antes del fin del mundo	1997	Juan Antonio de la Riva
161	Entre la tarde y la noche	1997	Oscar Blancarte
162	Katuwira	1997	Iñigo Vallejo Nájera
163	La primera noche	1997	Alejandro Gamboa
164	Libre de culpas	1997	Marcel Sisniega
165	Los caminos de don Juan	1997	Juan Carlos Rulfo
166	Quién diablos es Juliette?	1997	Carlos Marcovich
167	Última llamada	1997	Carlos García Agraz
168	El cometa	1998	José Buil y Marisa Sistach
169	El evangelio de las maravillas	1998	Arturo Ripstein
170	En un claroscuro de la luna	1998	Sergio Olhovich
171	Fibra óptica	1998	Francisco Athié
172	La otra conquista	1998	Salvador Carrasco
173	La paloma de Marsella	1998	Carlos García Agraz
174	Los sueños de Eva (corto)	1998	Andrea Borbolla
175	Santitos	1998	Alejandro Springal
176	Sexo, pudor y lágrimas	1998	Antonio Serrano
177	Un dulce olor a muerte	1998	Gabriel Retes
178	Un embrujo	1998	Carlos Carrera
179	Un hilito de sangre	1998	Erwin Neumaier
180	Violeta	1998	Alberto Cortés
181	Ave María	1999	Eduardo Rossoff
182	Crónica de un desayuno	1999	Benjamin Caan
183	El coronel no tiene quien le escriba	1999	Arturo Ripstein
184	El último profeta	1999	Juan Antonio de la Riva

185	En el país de no pasa nada.	1999	Ma. Carmen Lara
186	La ley de Herodes	1999	Luis Estrada
187	La segunda noche	1999	Alejandro Gamboa
188	Sin destino	1999	Leopoldo Laborde
189	Todo el poder	1999	Fernando Sariñana
190	Segundo Siglo	1997-1999	Jorge Bolado
191	Amores perros	2000	Alejandro González Iñárritu
192	Así es la vida	2000	Arturo Ripstein
193	Atlético San Pancho	2000	
194	Corazones Rotos	2000	Rafael Montero
195	De la calle	2000	Gerardo Tort
196	Demasiado amor	2000	Ernesto Rímoch
197	El gavilán de la Sierra	2000	Juan Antonio de la Riva
198	Escrita en el cuerpo de la noche	2000	Jaime Humberto Hermosillo
199	Otilia Rauda	2000	Dana Rotberg
200	Perfume de violetas	2000	Marisa Sistach
201	Sin dejar huella	2000	María Novaro
202	Su alteza serenísima	2000	Felipe Cazals
203	Un mundo raro	2000	Armando Casas
204	Y tu mamá también	2000	Alfonso Cuarón
205	Anacronías (corto)	2000	Pierre Talarka
206	La Perdición de los hombres	2000	Arturo Ripstein (video)
207	Pachito Rex	2001	Fabian Hoffman
208	Cuento de hadas para dormir a los cocodrilos	2001	Ignacio Ortiz
209	Exorcismos	2001	Jaime Humberto Hermosillo
210	La habitación azul	2001	Walter Dostner
211	Vivir mala	2001	Nicolás Echevarría
212	El Caimán del Padre Amaro	2002	Carlos Carrera
213	Seres Humanos	2002	Jorge Aguilera



### Apéndice 3.

#### Fichas técnicas.

##### Amores Perros.

**Dirección y Producción:** Alejandro González Iñárritu

**Guión:** Guillermo Arriaga

**Producción Ejecutiva:** Francisco González

**Dirección de Fotografía:** Rodrigo Prieto

**Diseño de Producción:** Brigitte Broch

**Diseño de Vestuario:** Gabriela Diaque

**Diseño de Audio:** Martín Hernández

**Composición Musical:** Gustavo Santaolaya

**Reparto:** Emilio Echeverría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Alvaro Guerrero, Vanessa Bauche, Jorge Salinas, Marco Pérez, Rodrigo Murray, Humberto Busto, Gerardo Campbell, Rosa María Bianchi, Dunia Saldívar, Adriana Barraza, José Sefami, Lourdes Echeverría, Laura Almela, Ricardo Dalmacci, Gustavo Sánchez.

##### *Bajo California. El límite del tiempo.*

**Dirección:** Carlos Bolado Muñoz

**Producción:** Conaculta, Imcine, C/Producciones, Producciones Sincronía.

**Guión:** Ariel García, Carlos Bolado Muñoz.

**Argumento:** Carlos Bolado Muñoz

**Idea original:** Carlos Bolado, Ariel García, Gonzalo Infante.

**Producción Ejecutiva:** Salvador Aguirre, Carlos Bolado Muñoz.

**Dirección de Fotografía en Baja California:** Claudio Rocha.

**Edición:** Carlos Bolado Muñoz.

**Diseño de Arte:** Abraham Cruz Villegas, Sebastián Rodríguez.

**Imagen:** Claudio Rocha, Rafael Ortega.

**Música:** Antonio Fernández Ros.

**Diseño Sonoro:** Rogelio Villanueva

**Efectos electroacústicos:** Manuel Rocha.

**Reparto:** Damián Alcázar, Jesús Ochoa, Fernando Torre-Laphan, Gabriel Retes, Claudette Maille, Angel Norzagaray.

***El callejón de los milagros.***

**Dirección:** Jorge Fons

**Producción:** Alfredo Ripstein Jr. Alameda Films, Conaculta, Imcine, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara.

**Guión:** Vicente Leñero. Adaptación de la novela del mismo nombre de Naguib Mahfuz.

**Dirección de Fotografía:** Carlos Marcovich.

**Edición:** Carlos Savage

**Diseño de Sonido:** David Baksht.

**Diseño de Arte y Decoración:** Carlos Gutiérrez.

**Composición Musical:** Lucía Alvarez

**Directora de Reparto:** Claudia Becker.

**Reparto:** Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir, Delia Casanova, Margarita Sanz, Claudio Obregón, Juan Manuel Bernal, Abel Woolrich, Luis Felipe Tovar, Daniel Giménez Cacho, Gina Moret, Oscar Yoldi, Esteban Soberanes, Tiare Scanda, Alvaro Carcaño, Eduardo Borja, Fernando García (Pinolito).

***¿Quién diablos es Juliette?***

**Dirección:** Carlos Marcovich

**Producción:** El Error de Diciembre, Resonancia, Yolanda Andrade, Génesis, Betaimagen Digital, Imcine, Estudios Churubusco Azteca, Hubert Bals Found.

**Asesoría Dramática y de Montaje:** Carlos Cuarón

**Productores asociados:** Gerardo Garza, Eduardo Barajas, Judith Padiog, Aurora Robles, Simón Bross, Alamaeda Films, Montserrat Olivier, Norman Christianson, Gonzalo Infante.

**Dirección de Fotografía:** Carlos Marcovich

**Edición:** Carlos Marcovich.

**Sonido Directo:** Antonio Diego.

**Sonido:** Juan Carlos Prieto

**Música Original:** Alejandro Marcovich.

**Coordinador de Postproducción:** Menahem Peña.

**Peinados:** Willivaldo Carrillo.

**Reparto:** Yuliet Ortega, Fabiola Quiroz, Oneida Ramírez, Jorge Quiroz, Obdulia Fuentes, Yolanda Barajas, Victor Ortega, José Breuti "Don Pepe", Michel Ortega, William Hernández, Billy Joe Landa, Glenda Reyna, Kirenía Rosa, Salma Hayek, Benny, Manolín "El médico de la Salsa", Francesco Clemente.

## Bibliografía

- ALATORRE, CLAUDIA CECILIA. Análisis del Drama. Gpo. Ed. Gaceta México, 1986.
- ALBERA, FRANCOIS (comp.) Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme. Tr. José Ángel Alcalde. España, Paidós, 1998. 254 pp. (Comunicación, No. 95)
- ARISTOTELES. Arte Poética. México, CUEC-UNAM, 1982, 40 pp.
- ARNHEIM, RUDOLF. El Cine como Arte. Tr. Enrique L. Revol. España. Ed. Paidós, 1996. 168 pp. (Comunicación. Cine 80)
- ARNHEIM, RUDOLF. El Pensamiento Visual. México, Paidós Estética, 1986, 63 pp
- AUMONT, J. El rostro en el cine. Tr. José Angel Alcalde, España, Paidós, 1998. 221pp. (Comunicación. Cine 85)
- AUMONT, J. *et al.* Análisis del Cine. Barcelona. Paidós Ibérica S. A. 1990. 312 pp.
- AUMONT, J. *et al.* Estética del Cine. Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje. España, Paidós, 1989, 313 pp. (Paidós Comunicación)
- AYALA BLANCO, JORGE La búsqueda del cine mexicano. Ed. Posada. 1986. México, 559 pp.
- AYALA BLANCO, JORGE. La fugacidad del cine mexicano. México. Ed. Océano, 2001. 493 pp.
- BARTHES, ROLAND. La cámara lúcida. Tr. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, España, Paidós, 1999. 207 pp.
- BENTLEY, ERIC. La Vida del Drama. México, Paidós, 2000, 326 pp. (Paidós Studio 23)
- BORDWELL, DAVID y CARROLL, NOËL. Post – Theory. Reconstructing film studies. EEUU, The University of Wisconsin Press, 1996. pp. 37-68.
- BORDWELL, DAVID, *et al.* El cine clásico de Hollywood. Tr. Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán. Barcelona, España. Paidós, 1997. 547 pp. (Comunicación, No. 79)
- CASETTI, FRANCESCO y DI CHIO, FEDERICO. Cómo analizar un film. Tr. Carlos Losilla, Barcelona, España, Paidós, 1998. 278 pp. (Instrumentos, No. 7)
- CASETTI, FRANCESCO. Teorías del cine. 1945-1990. Tr. Pepa Linares. Madrid, España, Eds. Cátedra, 2000. 364 pp. (Signo e imagen, No. 37)
- CASTELLANOS CERDA, VICENTE. “La experiencia estética del espectador cinematográfico: formas de sentir y comprender al cine”, en Horizontes comunicativos en México. Estudios críticos. Norma Patricia Maldonado, coord. México, Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación. A:C. 2001, 354 pp.
- CHARTIER, ROGER. El mundo como representación. Barcelona, Ed. Gedisa, 1992.
- DE LOS REYES, AURELIO. Medio Siglo de Cine Mexicano. México, Trillas, 1991, 225 pp.
- DELEUZE, GILLES. La imagen–tiempo. Estudios sobre cine 2. Tr. Irene Agoff. España, Paidós Ibérica S. A., 1996, 391 pp.
- DUDLEY, ADREW. Las principales teorías cinematográficas. Barcelona, Gustavo Gili, Eds., 1978
- ECO, UMBERTO. La Estructura Ausente. Barcelona, Ed. Lumen. Tr. Francisco Serra Cantarell, 5ª. ed. 1999, 446 pp. (Col. Palabra en el Tiempo 76)
- ECO, UMBERTO. Tratado de Semiótica General. Barcelona, Ed. Lumen, 1988, 463 pp. (Col. Palabra en el Tiempo 122)

- EISENSTIEN, SERGUEI. El Sentido del Cine. Tr. Nora Lacoste. México, S. XXI Eds., 1994, 264pp.
- EISENSTIEN, SERGUEI. La Forma del Cine. Tr. María Luisa Puga. México, S. XXI Eds., 1990, 221 pp.
- FERRO, MARC. Cine e Historia. España, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1980.
- FISHER, ERNST. La Necesidad del Arte. Barcelona, Eds. Península. 1973. 272 pp.
- FORSTER, EDUARD. Aspectos de la Novela. Madrid, Ed. Debate, 1983, 180 pp.
- GARCÍA RIERA, EMILIO. Historia del cine mexicano. Ed. SEP 1986, México.
- GOMEZJARA, FRANCISCO y DE DIOS, DELIA SELENE. Sociología del Cine. México, Dirección General de Publicaciones y Medios SEP, 1973. 184 pp.
- GOUBERN, ROMAN. Historia del Cine. Barcelona, Ed. Lumen, 1979. Vols. I y II. 376 y 320 pp. resp. (Col. Ediciones de bolsillo)
- GUERRA, MA. EUGENIA. Imagen y Palabra. México, Universidad Autónoma de Puebla, 1987, 90 pp. (Cuadernos de Comunicación Crítica no. 8)
- HOWARD LAWSON, JOHN. El Proceso Creador del Film. Barcelona. Premiá Eds., 1986.
- JAKOBSON, ROMAN, *et al.* Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos. Tr. Ana María Nethol. México, Siglo XXI Eds., 9ª. Ed, 1999. 235 pp. (Crítica literaria)
- JAKOBSON, ROMAN. Ensayos de Lingüística General. Seix Barral. 1998
- LAZARUS, N. PAUL. La Producción Cinematográfica. México, CUEC-UNAM, 1994. 342 pp.
- LEÑERO, VICENTE. El Callejón de los Milagros. México, Eds. El Milagro, IMCINE, 1997, 155 pp.
- LOTMAN, IURI. La Semiosfera. Tr. Desiderio Navarro. España, Eds. Cátedra, Universidad de Valencia, 1996. Tomo I Semiótica de la cultura y del texto, 267 pp. Tomo II Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio, 254 pp. Tomo III Semiótica de las artes y de la cultura, 300 pp. (Col. Frónesis)
- LOTMAN, IURI. Semiótica del Cine y Problemas de la Estética Cinematográfica. México CUEC-UNAM, 56 pp.
- MAST, GERALD. Film, cinema, movie. A theory of experience. EEUU, The University of Chicago Press, 1977.
- METZ, CRISTIAN. Ensayos sobre la significación del cine. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- METZ, CRISTIAN. Lenguaje y Cine. Barcelona, Planeta. 1973.
- MITRY, JEAN. Estética y Psicología del Cine. España, S. XXI Eds., 1986 Tomo 1 Las Estructuras, Tr. René Palacios More, 519 pp. Tomo 2 Las Formas, Tr. Mario Armiño, 583 pp.
- NAVARRO, DESIDERIO. "La semiótica en tiempos del postmodernismo. Del passe-partout al impasse". En Actas del V simposio internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, España, Universidad de América. 1995.
- OLABUENAGA, TERESA. El discurso cinematográfico: Un acercamiento semiótico. México, Trillas, 1991, 109 pp.
- PALAZÓN MAYORAL, MARÍA ROSA. Filosofía de la Historia. Bellaterra, España, Universidad Nacional Autónoma de México, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990. 209 pp.
- PRIETO, FRANCISCO. Cultura y Comunicación. México, Premiá Ed. 1989, 91 pp.

- REVUELTAS, JOSE. El Conocimiento Cinematográfico y sus Problemas. México, Ed. Era. 1984. 176 pp. ( Col. Obras Completas)
- RICOEUR, PAUL. La metáfora viva. Tr. Agustín Neira. España, Ed. Trotta y Eds. Cristiandad. 2001. 434 pp.
- RICOEUR, PAUL. Si mismo como otro. México, Siglo XXI Eds. 1996. Tr. Agustín Neira Clavo. 415 pp. (Col. Filosofía)
- RODOLFO, STAVENGAREN *et al.* La Cultura Popular. México, Premiá Ed. 1991, 145 pp. (Col. La red de Jonás)
- RUY SÁNCHEZ, ALBERTO. Mitología de un Cine en Crisis. México, Premiá Ed. 1981, (Col. La red de Jonás)
- SÁNCHEZ C., RAFAEL. Montaje Cinematográfico, Arte de Movimiento. México, CUEC UNAM, 1994, 342 pp.
- SORLIN, PIERRE. Sociología del Cine. La Apertura para la historia del mañana. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 246 pp.
- STAM, ROBERT; BURGOYNE, ROBERT y FLITTERMAN-LEWIS, SANDY. Nuevos Conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Tr. José Pavia Cogollos. España, Paidós, 1999. 271 pp. (Comunicación, No. 106)
- TUDOR, ANDREW. Cine y Comunicación Colectiva. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1974, 288 pp.
- TUÑÓN, JULIA. "Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia" en Los Andamios del Historiador. Construcción y tratamiento de fuentes. Mario Camarena Ocampo y Lourdes Villafuerte García, coords. México, AGN-INAH, 2001.
- ZAVALA, LAURO. Permanencia Voluntaria: el cine y su espectador. Xalapa, Ver. Universidad Veracruzana – UAM Xochimilco., 1994, 98 pp.
- ZUNZUNEGUI; SANTOS. La mirada cercana. Microanálisis filmico. Barcelona, Ed. Paidós, 1996.
- ZÚÑIGA, ARIEL. Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura. México, Ed. El Equilibrista, 1990.

## **Hemerografía**

- ESTUDIOS CINEMATográfICOS. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Géneros cinematográficos México, UNAM, Año 6, número 19, junio octubre del 2000. 80 pp.
- ESTUDIOS CINEMATográfICOS. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2001: Odisea Digital II Experiencias y Reflexiones, Año 7, No. 21, agosto- noviembre del 2001.
- ESTUDIOS CINEMATográfICOS. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2001: Odisea Digital I Panorama y Perspectivas, Año 7, No. 20, febrero - julio del 2001.
- ESTUDIOS CINEMATográfICOS. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Teorías cinematográficas. México, CUEC – UNAM. Año 4, No. 11, enero – marzo de 1994.
- GARCÍA, GUSTAVO y CORIA, JOSÉ FELIPE. Nuevo cine mexicano. México, Ed. Clío, 1997.
- SOMOS UNO. Revista mensual. México, Editorial Televisa, S.A. de C.V. Número del 10º. Aniversario. Año 2000.

## **Sitios web consultados**

- <http://www.lionsgatefilms.com/amoresperros/press/productn.html>
- <http://www.academia-ariel.org.mx/academia/links.htm>
- <http://www.amfi.com.mx/espanol/index.html>
- <http://ccc.cnart.mx/>
- <http://www.cigcite.com/>
- <http://www.conafilm.org.mx/>
- <http://conaculta.gob.mx/>
- [http://www.mexicoweb.com.mx/Entretenimiento/Television\\_y\\_Radio/home.shtml](http://www.mexicoweb.com.mx/Entretenimiento/Television_y_Radio/home.shtml)
- <http://www.canal100.com.mx/>
- <http://www.zeta-audio.net/>
- <http://www.imcine.gob.mx/>
- <http://www.unam.mx/cuec/home.html>