



**UNIVERSIDAD MICHOACANA  
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

**FACULTAD DE LETRAS**

**DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA**

*La importancia de los festivales de cine en la validación del cine mexicano.  
Análisis de caso:  
La sección Una cierta mirada del Festival de Cannes, 2000-2017.*

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**DOCTOR EN ARTE Y CULTURA**

PRESENTA

**MTRO. ADRIÁN ALFONSO GONZÁLEZ CAMARGO**

DIRECTOR DE TESIS

**DR. RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ**

Morelia, Mich. Enero 2024



A mi padre, *in memoriam*. *Cent'anni!*

A mi madre, por todo. Y más.

A Katia, por su amor y paciencia.

A Cornelio.

## AGRADECIMIENTOS

Gracias al Dr. Rodrigo Pardo Fernández, por su invaluable apoyo; al Dr. Juan Carlos González Vidal, por acompañarnos durante nuestra vivencia académica. Gracias a los Doctores Romano Ponce Díaz y Arturo Morales Campos, por sus comentarios y apreciaciones durante estos cuatro años, así como la Facultad de Letras y a los profesores que fueron parte de esta experiencia.

### **Resumen**

En esta investigación se presenta un análisis de 9 filmes mexicanos que fueron elegidos para competir en la sección Una cierta mirada (Un certain regard) en el Festival de Cine de Cannes, durante el período 2000 al 2017. Utilizando recursos de análisis formal, narratología y tematología, buscamos elementos de coincidencia que permitan determinar, *a posteriori*, cuáles fueron las tendencias de elegibilidad del cine mexicano durante este período.

### **Abstract**

This research presents an analysis of 9 Mexican films that were chosen to compete in the Un Certain Regard section of the Cannes Film Festival from 2000 to 2017. Using resources of formal analysis, narratology and thematology, we look for elements of coincidence that allow us to determine, *a posteriori*, which were the trends of eligibility of Mexican cinema during this period.

### **Palabras Clave**

Festivales + Cine Mexicano + Narratología + Film Festival Studies + Violencia

## ÍNDICE

Introducción	p. 7
<b>1. El Festival de Cannes</b>	
1.1.1 Orígenes y desarrollo de Cannes	p. 11
1.1.2. Relación del Festival de Cannes con otros festivales	p. 25
1.1.3. Usos del Festival de Cannes dentro de la industria	p. 31
<b>2. El cine mexicano y su presencia en Cannes</b>	
2.1. Producción del cine mexicano entre 1896 a 1946	p. 44
2.2. El cine mexicano en el Festival de Cannes 1949 – 1999	p. 57
2.3. El cine mexicano que regresó a Cannes	
2.3.1. Los años 90 en Cannes: María Novaro, Ripstein y el regreso a la sección oficial	p. 100
2.3.2. El nuevo milenio y las secciones paralelas	p. 102
2.3.3. La sección oficial a partir del año 2000	p. 104
<b>3. Forma y temática en el cine mexicano</b>	
3.1. Las formas cinematográficas en las producciones del siglo XXI: Una cierta mirada.	
3.1.1. Puesta en cámara: movimientos de cámara y planosecuencia	p. 108
3.1.2. Puesta en escena	p. 114

3.2. Narratología del cine mexicano	
3.2.1. El protagonista y su actancia	p. 124
3.2.2. La estructura dramática	p. 129
3.2.3. Resoluciones a los conflictos narrativos	p. 134
3.3. Temas en el cine mexicano	
3.3.1. Los temas según sus autores y su contexto	p. 137
3.3.2 La violencia como rasgo distintivo	p. 139
3.3.3 Características de los personajes y las relaciones de poder	p. 144
3.3.4. Supervivencia	p. 147
3.3.5. El héroe como representante de un colectivo	p. 148

#### **4. Las películas mexicanas en *Un certain regard***

4.1. Convergencias formales	p. 152
4.2. Convergencias temáticas	p. 158
4.3. Convergencias narrativo-estructurales.	p. 162
4.4. Convergencias ideológicas	p. 165
Conclusiones	p. 171
Bibliografía	p. 177
Anexos	p. 195

## Introducción

El cine es un arte triste, pues necesita dinero.

*Andréi Tarkovski*

Mi interés en los festivales de cine durante los últimos años fue encontrando una combinación de la investigación y el análisis cinematográfico, así como la curiosidad propia del artista a partir de una observación y participación de la praxis cinematográfica en México. Como director, cada vez que enviaba alguna de mis películas a un festival y era rechazado, recibía los mismos correos cuya uniformidad me hacían pensar que eran escritos por la misma persona. Leyendas como "este año hemos recibido una cantidad..." ó "este rechazo no demerita la calidad de su trabajo...", eran constantes y comunes.

Esta forma de participar en el fenómeno y observarlo al mismo tiempo me llevó a preguntarme constantemente cuáles eran las consideraciones de programación de los festivales cinematográficos, una vez que se repetían las mismas preguntas, año tras año, sin obtener respuestas. La pregunta era tan inocente como válida: ¿por qué este filme sí es elegible, a diferencia de este otro? Si se hace esta pregunta a una persona que se encuentra inmersa en la industria, su respuesta tendría que ser política y pocas veces sincera. Durante muchos años la observación se prolongó hasta que comencé a sistematizarla, convirtiéndola en un protocolo de investigación, que posteriormente devino a esta tesis que ahora presento. Ya no era importante hacer las preguntas a quienes debían hacerse. Lo importante se volvió en comprender el fenómeno *a posteriori* para que fuera la praxis de los festivales la que evidenciara la respuesta.

Sé que algunas de las preguntas detonantes que me hice al inicio de la investigación no se habrán de responder completamente y buscaré responderlas en investigaciones posteriores. Intentar comprender cómo una institución artística validadora elige un objeto artístico es la manifestación

de un ejercicio del cual solo podemos analizar sus resultados, pues la misma institución funciona como un monasterio que mantiene sus puertas celosamente cerradas a quienes no pertenecen a él.

Esta sentencia no es parte de una perorata o de una especulación: nace a partir del intento por entrevistar a una gran cantidad de programadores de festivales cinematográficos, en la búsqueda por encontrar la claridad de requisitos estéticos/temáticos que tienen los festivales para la elegibilidad. Es decir, que de forma empírica inicialmente y ahora con una sistematización científica, comprendo que muchas de las validaciones están comprometidas a instancias, entidades, instituciones y prácticas que llevan a los festivales cinematográficos a ejercer una agenda subtextual o alejada de la mirada de los asistentes/consumidores. También pareciera que hay una intención poética del festival, que parte de una predilección estética de los mismos. Estas siguientes páginas buscarán indagar en ello.

El interés hacia el tema también deriva de lo que es inevitable en este especial circuito artístico cinematográfico y en el arte en general: la búsqueda de prestigio. El prestigio cinematográfico tiene referencias extranjeras y la posición de dependencia de la industria cinematográfica mexicana a la europea se ha mantenido. El ejemplo de *Los olvidados* de Luis Buñuel parece haber sido levadura para los años posteriores: una película que había sido repudiada por la industria y crítica mexicana, fue bienvenida tras haber sido premiada en Cannes y quienes le rechazaron anteriormente, ahora la abrazaban y honraban.

Hoy día, los elementos que conforman la industria, ya sean cineastas, programadores, directivos de festivales, de instituciones públicas, distribuidoras siempre tienen como principal referente los festivales cinematográficos europeos, en primera instancia, y estadounidenses en segunda. Pocos festivales de otras geografías, como Toronto, Mar del Plata, Cartagena, La Habana, Marruecos, Shanghái, El Cairo pueden acercarse en importancia a ellos, pero nunca suplirlos.

En el inicio de esta investigación y con el propósito de entender a Cannes, se hizo una

primera revisión histórica de los filmes mexicanos elegidos, además de comprender la institución 'festival de cine' desde un crisol disciplinar.

En segunda instancia, elegí la bifurcación para estudiar solamente los filmes mexicanos en la sección Una cierta mirada a partir del año 2001 y hasta el 2019, separándome de todos los filmes mexicanos o de coproducción mexicana que se hubiesen presentado en Cannes en los primeros años del siglo XXI tanto en la Sección Oficial como en las secciones paralelas. Esta elección, consensuada con mi director de tesis, llevó a un interés en principio estético, pero también temático.

Ante todo, se hicieron dos preguntas que no solamente fungieron como preguntas de investigación, sino como preguntas guías que se convertirían en transversales, no solo de este sino de trabajos laterales y posteriores: ¿cómo se valida el arte cinematográfico que hacemos en México y por qué? ¿Cuál es la importancia de un grupo de películas mexicanas en Cannes y qué se encuentra en su interior para demostrar las necesidades estéticas del festival? Estas fueron preguntas personales que se reconfiguraron como preguntas de investigación y ahora se presentan algunas respuestas en este trabajo.

En el capítulo primero, hacemos un breve repaso a la historia del Festival de Cannes y revisamos el cuerpo teórico que analiza la categoría festival de cine y los usos del festival en la industria cinematográfica, así como la consolidación de Cannes en el circuito de los festivales de cine. En el segundo capítulo, hacemos una revisión breve de los primeros años del cine mexicano y el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana, así como la inserción y evolución de la presencia del cine mexicano en Cannes, desde la Sección Oficial hasta Una cierta mirada. En el tercer capítulo, realizamos un análisis del corpus de filmes elegidos a analizar, en específico en cuanto a su puesta en cámara, puesta en escena, actancia de sus protagonistas, estructuras dramáticas, así como los temas de estos filmes.

Finalmente, en el cuarto capítulo, discurremos sobre las convergencias temáticas, formales, narrativo-estructurales e ideológicas, así como intentar responder la pregunta que se ha mantenido abierta, sobre si el film de festival es en sí un género. Para complementar esta investigación, en los anexos al final de esta investigación encontramos una relación y porcentajes de las películas ganadoras de la Palma de Oro entre 1955 y 2019, así como un listado de las actividades principales y paralelas del festival de Cannes (Anexos 1 y 2). De igual forma, encontramos un anexo (3) donde presentamos el primer y el último fotograma de los filmes elegidos, en los cuales encontramos la primera y última presencia de sus protagonistas. El cuarto anexo presenta el Découpage elaborado de cada filme del corpus, que analiza cuadro por cuadro todos los filmes del corpus. Por último, se encuentra el quinto anexo en donde ejemplificamos con diversos fotogramas cómo se conforma la puesta en escena de cada filme.

Aun cuando la subjetividad sea inevitable en cualquier acercamiento a cualquier fenómeno artístico, espero que la lectura de este trabajo pueda proveer una perspectiva que ofrezca elementos críticos y objetivos para comprender la construcción de un cine mexicano con fuerte presencia en festivales, cuya categoría parece afianzarse y definirse como 'el cine mexicano de festivales'. Durante los siguientes capítulos intentaremos demostrarlo.

## Capítulo 1. El Festival de Cine de Cannes

### 1.1.1. Orígenes y desarrollo del festival

Durante el mes de Mayo de cada año se reúnen directores, productores, actrices y actores, programadores de festivales, miembros de la prensa especializada y comercializadores del arte e industria cinematográfica en el pequeño puerto de Cannes, en la ribera francesa para celebrar el Festival Internacional de Cine de Cannes. Se le nombra coloquialmente Cannes para aglutinar al evento con una relación simbiótica espacio-evento y no hubiera sido posible concebir el festival sin la ciudad y viceversa. Esta relación espacio-evento es tan cercana que, como lo menciona Elsaesser: “Many of the best-known venues are sited in cities that compete with each other for cultural tourism and seasonal events. In evidence are old spas that have lost their aristocratic clientele, and now host a film festival usually before or after the high tourist season (...)” (Elsaesser en Iordanova, 2013. p. 71)

Cannes, que ya tenía una fama turística, alberga el festival de manera casi ininterrumpida desde 1946, para celebrar lo que desde el origen se planteaba como un festival “del mundo libre...” (Latil: 2005, p. 82) y que nació como una iniciativa del que fuera director de la Asociación Francesa de Acción Artística entre 1938 y 1968, Philippe Erlanger. La propuesta de crear un festival con esta conducción política tan evidente nació en 1938, cuando Erlanger y otros funcionarios franceses regresaban del Festival de Cine de Venecia, en donde Benito Mussolini habría beneficiado filmes con tendencia fascista, entre ellos *Olympia* de Leni Riefenstahl (Latil, p. 58). El veto que sufriera el filme francés de Jean Renoir, *La Gran Ilusión* fue el detonante para que Philippe Erlanger propusiera crear un festival en Francia que hiciera oposición a la tendencia que comenzaba a ser evidente en Italia y, por consecuencia, una nueva tendencia internacional: un cine fascista y que promovía los valores de los partidos nacionalsocialista y el partido fascista republicano. Benito Mussolini había entendido la trascendencia del cine.

Como menciona Mark Shiel, “The desirability of fascist influence on all aspects of film culture, not just documentary, became clear and cinema was recognised by Mussolini as ‘the most powerful weapon’. The regime's approach to film culture was to foster production and consumption of Italian films within ideological and industrial parameters (...)” (Shiel: 2006, p. 21), lo cual evidenciaba con dichas premiaciones y el uso del Festival de Cine de Venecia para intentar perpetuar el sistema fascista a partir del uso social, cultura y artístico del cine.

Además de ellos y como menciona Wong (2011), no solamente habrían sido las batallas políticas las que contribuyeron a que Francia tuviera un festival cinematográfico, sino la debacle económica que habría causado la Primera Guerra Mundial. En 1939, en la que ya era una famosa playa de veraneo para la sociedad francesa y élites europeas (Latil: 2005), se buscó dar inicio al 1er. Festival de Cine de Cannes, que solamente tendría un día de duración, ya que el mismo día, Adolf Hitler invadiría Polonia, dando origen a la Segunda Guerra Mundial. Wong (2011) menciona los puntos clave para el origen del festival de Cannes. El primero, evidentemente geopolítico, que nació de un distanciamiento ideológico político: Venecia-Fascismo vs. Cannes-AntiFascismo. La segunda, el apoyo de Hollywood al Festival de Cannes y la búsqueda de su injerencia en mercados internacionales. La tercera, el espacio físico y el uso de este espacio en la sociedad.

Tanto Cannes como Venecia han sido espacios que se insertan en el imaginario del turismo europeo e internacional (Ostrowska, 2017), además de ser espacios de la costa mediterránea, la más cálida del continente. Considero pertinente hacer una comparación del origen artístico de Venecia en relación al origen político de Cannes. Venecia nace desde una institución que ya se había establecido en el panorama de las artes en Europa: la Biennale de Arte. Tal como menciona Marijke de Valck: “(...) al insertar (Venecia) al cine (el séptimo arte) en la categoría de Abbé Batteau de las bellas artes, se convirtió en una práctica cultural que fuera utilizado como una legitimación nacional.” (De Valck, 2007 p. 128).

En este sentido, Cannes ya habría comenzado su festival con una validación artística *de facto* al cine, que Venecia le habría provisto<sup>1</sup>. Considero conveniente señalar espacios y fenómenos antecesores a los festivales de cine, con el fin de comprender las condiciones de espacios de exhibición y las formas de relación que comenzó a tener Europa con el resto del mundo en tanto que poseedora y proveedora de nuevos imaginarios y que serían las exposiciones mundiales de arte, fotografía y cultura.

Tanto la exhibición Mundial de Londres en 1851, como la segunda exposición mundial en París en 1855, fueron los primeros creadores de espacios de representación de otras culturas ajenas a Europa. Como mencionan Souto y Cardoso: “Construction of these pavilions resulted from a new logic for organising space in the World Exhibitions, which began to use specific pavilions for each country.” (Souto y Cardoso: 2012). Hoy día, si bien se concibe en la práctica común de los festivales de cine albergar secciones retrospectivas, muestras, 'focos especializados' y programas de nuevos talentos, podemos encontrar que esta práctica existe ya en las exhibiciones de arte, más propiamente, en la Bienal de Arte de Venecia. Es interesante como estas exhibiciones establecen un espacio primero de exhibición y después de competencia en Europa, lo que contribuye a sentar las bases de la supremacía de la validación artística en Europa. La Exposición de Londres de 1851 establece una diferencia entre quiénes son los países más avanzados industrialmente y quienes no. París en su segunda exposición universal, reitera las diferencias artísticas entre países y, por ser albergado en un espacio parisino, una primera reunión internacional para su exhibición y por tanto validación de obras de arte.

Como se ha señalado, la Bienal de Arte de Venecia (Biennale) es el primer gran antecesor de los festivales de cine (Wong: 2011, p. 37). La Biennale nace en 1895, el mismo año en que los Hermanos Lumière realizaron su primera proyección cinematográfica en Francia. Su título original

---

<sup>1</sup> Conforme al cine como hecho artístico considerando a Eisenstein (1958), Arnheim (1986), Andrew (1993), Balasz (1978).

fue Primera Exhibición Internacional de Arte de la ciudad de Venecia. Para 1930, cuando el cine tenía oficialmente 25 años de haber nacido y la Biennale se convierte en un ente autónomo, se incluyeron los festivales de música, cine y teatro y en 1932 nació el Festival de Cine de Venecia, con el nombre de Esposizione internazionale d'arte cinematografica (Exposición Internacional de Arte Cinematográfico). A partir de 1935, el festival se planteó de forma anual y competitivo (Biennale Cinema: 2020). Conviene señalar que, contextualmente, la Biennale nace en un momento en que, como señala English (2008) y veremos más adelante, existe una nueva noción de competencia a nivel mundial, pues a fines del siglo XIX también nacen los premios Nobel y las Olimpiadas modernas.

Como hemos mencionado, el primer festival de Cannes tuvo que ser interrumpido en 1939 por el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Fue hasta 1946 que se realizó por primera vez en su totalidad y a partir de este año se realizó, hasta el 2019, de manera anual, a excepción de 1968 en el que fue cancelado por los disturbios y protestas de Mayo en París, mismas que se extendieron a Cannes y con portavoces tan importantes como Jean-Luc Godard, Francois Truffaut y Louis Mallé (Latil, *op. cit.*).

En este año, 18 países fueron representados en el festival. La dinámica para elegir películas era la siguiente: el festival solicitaba a los países que enviaran propuestas para participación y el primer jurado fue conformado por representantes de cada país, con Georges Huisman, historiador francés, como presidente del jurado. En este año, aún no existía la Palma de Oro y las películas compitieron por el *Grand Prix*. Rodolfo Usigli representó a México en el Jurado y Emilio Fernández presentó su película *María Candelaria*.<sup>2</sup> Sin embargo, de las 18 películas largometrajes enviadas, fueron 11 las que se eligieron como ganadoras *ex-aqueo*, entre ellas, *María Candelaria*.

---

<sup>2</sup> A partir de este año y en adelante, siempre existió una competencia de cortometrajes, una competencia que ha recibido muy poca visibilidad en la historia, prensa, revisión académica y crítica cinematográfica, salvo en dos ocasiones: cuando Carlos Carrera y Elisa Miller ganaron la Palma de Oro al mejor Cortometraje en 1994 y 2006.

Algo que distingue la historia del festival de Cannes es que han existido diferentes períodos respecto a la organización y elaboración de jurados, así como de las secciones competitivas y las categorías a elegir para premiaciones. Por ejemplo, en 1946, Georges Huisman fue presidente del Jurado. La posición 'Presidente de jurado' es una figura que siempre ha existido. Empero, los miembros del primer jurado fueron representantes de distintos países, elegidos por los gobiernos de los mismos. Posteriormente, entre 1947 y 1954, los miembros del jurado fueron franceses casi en su totalidad. En 1947 existió una categorización por primera vez: “filmes de aventuras y policiales”, “filmes psicológicos y de amor”, comedias musicales, dibujos animados y filmes sociales. Es decir, filmes circunscritos a temáticas, géneros y técnica (dibujos animados). En el capítulo 3 revisaremos la clasificación de los filmes en cuanto a género y cómo se contraponen las clasificaciones que realizaran los festivales, sobre todo en sus primeros años.

En 1948 el Festival no se realiza y es en 1949, siendo Huisman presidente aún que se entrega por primera vez un solo Gran Premio a una película solamente: *El Tercer Hombre* de Carol Reed. Es importante señalar que también es la primera vez que se otorgan premios a especializaciones dentro del oficio cinematográfico: dirección, guion, interpretación femenina y masculina, decoración y partitura musical. Es decir, que comienza a haber un reconocimiento a los oficios y las áreas especializadas dentro de la factura cinematográfica, más allá de una proyección mundial de los discursos políticos o no que proveían las películas. En 1950 no se realiza el festival y a partir de 1951 se realizará anualmente de forma ininterrumpida, a excepción de 1968 por los disturbios en Francia y Europa.

El primer gran logro a nivel internacional, además del reconocimiento de la prensa y la industria, es recibir la acreditación, junto a Berlín, de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine (FIAPF), fundada en 1933. Tras una disputa de estandarizar la calidad de los festivales, decidieron acreditar a Cannes y a Biennale (De Valck: 2007). Es importante señalar y como veremos más adelante, que son los festivales de Cannes, Biennale y Berlín (Berlinale) los

más importantes, aunque la FIAPF tiene acreditados 14: Berlín, Cairo, Fajr, Cannes, Goa, Karlovy Vary, Locarno, Mar del Plata, San Sebastián, Shanghai, Tallinn, Tokio, Venecia y Varsovia (FIAPF: 2023). La categoría A de estos festivales surge como una búsqueda de ordenanza internacional, como menciona Latil: “Les festivals cinématographiques devaient défendre les intérêts du cinéma mondial; leur création désordonnée tendit à provoquer l'effet contraire. Aussi, en 1950, devant l'inaction des pays organisateurs, la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF) réagit-elle en instaurant un classement pour les différents types de festivals: la catégorie A était réservée aux manifestations décernant des récompenses à l'issue de la compétition.” (2005: p, 82).

Un año antes, en 1949, la Motion Pictures Association of America anunciaría que sus películas solamente participarán en festivales organizados por un gobierno. Cannes fue el más privilegiado de estos y la participación y premiación de películas estadounidenses ha demostrado la tendencia y relación de Cannes con Hollywood.<sup>3</sup>

Hacia 1952, siendo el escritor Maurice Genevoix presidente del jurado, se entrega el Gran Premio a *Othello* de Orson Welles y *Due Soldi di Esperanza* de Renato Castellani. El festival continúa otorgando premios a especializaciones: dirección, guion, interpretación femenina y masculina y este año se agrega un premio a fotografía y composición plástica y el premio especial del jurado. Durante estos años, Cannes mostró una inestabilidad en la constancia de las nacionalidades de los jurados.

Si bien el primer jurado fue internacional y como hemos mencionado, entre 1947 y 1954 los miembros del jurado eran casi en su totalidad franceses. En 1953, solamente Edward G. Robinson (actor de *Double Indemnity*) era el único miembro del jurado no francés, mismo año en que se le otorgó la Legión de Honor a Walt Disney. Como comenta De Valck, (2007) Cannes tiene

---

<sup>3</sup> Ver ANEXO 1: Relación de películas ganadoras de la Palma de Oro por países.

más relación con Hollywood que con otros festivales y este es uno de tantos ejemplos. En 1953, siendo Jean Cocteau el presidente del jurado, compiten las películas mexicanas *Él*, de Luis Buñuel y *La Red* de Emilio Fernández. En 1952 gana por primera vez el Gran Premio un filme no europeo: *Puerta al Infierno* de Teinosuke Kinugada. Todos los miembros del jurado son franceses, a excepción de Luis Buñuel y compiten las películas mexicanas *El niño y la niebla* de Roberto Gavaldón y *Memorias de un Mexicano* de Carmen Toscano.

La constante de la mayoría francesa en el jurado se termina en 1955, cuando se establece el gran premio, insignia y distinción que se mantendrá hasta nuestros días: la Palma de Oro. De igual forma, vuelven a premiarse las especializaciones de áreas, aunque de forma no estable: se otorgan premios a mejor dirección, mención a actores infantiles, nace un efímero Premio al filme lírico, filme dramático, interpretación colectiva, Premio especial del jurado, premio de interpretación (sin distinción de género) y una mención. También se otorga una Palma de Oro a los cortometrajes, lo que ha sucedido ininterrumpidamente desde entonces. Las categorías intermitentes y los premios especiales corresponden, considero, a una falta de estructura rígida y, al mismo tiempo, a consideraciones que durante cada año se realizan dentro de las dinámicas propias de cada Jurado. Como menciona Kenneth Turan, un ejemplo de ser jurado es lo que la actriz Jeanne Moreau se referiría a “(...) juzgar no es protegerse (como miembro del jurado) de las emociones (...) El hecho de juzgar se convertiría prontamente en una rutina tranquilizante (...)” (2002, p. 178). Es decir, que la práctica de los jurados se convierte en una práctica genuina y adecuada a los propios jurados año con año y, por tanto, si los festivales no indican en sus regulaciones qué se debe premiar, existe una práctica laxa que se otorga a discreción a los miembros del jurado. Una distinción añadida es que los jurados no tienen un reglamento. Ningún festival ha publicado un reglamento de operación del jurado. Incluso pocos festivales, como Biennale, ofrecen una conferencia de prensa del Jurado una vez que se ha llevado a cabo la premiación del festival. Empero, el jurado, a diferencia de la crítica o los aplausos del público, dejan las huellas que permanecen en la historia de los festivales: los

premios.

Históricamente, Cannes fue conformándose en primera instancia como una respuesta al fascismo de Mussolini y su injerencia en la Biennale. Posteriormente y como hemos revisado, como una ventana de exhibición de películas internacionales que recibían un reconocimiento, primero de un jurado internacional, luego de un jurado en su mayoría francés y nuevamente de un jurado internacional. Empero, desde 1959 se oficializa una práctica que ya existía en el festival que y terminaría en ser el evento, fuera de la prensa y los reflectores, que lo convertiría en un punto referencial inevitable para la gran industria: el *Marché du film* - Mercado de cine. Un espacio en el que anualmente se ofertan películas que se encuentran en fases finales y buscan ser vendidas o distribuidas.

Esta actividad, que tiene menos o nula repercusión en la prensa y en los archivos históricos del festival, es uno de los principales engranajes (Broe, 2011).

Es en 1959 cuando André Malraux (ministro de asuntos culturales), oficializa el *Marché du film* y por tanto, Cannes deja de ser solamente un espacio de premiación, sino de intercambio. Si bien el festival mantenía una constante selección competencia de filmes internacionales que mantenía una media (33 en 1955, 38 en 1956, 31 en 1957, 26 en 1958, 30 en 1959, 29 en 1960 y 30 en 1961) y esta era la única oferta que tenía Cannes en cuanto a competencia, a partir de 1962 se crea la primera sección paralela al festival, *La Semaine de la Critique* (Semana de la Crítica). Esta sección fue creada por la *Association Française de la Critique de Cinéma* que desde el inicio se ha enfocado en “(...) descubrir talentos, revelar primeras y segundas películas” (*Semaine de la critique*: 2020). Hoy día, el sitio de internet de la *Semaine de la Critique* presume haber descubierto a directores como Jacques Audiard, Alejandro González Iñárritu, Ken Loach, Francois Ozon, entre otros. Sus objetivos, muy claros, son los de:

- “ - Subrayar primeras o segundas películas dirigidas por cineastas de todo el mundo.
- Dar oportunidad a críticos franceses a defender y explorar jóvenes creaciones filmicas

de la mejor manera.

- Apoyar las revelaciones de hoy para que se conviertan en el talento de mañana.

- Darle gran atención a cortos y medimétrajes, que son los primeros pasos en la carrera de un director.” (Semaine de la critique: 2020).

Es interesante observar como la Semana de la Crítica concibe los 'primeros pasos' de un director como el hecho de hacer cortometrajes o medimétrajes; una práctica que es mucho más usual en el cine actual y a partir del nacimiento de las escuelas de cine. Considero importante hacer hincapié en esta sección puesto que fue la primera película de Alejandro González Iñárritu, *Amores Perros*, la que dio inicio a una tradición en los años 2000-2019 de una fuerte presencia mexicana en Cannes, tanto en secciones oficiales como paralelas. Y si bien en esta investigación nos centraremos en la sección *Una cierta mirada*, conviene comprender el panorama completo de Cannes y su funcionamiento.

Posterior a las revueltas de 1968, el siguiente año nace otra sección paralela de Cannes, la *Quinzaine des Réalisateurs* (Quincena de realizadores). Bajo el estandarte de 'Cinema en liberté', defendido entre otros, por Louis Malle, Jacques Deray y Costa Gavras, nace esta sección que buscaba estar fuera de la censura. Su primer director es Pierre-Henri Deleau, quien a decir de él, la Quincena. “(...) aportó oxígeno ante el conformismo y el academicismo, representaba una nueva manera de respirar, que era realmente el reflejo de los distintos movimientos de la sociedad en aquel momento.” (FICM: 2020).

Desde 1947 y hasta 1972, los países de origen designaban las películas que eran enviadas a Cannes. La *Quinzaine des Réalisateurs* fue la primera prueba para abolir esta práctica y a partir de 1972, el Festival comienza a hacer su propia selección oficial y, por tanto, su entidad como autoridad validadora del arte cinematográfico se robustece. Es en este año que Robert Favre Le Bret se convierte en presidente del Festival de Cannes y Maurice Bess en delegado general. Favre Le Bret comienza a hacer una diversificación de las categorías, por lo que inicia en 1973 las

secciones «Perspectivas del cine francés» y la sección *Les yeux fertiles*, que fomentaban películas en otras formas artísticas. En 1976, nacieron dos nuevas secciones paralelas, *L'air du temps*, que presentaba películas con temas de actualidad, y *Passé Composé*, especializada a las películas de montaje, que reflexionaban sobre el cine mismo (Latil: 2005, Festival de Cannes: 2020). Estas secciones se conformaron en lo que hoy conocemos como *Un certain regard*, que es la segunda en importancia después de la selección oficial, bajo la dirección de Gilles Jacob, quien se convirtió en Delegado General en 1978. El *Marché du film* se consolidaba, como recoge una nota de opinión en la revista francesa *Cahiers du cinema* del crítico Pascal Kané: “On pourrait donc trouver paradoxal que Cannes soit en même temps un lieu d'affaires aussi exhibées, et ce par les mêmes: en fait, les affaires participent du spectacle cannois, c'est l'aboutissement de l'immoralité du système montré: le spectacle obscène et fascinant du capitalisme en pleine action...” (Kanté, 1977: p. 63). Así, crecía en una única diversificación de alcances: una competencia principal, secciones paralelas con sentido autoral o geopolítico, y un mercado que les hacía partícipes de la industria a nivel internacional.

Podemos, hoy día, dividir al Festival de Cannes en dos grandes grupos de actividades de exhibición: la competencia oficial (Selección Oficial y *Un certain regard*) y las secciones y actividades paralelas: *Quinzaine des réalisateurs*, *Semaine de la critique*, *Cinéfondation*, *Marché du film*. Si bien, como hemos comentado, tanto el *Marché du film*, como la *Quinzaine des réalisateurs* y la *Semaine de la critique* surgieron como paralelismos, oposiciones o alternativas al festival, eventualmente el mismo Festival fue incluyéndolos en su *praxis*. Esta es, probablemente, la mejor estrategia que ha utilizado Cannes para mantenerse vigente en el circuito (Iordanova: 2013) de festivales cada año. Cannes incluye y después oficializa la ruptura o lo disruptivo. Es una entidad que ha mantenido su vigencia a partir de las estrategias políticas, donde pareciera no tener enemigos, al menos no del ámbito cinematográfico. Contrario a lo que piensa Turan, cuando menciona que “The Quinzaine became such a threat to the festival that one of the first things Gilles

Jacob did when he took over in 1978 was to start his own edgier, noncompetitive sidebar event called 'Un certain regard.' (Turan, op. cit, p. 20)

Una revisión diacrónica de la evolución del festival nos permitirá entender que el surgimiento de otras secciones sirvieron de prueba para crear la segunda sección en importancia en el festival, sin embargo, con menor proyección mediática: Un certain regard. Sección que, a diferencia de la Selección Oficial, ha mostrado una propuesta con menos necesidades políticas y mayor diversidad cultural. Una rápida revisión nos muestra qué, por ejemplo, Estados Unidos ha sido el mayor ganador en la historia de Cannes, con 17 Palmas de Oro, seguido de Francia con 10 e Italia con 8. En comparación con Un certain regard, que desde 1981 solamente Corea del Sur, Kazajistán y Rumania tienen 2 premios, cuando el resto de los países que han concursado han tenido un solo premio.

Si bien la Biennale y Cannes siguen compitiendo por tener exclusivas de Hollywood, el calendario cinematográfico anual siempre Cannes siempre lleva el *upper hand*, por celebrarse en Mayo a diferencia de Septiembre (Biennale). Desde el inicio, la calendarización de Cannes que terminó fijándose en Mayo, tuvo dos grandes propósitos: el turístico y la relación con otros festivales (Latil: 2015). Hoy día, el calendario ha beneficiado al Festival de Venecia como parte de la cadena de valores que pueda obtener una película, en tanto que una película se conciba en un circuito de festivales como un prelude a los Óscar. Si bien la Biennale se realiza en Septiembre, por tanto se encuentra más cercano a la celebración del cine más publicitada (que no más artística), del cine: la entrega de premios de la Academia de Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos (Oscar). Por ello, es posible que películas como Roma de Alfonso Cuarón (2018) o El Guasón de Todd Haynes (2019) se hayan estrenado en Biennale y posteriormente hayan tenido un gran éxito en la entrega de los Oscar. Esto tiene que ver, en primera instancia con una cadena de valor. Como menciona Finney, “They utilize the vertical economic approach by releasing their films theatrically first, and ensuring increased revenues and profits through creating a system of

‘windows’ where the film is not released onto the next form of media until the exploitation in its previous one has been exhausted.” (2010: p. 4).

Tradicionalmente, la forma de comercializar una película, era la mencionada por Finney. Empero, el escándalo entre Netflix y Cannes que sucedió en el 2019 contribuyó a una discusión dentro de este acercamiento vertical para promover una película (Indiewire: 2020). Netflix buscó evitar esa cadena de ventanas e ir directamente del Festival a la Plataforma.

La relación industria Francesa y Hollywood ya había tenido desavenencias. En 1946, las películas francesas consiguieron un mínimo en taquilla de 4 semanas por trimestre, a cambio de que los filmes estadounidenses no tuvieran restricciones en Francia (Latil, *op. cit.*, p. 94). En 1951, se restringieron la cantidad de filmes por país. Como menciona Wong: Hollywood actually did not commit itself to the 1946 festival until it knew that the Blun-Byrnes Accord would be signed in May 1946, opening French cinema to U.S. films every week except one per month in exchange for a partial erasure of French war debt to the United States. (p. 40). La historia de Cannes ha devenido, como sugiere Dorota Ostrowska, de la exploración de los filmes “humanistas” y una búsqueda por un consenso internacional, a la influencia de los críticos en los filmes, para posteriormente fomentar la noción del director o del ‘auteur’ y, por último, contribuir a mantener una idea del “filme de Cannes” a partir de sellos distintivos, además de ciertas iniciativas de fondeo de los festivales. (Ostrowska en Valck, Kredell y Loist, 2016).

Claude Lelouch le llamó en 2002 el premio de la esperanza (Latil: *op. cit.*, p. 248). Se refería a la Cámara de Oro, el premio que devino de la sección Un certain regard. La sección nació como una fusión de las secciones Les Yeux fertiles, L'air du temps y Le Passé composé, que reunían documentales, filmes de jóvenes realizadores, filmes de montaje y sobre el arte. En este sentido, Cannes evidenciaba la *praxis* y tendencia que habría adoptado desde su inicio: en la competencia principal estaría, primordialmente, directores que ya contaban con una cierta trayectoria y serían filmes considerados no experimentales. Es decir, que se adoptaba *de facto* que para la Palma de

Oro solamente competirían largometrajes de ficción. Empero, esta práctica se vio desviada en 2001, cuando premiaron el documental *Fahrenheit 9/11* del director estadounidense Michael Moore.

En la primera selección de *Un certain regard* en 1978, participaron cineastas que ya tenían reconocimiento como Andrzej Wajda o jóvenes como Barbet Schroeder. Esta unión de talentos reconocidos y jóvenes promesas se ha mantenido hasta nuestros días, construyendo en sí misma un *trademark* de la sección. Arturo Ripstein, por ejemplo, tuvo en esta sección su última participación con *Así es la vida* en el 2001 y cineastas como Michel Franco o Amat Escalante han presentado sus películas en esta sección como parte del catapultar de su carrera y cineastas con gran reputación como Jean-Luc Godard, Agnès Varda o Billie August han tenido filmes en competencia en esta sección. Esto también nos indica que el nombre de un director no supone el “peso” suficiente para que su película sea elegida en la competencia principal por la Palma de Oro.

La década de los 1980 supone una independencia del festival respecto a la injerencia de los países para decidir sobre las películas que competirían. Las olimpiadas cinematográficas que eran Cannes dejan de serlo en tanto que las delegaciones de cada país envían sus propuestas. En adelante, Cannes se convertirá en un evento con autoridad propia (como los premios Nobel, sin recepción de propuesta sino con un esquema propio de recolección o búsqueda de obras que serán elegidas para competir. Así, los temas que se acostumbraban en Cannes, toman un nuevo rumbo. De igual forma, los años 80 son el fin de la guerra fría, de la unión soviética y el principio del mundo interconectado, del neoliberalismo (Hobsbawn, 1998) y del consumo casero del cine. A partir de los años 1980 y como menciona Latil: “Las selecciones del festival, ya sea de violencia o de reflexión, fueron hechas durante este período por películas con temas contemporáneos que a veces causaron grandes escándalos.” (Latil: 2005, p. 256). Los temas contemporáneos de los que habla Latil en los años 1980, mucho distan de los años 1990. Cannes premió con Palma de Oro las tribulaciones de un artista, la lucha de un guerrero japonés y el feudalismo, la lucha obrera en Polonia, la dictadura chilena y la presencia de EEUU en Chile, la opresión e intolerancia en

Turquía, la vida campesina de Japón, la recuperación de la memoria y el dolor en la Texas baldía, la añoranza de un niño por su padre que fue enviado a un campo de trabajo en Yugoslavia, los misioneros jesuitas en Sudamérica en el siglo XVIII, la duda de un sacerdote católico en su propia fe, la pobreza y la migración de Suecia a EEUU y la ausencia del placer y los nuevos fetiches en la sociedad estadounidense contemporánea. En la década de los 1990, las ganadoras de la Palma de Oro fueron películas que tocaban temas como el amor de una pareja fuera de la ley, las batallas de un guionista/dramaturgo neoyorquino para ser reconocido, la historia de una pareja sueca que serían los padres de Ingmar Bergman, la vida previa de dos actores de ópera en el preludio de la formación de la República Popular de China, la libertad de una mujer pianista que fue vendida para casarse, la violencia y la intimidación de la mafia contemporánea en Los Ángeles, la metáfora de un grupo de personas en Yugoslavia escondidas y engañadas por la guerra que ya no existe, la clase obrera y las relaciones interraciales en Inglaterra contemporánea, un hombre iraní que busca suicidarse en una país donde la religión y la sociedad son casi inseparables, el aislamiento social en Japón, un poeta griego frente a la inminente muerte y una joven belga intentando separarse de su madre alcohólica y sobrevivir.

En la década de los años 2000, Cannes premiaría películas que hablan de: Una joven trabajadora estadounidense que se queda ciega y debe cuidar de su hijo, El dolor de la pérdida de un hijo en la Italia contemporánea, Un pianista judío que busca sobrevivir en la segunda guerra mundial, las horas previas a la matanza de Columbine en EEUU, la documentación y opinión de un hombre sobre los atentados a las torres gemelas en EEUU en 2001, la búsqueda de un carpintero en Bélgica por superar la muerte de su hijo, la historia de dos hermanos en la guerra de independencia de Irlanda, la historia de una joven rumana buscando abortar en un estado opresivo, Un profesor francés idealista que debe enfrentar la indiferencia de sus alumnos mientras imparte clases de literatura, Un pequeño pueblo austríaco que está aislado por un grupo de niños malévolos.

Durante la década de los años 2010, recibieron la Palma de Oro películas que hablaban de

la cosmogonía, el “realismo mágico” y la familia en Tailandia, El árbol de la vida, el fin del amor y la eutanasia en una pareja de adultos franceses, la vida de una joven francesa lesbiana, las relaciones de poder y sus consecuencias hasta en los planos más íntimos de la existencia en Turquía, un joven migrante de Sri Lanka que busca asilo en Francia, la lucha de un sexagenario por encajar en el neoliberalismo y el sistema laboral en Inglaterra, las tribulaciones de un director de un museo de arte contemporáneo en Suecia, la orfandad y la concreción de una familia en Japón y las diferencias sociales y la búsqueda de una familia por obtener (virtualmente) una mejor posición en Corea del Sur.

Acaso, el mayor ejemplo de concreción de Cannes como marca alrededor del mundo, es que en 2002 deja de llamarse oficialmente Le Festival International du Film para llamarse solamente Festival de Cannes. Como parte de la consecuencia de marca del Festival, y con un sentido de homenaje pero también de crear una selección de directores que estuvieran asociados a la marca Cannes, en el 2004 se produce una antología de cortometrajes, *Chacun son cinema*, donde 33 realizadores presentan un cortometraje, ficción o documental que hace una reflexión sobre el cine desde su país de origen.

### 1.1.2. **Relación de Cannes con otros festivales**

La pugna iniciada entre Biennale y Cannes se ha mantenido, aunque de manera amistosa, durante la existencia de ambos. Los festivales acreditados por la FIAPF muestran siempre una selección principal de largometrajes, seguida de otras competiciones. Si bien se habla de un circuito de festivales (Iordanova: 2013) en tanto que es un espacio con posibilidades de exhibición de las obras filmicas, a la usanza decimonónica de las exposiciones universales, no existe una conexión interfestivales, tanto europeos y alrededor del mundo en tanto que conformen una agenda en común, a diferencia de como han hecho, por ejemplo, los festivales de cine mexicanos a partir de

la conformación de la Red Mexicana de Festivales Cinematográficos.

Se ha convertido en una práctica para la mayoría de los festivales cinematográficos que Cannes funja como primer expositor que marca las tendencias, aunque su influencia es superior en los festivales no acreditados por la FIAPF. Es aquí donde la relación entre la literatura respecto a los festivales y la clasificación de la FIAPF no encuentra un punto de acuerdo y, por tanto, el gran esquema de la distribución a partir de los festivales y no de las salas comerciales, VOD y otras ventanas (Finney: 2010) no existe. Si bien, la obra fílmica al buscar un recurso de validación puede completarse con una sola exhibición, en la *praxis* encontramos que, por ejemplo, el Instituto Mexicano de Cinematografía hace un recuento del número de premios de películas mexicanas en festivales extranjeros de manera anual (IMCINE: 2010-2018), lo cual analizaremos con mayor detenimiento en el capítulo 2.

El sentido acumulativo de Festivales de una obra, como lo hiciera una obra en una exposición internacional, para después ir a una u otra galería, contribuye a que los festivales construyan su propia identidad y una marca hacia el circuito de festivales (Iordanova: 2013).

Empero, la exclusividad solicitada por los festivales “clase A”<sup>4</sup> hace que estos festivales tengan premieres en sus proyecciones, lo cual contribuye a ser conductores de tendencias formales o temáticas. Por ejemplo, la Berlinale se desarrolla durante el mes de Febrero y entre sus lineamientos requiere que los filmes presentados a selección hayan sido producidos en un plazo no mayor a 12 meses y permiten que el filme presentado haya sido exhibido e incluso participado en festivales de su propio país, sin embargo prefieren que el filme tenga su premier mundial en Berlinale. Esta cláusula aplica solamente para su sección principal (Oso de Oro), ya que las secciones paralelas permiten una premier fuera de Europa. La Biennale, por otro lado, sugiere que

---

4 En la actualidad, la FIAPF ya no mantiene vigente de forma oficial esta clasificación que se generó en 1950 y solamente otorga acreditación o no, sin embargo dentro de la industria es un término que sigue teniendo vigencia. La misma federación hace una diferencia entre los festivales especializados o no.

se pueden invitar filmes directamente pero que esta invitación deberá mantenerse confidencial hasta que el festival anuncie su programa. Esta es una práctica usual en otros festivales. Al igual que Berlinale, las películas inscritas a competencia en la Biennale deberán ser producidos en un plazo no mayor a un año antes de la fecha de estreno. A diferencia de Berlinale, la Biennale no admite ningún tipo de proyección previa y los filmes que se busquen presentar tanto en secciones competitivas como no competitivas deberán tener su premier en Biennale. El festival señala que podrían haber excepciones, a discreción del director del festival. El Festival de Cannes, por otro lado, solicita que los filmes que sean inscritos a la competencia oficial, cumplan con los siguientes requisitos:

- “- Filmes que hayan sido producidos en el transcurso de los últimos 12 meses previos al festival.
- Filmes cuya distribución haya sido limitada solo a su país de origen.
- Filmes que no se hayan presentado en ningún evento cinematográfico internacional. Si el filme (corto o largometraje), ha sido elegido para una sección internacional (competitiva o no), de un festival, se vuelve inelegible para el Festival de Cannes. La selección es internacional si presenta filmes de diferentes países.
- Filmes que no se han exhibido en internet o DVD.
- Cada filme invitado a la competencia deberá tener una exhibición en salas en Francia, de acuerdo con la legislación francesa perteneciente a las reglas de la cronología mediática. Cualquier beneficiario, productor o representante autorizado que inscriba un largometraje se compromete a honrar esta cláusula” (Cannes: 2020).

Además de estas condiciones, se requiere que el largometraje tenga una duración de al menos 60 minutos. En este sentido, Cannes no dista de Berlinale o Biennale respecto a su solicitud de exclusividad. A diferencia de los festivales acreditados por la FIAPF que no exigen (aunque

sugieren) exclusividad, como Moscú, Varsovia, Mar del Plata, Tallin (requiere premiere europea), Cairo (requiere que no haya estreno en ningún festival acreditado por la FIAPF) y Goa, India. Por lo contrario, Berlín, Cannes, Shanghai, Locarno, Montreal, Karlovy Vary, Venecia, Tokio, San Sebastián, Tokio, sí solicitan exclusividad, aunque algunos de estos permiten que los filmes hayan participado en secciones no competitivas o en festivales nacionales. De esta forma, podemos demostrar que dentro de los festivales acreditados por la FIAPF, Cannes y Biennale son los más exclusivos en tanto que Cannes es un festival que no admite presencia de público (salvo la sección paralela Quincena de realizadores) y Biennale solamente acepta premieres, sin distinción alguna salvo una excepción del director del festival.

¿Qué tan relacionados están los festivales? Iordanova menciona que “Film festivals lack clear governance or coordinating institutions, hence the difficult logistics of their supply chain management. Besides the official film markets that accompany some of the big festivals and remain the domain of film industry professionals and clear-cut distributors, there is the informal but increasingly networked and efficient system of flow through festival links, where a small film from an obscure source can be picked up by a succession of festivals and shown consecutively in various localities, thus getting truly global exposure” (2013, p. 110). Basta hacer una revisión somera por las páginas de los festivales principales para darse cuenta que no existe una verdadera relación o conexión entre ellos, en tanto que cada festival busca exclusividad y, por tanto, ser primicia. Sin embargo, el Festival de Cannes hace exhibiciones en locaciones o festivales de menor rango, como en México en el Festival de Cine de Morelia. En ese mismo sentido, la Berlinale tiene presencia con su programa Talent Campus en el Festival de Cine de Guadalajara y varios así en el mundo (Buenos Aires, Sarajevo). Otro ejemplo es el de la alianza entre el Festival de San Sebastián (acreditado por la FIAPF) y el Festival de Zúrich (no acreditado) que se unen para reforzar su industria (Richford: 2020).

Sobre la operatividad y funcionamiento de los festivales de cine, escogeré los tres

principales festivales (Berlinale, Biennale y Cannes) para hacer un breve acercamiento a su carácter, secciones, relación con la industria y demás valores agregados que proveen o no. Un festival por definición tiene secciones competitivas, un cúmulo de películas que son enviadas para ser seleccionadas y que buscan obtener un premio. En Berlinale, si bien la competencia es “(...)the centrepiece of the Berlinale and the festival’s calling card. With around 20 titles, it provides a detailed picture of the cinema as it is and as it will be. Whether from established or up-and-coming directors, films in the *Competition* present the best of the year’s selection”. (Berlinale: 2020). El festival tiene las secciones Encuentros, Series, Panorama, Forum, Forum expandido, Generación Kplus y Generación 14plus, Cortometrajes (Berlinale Shorts) y Perskpetive Deutches Kino (Perspectivas en cine alemán). Berlinale, pues, se autodenomina como indicador del *statu* actual del cine y lo que será (cinema as it is and as it will be), lo que resume el espíritu del propio festival, su búsqueda como determinante de una narrativa dentro del circuito de festivales y su actitud global.

El Festival de Cannes, por otro lado, abre una convocatoria a nivel mundial, durante los meses de Noviembre a Marzo. Sin embargo, la selección se anuncia en el mes de Abril, para que el festival se celebre durante la segunda quincena de Mayo. Esto implica que la selección de películas se hace durante 5 meses. En 2019 fueron enviados 1,845 largometrajes a competir. Sin embargo, en la entrevista de presentación de películas seleccionadas, se le cuestionó a Thierry Frémaux si la película de Quentin Tarantino, *Once upon a time in Hollywood* estaría seleccionada. Frémaux sugirió que podría estarlo. Posteriormente fue anunciada su selección, dentro de las 21 películas elegidas para la Selección Oficial.

El uso de la ciudad y comparación con otros festivales grandes en cuanto al espacio (Venecia, San Sebastián, Locarno, Biarritz, Karlovy Vary) (Iordanova: 2015) ha sido trasladado de un uso turístico y tradicional en Europa. Como menciona Elsaesser: “The locations themselves have to be read symptomatically in relation to their history, politics and ideology, that is, in their

typically European contexts of temporal layers and geographical sedimentation. Many of the best-known venues are sited in cities that compete with each other for cultural tourism and seasonal events. In evidence are old spas that have lost their aristocratic clientele, and now host a film festival usually before or after the high tourist season...” (Elsaesser en Jordanova, 2013. p. 71). Como menciona Ostrowska (2017), Cannes era el espacio que tradicionalmente atraía a artistas, escritores y cineastas parisinos. La continuidad de la Ribera Francesa se buscaba en Cannes en 1939, pero como hemos mencionado, tuvo que empezar después de la II Guerra Mundial, en 1946. Según Chalcraft *et al* “a festival like Cannes, which is the antithesis of inclusive, still manages to generate a transformative atmosphere of participation.” (Bennet, 2014: p. 122). Es decir, que el festival, si bien anuncia en su reglamento que es un festival de “amistad y cooperación universal” (Cannes: 2020), la exclusividad lo separa del resto de los festivales en tanto su relación con la comunidad cinéfila tanto de Cannes como de Francia y en general todo aquel cinéfilo que quisiera visitarlo.

Así, las secciones oficiales, tanto de Cannes como de los festivales acreditados por FIAPF, se mantienen incólume en tanto su programación y selección. La primicia es ineludible. Sin embargo, secciones paralelas, como la Quinzaine des Réalisateurs anuncia alianzas cada año, como lo hace con el Festival Internacional de Cine de Morelia y viceversa, aunque solo impliquen exhibición fuera de competencia. Acaso y particularmente por la Pandemia Mundial del virus COVID-19 que afectó al mundo en el 2020, existió una iniciativa de unión de festivales llamada We are one: a global film festival, que anuncia una selección curada por festivales de mayor reconocimiento en el mundo (UDGTV: 2020):

En resumen: el Festival de Cannes tiene muy poca o nula relación con otros festivales y aquellas posibles relaciones que genera serán con festivales contra los que no compita como y un sentido de extender las posibilidades de visibilidad de su programación, siempre manteniendo su sello.

### 1.1.3. Usos del Festival de Cannes y los festivales dentro de la industria

Siendo un festival sin acceso al público en sus exhibiciones y competencia principal y limitado al público en sus secciones paralelas, Cannes se convierte en una especie de monasterio (Bazin, 2017) que solamente admite a miembros de su propia orden. Y si bien la validación de la obra cinematográfica queda, en todos los festivales, siempre en manos de la propia industria, hay festivales que otorgan premios del Público-Audiencia, como Berlín, Karlovy Vary, Locarno, Montreal, Varsovia y Tallin. Cannes es, pues, un festival para la industria y andamiaje cinematográfico y no para el público en general. El uso de Cannes en la industria puede ser distinto en cuanto a la corrida festivalera y comercial que pueda tener una película. Como sugirió Deleau: Cannes hace el trabajo que los cines no hacen. (Turan, 2002, p. 8). Dicho esto, conviene cuestionar si los festivales son una alternativa a la distribución de las películas, como apunta Iordanova, que los festivales sean una red de distribución alternativa a Hollywood (Iordanova, 2013). O que exista una red única de proyecciones de películas a nivel internacional pero que tienen poca o nula presencia en salas cinematográficas comerciales.

Así, Cannes, como en el uso de cualquier festival, ha construido una jerarquización de filmes. La selección oficial es el nivel más alto. La jerarquización de los filmes según Dennis Broe, comprende: “The feature length competition at the lowest level is the Week of the Critic for new directors, then, Quinzaine des Realisateurs (Fortnight of Directors) for those usually with one film under their belt or who have a gifted first film, Un Certain Regard for those veteran directors at Cannes who do not make the main competition or for those just on the verge of making it, and, finally, the Cannes Competition of 18 films, most often of recognized directors.” (Broe, 2011, p. 38). Si bien el tono sarcástico de Broe pudiera no otorgar una jerarquía clara sino subjetiva, contribuye a la consecuencia de la perpetuación del filme en los imaginarios de la crítica y la

trascendencia a sus posibles ventanas posteriores. Es decir, que las películas que tendrán presencia en la Sección Oficial, tendrán mayores posibilidades de ventanas que las que estén en la Quinzaine des Réalisateurs o en la Semaine de la Critique. Como recuerda De Valck (2007), para comprender la importancia cultural de un festival de cine es necesario investigar el proceso de valor añadido, que es intrínseco al sistema de festivales mediante la selección y los premios y a través de la mediación entre festivales de cine. Así, la exposición de la obra y de una agenda mediática, se convierte en el principio comercial y artístico de la obra: “Agenda setting is especially important when it comes to selections dealing with awards and mediation. The awards process takes place in the insulated environments of jury delegations. The mediation selection process is both a segregated and a public practice, in which film critics talk amongst themselves and absorb the festival’s public buzz.” (De Valck, 2007, p. 157)

A partir de los años 1990, Cannes convirtió su sello de exclusividad en una marca de agua que comenzó a propagar por el mundo. Si los hermanos Lumière buscaban extenderse por el mundo con sus emisarios, Cannes buscó extenderse por todos los territorios con el uso de la palma como presencia en los créditos iniciales de la película. Así, Cannes extiende su sello a partir de la selección oficial, como lo menciona el artículo 9 del reglamento del festival: “Films chosen to be part of the Official Selection agree to use the 'Official Selection' logotype of the Festival de Cannes on all publicity.” (Cannes: 2019).

La presencia del sello de Cannes desde los años 90 es, entonces, parte de una estrategia de reconocimiento de marca. Ante un mundo que se figuraba más competitivo, Cannes utilizó un estrategia de mercadotecnia. Como mencionan Keller, Parameswaran y Jacob: “Brands identify the source or maker of a product and allow consumers to assign responsibility to a particular manufacturer or distributor. Most important, brands take on special meaning to consumers. Because of past experiences with the product and its marketing program over the years, consumers find out which brands satisfy their needs and which ones do not.” (2015, p. 6).

Sin embargo, no existe o no podría ser considerada una correlación entre el éxito comercial de una película en comparación al éxito artístico de las películas de Cannes o las películas de festivales. Una rápida revisión al histórico de las películas ganadoras de la Palma de Oro de Cannes arroja que, a excepción de *Parásitos*, ninguna de ellas tuvo un éxito de taquilla (Finney: 2010) a comparación con el éxito o valor cultural o artístico.

La práctica diaria en las exhibiciones de Cannes es uno de sus mayores puntos a destacar. En cada día del Festival de Cannes, se realiza un rito que solamente es tan publicitado en el mundo de cine en competencia y alcance internacional de los Oscar: la Alfombra Roja. Este rito (Gennep: 1969), que lleva al desconocido al conocimiento del público a través de la prensa especializada la proyección del festival en el mundo, y en particular, el uso de la prensa a favor del festival, distingue en particular a Cannes del resto de los festivales. Ninguno de los festivales clase A tienen la proyección de Cannes. Acaso, la Biennale compite hoy día con el nivel de proyección. Como comenta Latil: “Aucun autre festival cinématographique - même la soirée des 'Oscars' américains - n’a bénéficié jusqu’ici d’un tel rayonnement” (*op. cit.*, p. 89). Si bien, la noche de los Oscars fue de los eventos televisivos con mayor audiencia, este cayó en 20 años de 46 millones a 23.6 millones (Forbes: 2020), no existe de facto una pugna Cannes vs. Oscars, sino una contribución a la cadena de valor (Finney: 2010) de un filme, ya que en la cadena de valor de un filme, la alfombra roja no es un elemento a considerar.

Por otro lado, Cannes ha sido receptor de críticas negativas que paulatinamente fue integrando en favor del propio festival, incluso con entes tan dispares a la tradición de ideología de izquierda y ateística, como incluir el premio SIGNIS que otorga la iglesia católica o el premio FIPRESCI de la Federación Internacional de Prensa Especializada.

Los filmes de los grandes estudios de Hollywood difícilmente buscan una ventana en Cannes más allá de un estreno que les represente presencia mediática de escala internacional.

Películas que inauguraron Cannes como *El Código Da Vinci*, *Up* o *Robin Hood* demuestran que estos filmes pueden tener presencia en Cannes solo para estos efectos y no para recibir premios o validación artística. Como apunta Turán "... the jury awards at Cannes can be so arbitrary and contrived, so governed by whim and geared toward advancing political and cultural agendas, that studio pictures rarely get what Hollywood considers a fair shake" (Turan, 2002. p. 29) Lo que hace Turan aquí es justamente validar el principio de Cannes, no como una ventana en la cadena de valores (Finney: 2010), sino una competencia cultural/artística. Es decir, que sí existe una diferenciación entre el filme de industria o Hollywood y el cine de arte (Bordwell: 1996) y Cannes es capaz de aglutinar a ambos en la programación de sus películas. Hablar de arbitrariedad y de maña en un jurado es, en principio, desestimarlos *a priori*. Turan critica lo que justamente ha diferenciado a Cannes desde su historia: que los jurados dirijan las premiaciones hacia agendas políticas y culturales. Un ejemplo de ello fue la Palma de Oro que recibió el documental de Michael Moore, *Fahrenheit 9/11*.

Lo apunta igualmente Elsaesser: "The criteria governing selection, presentation, news coverage and awards, for instance, may seem arbitrary and opaque, but patterns are quickly perceived. It suffices to take half a dozen catalogues from different festivals, read the description of the filmes or the speeches that go with the prizes, and do a semantic analysis: no more than a dozen or so words make up the evaluative and classificatory vocabulary needed to categorize the vast majority of festival films". (Elsaesser, *op. cit*, p. 75). Como buscaremos disertar en el capítulo 4 de esta tesis, será justamente la poética de los filmes elegidos y el análisis textual de los mismos lo que nos entregarán las coincidencias formales y temáticas buscadas.

Es importante señalar que en ninguno de los reglamentos de los festivales existen condiciones que contribuyan a entender las tendencias que crean los festivales. Estas se van encontrando más allá de los requerimientos formales o estéticos para que un filme sea elegido. El reglamento del Festival de Cannes, por ejemplo, menciona en su artículo 1 que "The spirit of the

Festival de Cannes is one of friendship and universal cooperation. Its aim is to reveal and focus attention on works of quality in order to contribute to the evolution of motion picture arts and encourage the development of the film industry throughout the world.” (Cannes, 2020). Empero, la estatuilla, junto al Oscar, sigue siendo uno de los premios más codiciados en el mundo del arte cinematográfico.

Si Berlinale ha ofrecido como gran premio el Oso de Oro y Biennale el León de Oro, Cannes ha ofrecido la Palma de Oro como elemento identitario y codiciado. Los tres, así como el Oscar, son las estatuillas que significan la máxima validación de la obra. Sin embargo el uso del logotipo, que es la silueta de la Palma no es usado de la misma forma por todos los festivales. Cannes lo utiliza como la marca o *branding*, al igual que Berlín. Encontramos la figura de la palma como un firma oficial de sus eventos, fuera del evento principal, como en las actividades de Cinéfondation o en su presencia fuera de Francia. Lo mismo sucede con Berlinale, que ofrece cursos de actualización en otros países en alianza con otros festivales, como lo hace en México con el Festival Internacional de Cine en Guadalajara, llamado Talent Campus. Biennale, sin embargo, tiene pocas actividades paralelas, tanto en el calendario del festival como fuera de sus fechas de exhibición. Una de estas actividades es Biennale College Cinema es parte de un programa de entrenamiento artístico. Además de ello, Biennale ha agregado la Realidad Virtual al programación del festival, convirtiéndose en el primer gran festival de cine en explorar sus fronteras dentro de los alcances del lenguaje cinematográfico.

La figura del programador apenas comienza a explorarse en los estudios de festivales de cine. Como menciona Peter Bosma: “Un curador de festival de cine podría ser comparado con un curador de arte y considerado como el portero que decide qué será seleccionado para mostrarse a nivel internacional.” (2015, p. 68). Hay quienes no discuten una diferencia entre un programador y curador, como hacen el mismo Bosma (2015), De Valck (2008), Loist (2016), Rastegar (2016) y Czach (2016).

En Cannes, este portero, como lo designa Bosma, ha sido desde varios años también el portavoz del festival desde 1999: Thierry Frémaux. Cada año, Frémaux anuncia la selección oficial y responde preguntas de la prensa especializada. Da la bienvenida a los invitados en la alfombra roja y en todo momento es la cara visible del festival. A diferencia de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos, en Cannes no hay un ente invisible y anónimo que de manera masiva selecciona mediante votación secreta a los nominados a los premios Oscar. En todo caso, existe la figura de Delegado General (Frémaux) que funge como un curador en jefe y siempre está respaldado por el Director General, Gilles Jacob. Considerando que Cannes será el primero de muchos puertos para la aventura de una película, el proceso lo vuelve más minucioso. Continúa Bosma: “The international film festival circuit is the first curatorial phase in the process of global film circulation. Festivals filter the plenitude of film productions and take well-grounded personal taste as the starting point to do so.” (*op. cit.*, p. 69). Y si bien el festival requiere filmes, también tendrá que hacerlo dentro de un determinado tiempo, como máximo una exhibición de dos semanas. Como menciona Iordanova: “The festival is thus an exhibition venue that needs films, but only at a certain time.” (Iordanova, 2013, p. 112 ). Si los productores y realizadores del filme saben que la exhibición será limitada, por tanto su valor será más simbólico que monetario.

La programación del festival es por tanto el núcleo del mismo: “The ‘product’ of a film festival is the programme. In order to be able to promote the programme properly it is necessary to create a recognisable ‘corporate identity’, in other words a clear curatorial profile.” (Bosma, *op. cit.*, p. 78). La selección de Cannes, por ejemplo, reforzó su marca identitaria con la multiplicidad de naciones en su Selección Oficial del 2019: Estados Unidos, Francia, Reino Unido, España, Italia, Senegal, Bélgica, China, Corea del Sur, Brasil, Portugal, Alemania, Canadá y Rumania tenían presencia en la añorada selección, ya en formato de coproducción o no. Muchos directores con trayectoria volvían a ser seleccionados, como Luc y Jean-Pierre Dardenne, Bong John-ho (ganador de la Palma de Oro), Xavier Dolan, Quentin Tarantino o Jim Jarmusch y realizadoras

como Mati Diop o Celine Sciamma debutarían en esta sección (Cannes: 2020). Lo que Bosma consideraría como parte esencial del *branding* del festival. Un ejemplo de cómo capitaliza un filme la selección oficial en Cannes es la película *Retrato de una mujer en llamas* de Celine Sciamma. Después de estrenarse en Cannes, se presentó en festivales en Chicago, Cork, Denver, Faro, Colonia, Hamburgo, Jerusalén, Londres, Melbourne entre otros, además de participar y ganar en premios como Goya en España, César en Francia, Globos de Oro en Estados Unidos. ¿Habría tenido el mismo éxito, de no haber sido premier en Cannes? Probablemente no, lo cual nos lleva a otra cuestión sobre los Festivales: ¿qué suceden con los filmes no seleccionados? Bosma sugiere una posibilidad de elección curatorial que podría dar respuesta a esta pregunta. Si el curador-programador tiene las elecciones de hacer un programa que contribuya a una poética dentro de la innovación cinematográfica o si le es posible crear un programa donde los filmes hablen de problemas sociales y contribuyan con posibles soluciones. (Bosma: 2015).

Empero, mismas regulaciones de la FIPAF sugieren qué, si una película no es elegida en un festival como Cannes o la Biennale, probablemente un festival dentro de la misma FIAPF pero de una proyección menor podría acoger dicho filme. Así, de las 1,845 películas enviadas a participar en Cannes en el 2019, probablemente 1,800 buscarían espacio en alguno de los restantes festivales.

Sin embargo y como buscaremos explorar en el capítulo tres, algunos autores (Rosenbaum. 2000, Wong: 2011, De Valck: 2007) hablan de un género de películas, llamados “filmes de festival”. Como refiere Jonathan Rosenbaum en su libro *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Films We Can See*, los filmes de festival son catalogados como tal de forma peyorativa en la industria, y los describe como “destined to be seen by professionals, specialists, or cultists but not the general public because some of these professionals decided it won’t or can’t be sufficiently profitable to warrant distribution” (Rosenbaum, 2000 p. 161). De este modo, la clasificación cine de arte, cine de autor o cine de festival establecería de facto que los o la gran mayoría de los filmes que son enviados a participar en Cannes, cumplen ya con estos requisitos estéticos. Empero, existe

una excepción a la regla, que probablemente contribuya a un nuevo giro en el rumbo de las películas de festival. Tal es el caso de la película de Bong John-Ho ganadora de la Palma de Oro, *Parásitos*. Esta sería un ejemplo de una película que cosecha méritos artísticos y comerciales de gran nivel, siendo la primera película ganadora de Cannes en ser ganadora del Oscar y, por tanto, un éxito en taquilla (BoxOfficeMojo: 2020).

Otro uso que encontramos en los festivales de cine es del la relación autor-director como parte de la exposición dentro de la cadena de valor, específicamente en la relación film-prensa. Las ruedas de prensa que ofrecen antes de los estrenos el festival de Cannes implican la presencia del(a) director (a), los actores principales y alguno(s) de los productores del filme. En la disposición de las ruedas de prensa, siempre se presentará sentado al centro del director, rodeado de los actores principales. Si bien los press-junket y ruedas de prensa no son de uso exclusivo de los festivales de cine, previo a las premieres. Cannes, al ser un festival no para un público sino para industria en tanto que su exhibición, realiza un llamado desde una capital esporádica mundial (siendo París una capital artístico cultural durante el resto del año), para establecer una agenda anual de películas a revisar.

Otro valor que añade Cannes y que no implica añadidura a la película sino a la praxis del creador en tanto miembro de una comunidad artística, es el fortalecimiento de redes con lazos profesionales y artísticos (Turan: 2002, De Valck: 2007). Son los festivales, sitios donde los cineastas podrán encontrar oportunidades tanto para desarrollar su carrera como para construir nuevos proyectos que concluirán en nuevas películas.

El festival de Cannes, como los festivales en general, también han sido particularmente incentivos y perpetuadores de la noción de competencia internacional. Como recuerda James English (2008), hacia finales del siglo XIX, “Las exposiciones y festivales de bellas artes se hicieron a la par más internacionales y más explícitamente competitivos, no solo en el sentido de ser avalados por los países que usaban los festivales como instrumentos de auto-afirmación

nacionalista, sino con el propósito de que artistas de diferentes países pudieran en efecto competir entre ellos por premios monetarios o medallas, que por lo regular ofrecían discursos de ganadores desde un podio (...)” (p. 252). Nada distante de lo que sucede hoy día, aunque si bien las aceptaciones de los premios en Cannes no tienen la longitud y profundidad que tienen, por ejemplo, los discursos de ganadores del Premio Nobel de literatura o el Premio Pritzker de Arquitectura (Nobel: 2020, Pritzker Prize: 2020), la noción de la competencia existe, año con año, tanto en Cannes como en el resto de los festivales internacionales de cine, sean acreditados o no por la FIAPF. Y si bien el espíritu de Cannes habría nacido como el de un festival de hermandad entre naciones y mundo libre (Latil: 2005), desde la primera edición existió una competencia internacional, por tanto, una búsqueda de afirmación nacional y de obtener como nación un prestigio artístico a nivel global. Prestigio que, por otro lado, excluye potencialmente a todos los artistas que no son ganadores de estos grandes premios, pues como recuerda English (*op. cit.*), “Se ha vuelto más común y casi por automático, definir a los escritores o artistas por sus premios o derrotas, y esta es la verdad de artistas extranjeros o diásporas globales, cuya relación incierta con la arena cultural doméstica tiene muy poca opción de ser medida, más allá de (...) 'el ganador del Premio del Jurado de Venecia, Cannes y Toronto' (...)” (p. 256).

En el uso de la selección en Cannes y, particularmente la prensa especializada, los productores, distribuidores y entes activos de la industria cinematográfica en general, buscan capitalizar de todas las formas posibles las selecciones y eventuales premios en Cannes. Es común encontrar cómo las películas que han recorrido festivales alrededor del mundo, incluyan los logotipos de los palmarés y selecciones obtenidas en la publicidad de la película. Cannes, en tanto que otorgar el mayor prestigio, se convierte en un generador de discurso de poder. Como menciona Nichols (1981): “These powers give museums and festivals a translucent quality: through them we glimpse those creative gestures and cultural achievements worthy of our attention; in them we witness the productive capacity of an apparatus to define meanings and subjectivities that did not

exist heretofore.” (en Iordanova, 2013, p. 38)

Además del prestigio en vida, los directores que fallecen son recordados mediante un uso obituario del festival. El uso del obituario (English: 2005) es también un encadenamiento que hace referencia, como una lista obligatoria a revisar, de ganadores que fueron olvidados pero que el Festival (museo, institución, enciclopedia) busca insertar en este reinado/orden de cineastas y realizadores.

El festival, como uso dentro de la industria, será una de las ventanas de promoción que pertenecen a la cadena de valor de la película. Empero, dentro de la vida del festival, que implica un máximo de quince días, la película hará uso del evento para encontrar entrevistas, notas de prensa internacional y presencia en redes sociales, así como menciones en reportes diarios en televisión, radio o internet. Finney considera que la proyección en festivales es solamente una de las 18 áreas que propone para la etapa de mercadeo de la película (2010: p. 52). Empero, como una de las oportunidades que buscan los productores y realizadores de los filmes es que, justamente en un evento como el Marché du Film o la Selección Oficial, la película pueda encontrar distribución a nivel internacional (Cannes: 2020). Así lo reitera Finney: “Los distribuidores líderes del mercado enviarán con frecuencia equipos a Cannes, buscando en una amplia selección de filmes que no siempre será apropiada para su compañía.” (*op. cit.* p. 54)

Si bien hemos sugerido que los festivales emularon la competitividad de los juegos olímpicos o los premios Nobel a nivel global, que los festivales constituyen un espacio de validación para la obra artística, que generan un valor cultural y que, dentro de la *praxis* de la distribución cinematográfica son fundamentales para presentar la película al mundo, también los festivales son arenas que se convierten en espacios de creación. Los festivales crean puntos nodales en un circuito (Stringer 2001), aunque si bien no hay una interconexión aparente en este (Iordanova, 2013), los festivales tampoco constituyen una verdadera ventana de exhibición, sino una reunión esporádica de filmes. En los albores de los Estudios de Festivales de Cine (Film Festival Studies),

Stringer (2001) argumentaba que existen tres posibilidades de definir qué significa el circuito de festivales. En primera instancia, la red de eventos interdependientes. En segunda, un sistema cerrado imposible de darle seguimiento a, dada la priorización de festivales y, según Stringer “(...) otros que no vale la pena invertir tiempo y dinero, particularmente si están considerados objetables políticamente, son oportunistas o ineficaces”. (op. cit., p. 137). En tercera instancia, la red como una metáfora de la falta de desarrollo equilibrado que caracteriza al mundo en tanto que proyecta su cultura filmica. Empero, convendría apuntar que además de la magnitud de ciertos festivales en comparación con festivales de menor escala como Cannes y Lyon en Francia, Biennale y Roma en Italia, Berlinale y Hamburgo en Alemania, la temporada de festivales también exige puntos altos y bajos y, por tanto, ofrece intrínsecamente una inequidad y exceso de oferta que obliga a los principales actores del arte e industria cinematográfica a elegir puntualmente. Empero, cada festival sigue manteniendo el espíritu decimonónico de las exposiciones universales: apreciar la obra por primera vez en el mundo, antes que el resto lo haga. El filme, pues, sigue manteniéndose como la punta del iceberg, tan visible como lejana, pero que es sostenida por el intrincado andamiaje que hemos presentado. Como menciona Wong: *Nonetheless, through all these events and among almost all their agents, films remain the center. Films as texts are still the talk of the festival professionals as well as larger communities.* (2011: p. 64)

Llama la atención que en la literatura revisada sobre Cannes, ha sido muy evidente el sentido de comunidad que tienen los festivales para identificarse a sí mismos frente a los otros a partir del incentivo de desarrollo y de academia de jóvenes cineastas. El ejemplo de Cinéfondation en Cannes, que desde el año 2000 promueve talentos para desarrollar sus primeras películas y que ha albergado a cineastas mexicanos como Amat Escalante o Michel Franco (Cinéfondation: 2020), tal como lo hace también el College de Biennale o el Talent Campus de Berlinale, que ayudan a contribuir a esta identificación de órdenes (Bazin: 2017) que se congregan anualmente.

Los festivales no acreditados, clase B o simplemente pequeños, sirven como beneficiarios

de lo que los festivales clase A no eligieron o bien, festivales de nicho para áreas, formatos o temáticas específicas. Ante ello y como parte del circuito, Czach menciona que los filmes que no fueron elegidos en los festivales que tienen su principio a principio de cada año, como Sundance, Rotterdam o Berlin, al rechazar filmes convierten a estos en bienes dañados, es decir, películas que ya tienen menores posibilidades (Czach, p. 202: 2016).

Existen además festivales especializados, que hacen diferencias en propuestas de nichos: cortometraje, cine de animación, cine documental, con temáticas LGBT, de etnias o culturas (judío, negritud, indígenas). En México solamente el Festival Internacional de Cine en Guadalajara tiene una competencia de alcance hispanoamericano de largometrajes y por tanto internacional, mientras que Guanajuato Film Fest alberga una competencia internacional de cortometraje. Así, ambos, junto con el Festival Internacional de Cine de Morelia, tiene competencias nacionales o internacionales, pero exhiben dentro de su oferta, alianzas con festivales como Cannes o Berlin (GIFF: 2020, FICG: 2020, FICM: 2020). Así, llama la atención de cómo las prácticas de los festivales europeos se han imitado en nuestro país y como los festivales de México funcionan como pequeñas sucursales o ventanillas de los grandes festivales.

Para el 2019, Cannes habría funcionado para el arte cinematográfico mexicano en diversas líneas de aproximación. La primera, es el festival como un espacio que corrobora la existencia de la película, le certifica con un reconocimiento y, por tanto, la película se vuelve ente artístico y cultural con la validación necesaria para salir al mundo. En segunda instancia, es utilizado por la producción como parte de la cadena de valor en las instancias del mercadeo de una película (Finney: 2010). En tercer lugar, se constituye como partícipe de una orden (Bazin: 2017) que recibe a nuevos adeptos para crear talentos cinematográficos, por tanto, autores. Llama la atención que, a diferencia de otros festivales, sobre todo europeos o norteamericanos, hay un uso particular de los festivales cinematográficos que no encontramos en Cannes: el del festival como co-partícipe o co-productor de un filme.

Como menciona Campos en su tesis doctoral *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales* (2016), donde menciona que festivales como Rotterdam, San Sebastián o el World Cinema Fund fungen no solo como exhibidores y validadores, sino como coproductores de la propia película. O dicho metafóricamente: Como si el dueño de un museo hubiera pagado al artista para producir la obra que exhibirá. Esto se une a lo que Iordanova menciona (2015) en cuanto que el Festival como entidad no se ha “limitado” en los últimos años a exhibir, sino incluso a hacer sociedades en ciertos casos con plataformas de visionado en línea (streaming), como ha sido evidente en el festival de Sundance (García, 2020). Ante estos festivales, que aún no han sido clasificados, se diferencian las discusiones que han existido como las mencionadas Cannes vs. Netflix. ¿Es el Festival de Cine una Alternativa al circuito comercial? Al momento, hemos encontrado las siguientes alternativas en referencia a la distribución de películas.

- Películas que solo van a las salas comerciales, sin exhibir en festivales (*Avatar*, Cameron, 2009)
- Películas que estrenaron en un festival, fuera competencia (*The Great Gatsby*, Luhrman, 2013)
- Películas que solo van a festivales, sin tener estreno en salas comerciales (*Las Búsquedas*, Valle, 2013)
- Películas que solo van a festivales y después a plataformas VOD (*Ojka*, Joon-ho, 2017)
- Películas que van a festivales, salas comerciales y VOD (*Las Elegidas*, Pablos, 2015)

Si bien adelantamos que la discusión para el cine mexicano se aclara en el capítulo 2, podemos demostrar que las ventanas que ofrecen los festivales en un grupo de películas no sustituyen el circuito comercial. Sin embargo, muchas películas han encontrado su salida al público en VOD y los festivales van convirtiéndose, unas veces en opciones únicas y otras la primera ventana de exhibición que le provee validación a la película.

## Capítulo 2. El cine mexicano y su presencia en Cannes

### 2.1. Producción del cine mexicano entre 1896 a 1946

La revisión de este primer subapartado del capítulo, si bien corresponde al cine mexicano que en general se produjo entre su llegada a México en 1896 y el primer año que se celebra el Festival de Cannes, 1946, realiza una puntualización respecto a momentos importantes de estos primeros 50 años del cine mexicano y que contribuyen a entender su desarrollo. Considero conveniente señalar qué, en relación con este primer período, no es competencia de esta investigación realizar una pormenorización de la evolución tecnológica del cine mexicano, del crecimiento de las salas cinematográficas en el país o de las grandes estrellas que aparecieron y desaparecieron, sino hablar de las películas, actores y directores que fueron de alguna forma esenciales para determinar los diferentes momentos históricos de este período. Por lo anterior, hablaré en este capítulo de estos primeros 50 años, considerando los siguientes períodos. En primer lugar, el cine primitivo, silente y las vistas, que ubicamos entre 1896 y 1916. En segundo término, el cine de la Revolución que se desarrolla entre 1910 y 1918. En tercer lugar, las primeras ficciones y/o películas de argumento<sup>5</sup>, producidas entre 1920 y 1929. En cuarto término, la época sonora, que se ubica entre los años 1929 y 1936. Y, finalmente, el inicio de la época de Oro, que para efectos de este subapartado situaremos entre 1936 y 1946. Sobre la época de Oro, es difícil ubicarla con precisión, pues García Riera (1998) menciona que "... si esa época existió, fue la de los años de la segunda guerra mundial: 1941 a 1945" (p. 120). Sin embargo, Siboney Obscura señala que:

Esa etapa (...) correspondió en lo externo a un complejo contexto socio-histórico marcado por la Segunda Guerra Mundial y el periodo de posguerra: y a nivel interno, por la política

---

5 La categoría 'película de argumento' utilizada por Miquel (2005), De los Reyes (2016), entre otros, refiere a lo que hoy día concebimos como el cine de ficción (Borwdell y Thompson, 2010).

de los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán". (citado por Wehr, 2015, p. 42).

Así, películas como *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1947), por nombrar solo un ejemplo, quedaría fuera de la época de oro como la demarca García Riera (1998), en apreciación un texto como este que es paradigmática para Carmen Elisa Gómez, dentro de este momento histórico del cine mexicano (citado por De Los Reyes, 2016). En adición a lo anterior, Aurelio de los Reyes (1987) señala que la época de oro "... fue una conquista ideológica y, como todo poderoso, ha impedido y obstaculizado el desarrollo de las expresiones cinematográficas nacionales, pero también como un fenómeno de identidad latinoamericana" (p. 182).

Una vez que el cine nació de manera oficial, el 28 de diciembre de 1895 en el Salón Des Capucines en París, sus inventores, los hermanos Louis y Auguste Lumière, decidieron crear franquicias de su invento, enviando emisarios alrededor del mundo para que el nuevo invento fuera recibido en diversas geografías. El 14 de agosto se hizo una presentación pública en la droguería Plateros, en la calle del mismo nombre, en el centro de la Ciudad de México, donde actualmente se ubica la calle Madero. Sobre estas primeras proyecciones, que mostraban los primeros filmes de los hermanos Lumière (*El regador regado*, *Llegada de un tren*, entre otros), José Juan Tablada comentó "si a los procedimientos ahí empleados se añadiera el fonógrafo, el espectáculo sería maravilloso: en adelante, con un aparato así se hará historia y nuestros postreros verán vivos y palpitantes los episodios notables de las naciones..." (citado por Garrido, 1997, p. 47). De alguna manera, la misma visión, aunque no artística sino propagandística, tendría Porfirio Díaz respecto al nuevo invento. Días después, el 25 de Agosto, el entonces presidente recibió a los franceses Claude Bernard y Gabriel Veyre, emisarios de los Lumière, quienes no solo presentaron el cinematógrafo al presidente Díaz, sino que lo convirtieron en uno de los primeros "actores" del

cine mexicano<sup>6</sup> al filmarlo en la vista (película) titulada *El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec* (García Riera, 1998). Una vez que se realizaron las primeras proyecciones y filmaciones, los emisarios Bernard y Veyre echaron a andar el dínamo cinematográfico que persiste hasta nuestros días. Apenas a un año de su estreno mundial, Louis Lumière anunciaba que se retiraría de la producción. Los emisarios y por consiguiente, una primera legión de cineastas y proyeccionistas trashumantes, comenzaron a aparecer en el mundo. En México, se proyectaban y filmaban vistas en distintas ciudades de México<sup>7</sup>. El cine, que se había creado como un aparato resultado de experimentación científica y no con una noción de espectáculo, a diferencia de cómo lo visualizaba Georges Méliès, comenzaba una vida en un sentido documental y noticioso. En este sentido, Enrique de Rosas y Salvador Toscano son pioneros en registrar y exhibir las primeras vistas y, posteriormente, convertirse en los primeros autores cinematográficos (Miquel, 2005). Salvador Toscano fue el primero que dio a conocer las obras de Méliès (García Riera, p. 23) y de los pocos que hicieron un traslado de funciones en la incipiente industria: pasó de proyeccionista a productor de contenido, es decir, cineasta. Como señala el mismo García Riera (1998):

Todo indica que el cine no tuvo en México una primera historia distinta a la de los demás países. Después de unos primeros años que benefician al cine por su calidad de curiosidad científica, se pasa con el cambio de siglo a una suerte de decadencia prematura, cuando se sacia la curiosidad y se llega a la época de la trashumancia... (p. 27)

Es decir, que de las vistas, siguieron los registros de la Revolución Mexicana y, paralelamente, algunos intentos de ficcionalización y cine de argumento. Como menciona Aurelio de los Reyes

---

6 Comenta García Riera (1998, p. 20) que un año antes, Edison había filmado con su kinetoscopio un duelo ficticio entre dos mexicanos. Empero, el uso del kinetoscopio no tuvo la repercusión social que evidentemente tuvo el cinematógrafo de los Lumière.

7 La vistas se consideran filmaciones cuasi espontáneas que registraban la cotidianidad de los hechos, sin noción de puesta en cámara o puesta en escena.

(1987), "Los exhibidores pronto se dieron cuenta de que las películas envejecían rápidamente..." (p. 17).

Conviene resaltar que la producción del cine de la revolución tenía ante todo, una de valoración y un alto consumo hacia el interior del país. La noción de documental y noticiosa que tenía este cine, satisfacía la necesidad de información en tiempos agrestes, como comenta Miquel (2005) : "...en un país donde imperaba el analfabetismo y al mismo tiempo cumplieron con los requerimientos de propaganda de distintas causas, aunque a menudo disfrazados de reportajes objetivos" (p. 14). En este contexto, y una vez que se han agotado las vistas como oferta de entretenimiento y que las vistas revolucionarias se convierten en las películas más solicitadas, nace la figura de Salvador Toscano. Toscano es, acaso, el primer productor mexicano, quien encuentra una convergencia entre la necesidad informativa y la demanda de películas. Una vez que el cine comenzó a presentarse en ciudades de México como Querétaro y Guadalajara, la demanda excedió a la oferta y muy pronto fue necesaria la creación de películas para el entretenimiento del público. Se combinaban, pues, vistas revolucionarias con los primeros atisbos de cine de ficción. Empero, las salas cinematográficas aún no se consolidaban. Las primeras exhibiciones cinematográficas se realizaban de manera ambulante, como refiere De Los Reyes (2016). En este mismo contexto, los hermanos Alva, originarios de Morelia, se unen a la producción cinematográfica de la época. Según Aurelio de los Reyes, es notable identificar que las producciones de la revolución habían construido una relación entre realizadores y caudillos, una suerte de simbiosis, preludio de un posterior "sistema de estrellas". Dice De los Reyes (1987) :

... cada caudillo tenía sus fotógrafos y camarógrafos para perpetuar sus hechos troyanos y hazañosos. Los hermanos Alva siguieron a Madero (...), Jesús Abitia filmó campañas de

Obregón y desplazamientos de Venustiano Carranza. Villa tuvo a su servicio a por lo menos diez camarógrafos norteamericanos... (p. 52)

Así, entre vistas, películas realizadas *ex profeso* para documentar la Revolución Mexicana y algunos intentos de películas de argumento, se desarrollaba el cine en los primeros años. Conviene resaltar que, si bien muchas de las películas que fueron registradas a nombre de Salvador Toscano durante este período, fue hasta 1950 cuando su hija, Carmen Toscano, recopiló un gran número de ellas y realizó un montaje propio, conformando así el filme *Memorias e un mexicano*, que fue nominada en Cannes al Grand Prix.

Si bien los primeros 20 años de vida del cine mexicano (1896-1916) habrían sido documentales, salvo algunas excepciones, como la versión de Salvador Toscano de *Don Juan Tenorio* en 1909 o *El grito de dolores* de Felipe de Jesús Haro en 1907 (García Riera, 1998), entre otras, el uso común de los pioneros cineastas se habría enfocado en filmar la vida cotidiana, las fiestas nacionales y los acontecimientos importantes. Los pocos intentos de ficción y de corto metraje, no equivaldrían todavía a la idea del cine nacional, como menciona el mismo García Riera (1998): "Con justicia o sin ella, suele ser la producción de ficciones de largo metraje lo que define la existencia misma de un cine nacional" (p. 32). El cine mexicano se vio beneficiado por factores distintos. Por un lado, la tradición Hollywoodense de hacer películas *western*, donde los villanos eran mexicanos, sobre todo a partir del asalto de Francisco Villa a Columbus, Texas. Por otro lado, la disminución de la producción europea a partir del estallamiento de la 1a. Guerra Mundial. (De los Reyes, 1983). Es curioso que los primeros filmes de largometraje de ficción, como *Tepeyac*, evitan mencionar la guerra de Revolución y prefieren ubicarse en el plano de la mitología que de la realidad. Hacia 1917, se estrena pues *Tepeyac*, reconocida primera película de ficción mexicana

o primer largometraje de ficción.<sup>8</sup> Sin embargo, como apunta García Riera (1998) hubieron ejemplos de primeros largometrajes de ficción, como *1810 ¡o los libertadores!* realizada por los yucatecos Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores en 1916, o *El amor que triunfa*, de los mismos creadores, pero no fructificaron. *Tepeyac* es una película que utiliza como pretexto la historia de Carlos y Lupita, un par de enamorados que se separan, para hablar de la historia de Juan Diego y la aparición de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac, mito fundacional de la cultura mexicana. Sin embargo, la película no tuvo un mayor éxito. Como menciona España (2013), "Los autores (productores y directores a la vez) no tenían ninguna experiencia cinematográfica y eligieron el tema porque suponían que todo lo relacionado con la Guadalupeana estaba abocado al éxito seguro" (p. 31). Es interesante notar que, si bien el filme no trascendió en sentido artístico o comercial, ya existía una noción de la ruptura con la tradición documentalista del cine mexicano y la visión de los productores por comenzar a buscar una rentabilidad en la producción cinematográfica. En este sentido, la actriz Mimí Derba junto con Enrique Rosas, y Pablo González, fundan la productora Azteca Films, a partir de una conciencia de renovación del cine revolucionario. La misma Derba declaraba "... puesto que la revolución ya había terminado, había que construir sobre las ruinas de lo viejo 'una civilización amplia y rápida' con iniciativas como la de su propia empresa". (citado en Miquel, 2005, p. 56). Esta noción de la película de argumento que busca no solamente crear una nueva corriente estética y por tanto una nueva forma de producir y comercializar los filmes, contribuye a que el final de la década de 1910 y la década de los 1920 pueda atestiguar los primeros (y sólidos) filmes de argumento o de ficción en México. En este sentido, fue pionero Enrique Rosas por filmar una de las primeras producciones de ficción en México, que buscaba concretar las directrices en tanto su separación con el cine de la

---

<sup>8</sup> Sobre la diferencia entre una película documental o ficción, conviene señalar como mencionan Bordwell y Thompson, "...el cine de ficción, por el contrario, se caracteriza por la existencia de un mayor control sobre el guion y otros aspectos de las fases de preparación y rodaje" (2010, p. 20).

Revolución, además de crear uno de los primeros filmes de crimen o suspenso en México. El filme *El automóvil gris* (1917) narra los hechos reales de una banda de ladrones que se hacían pasar como soldados para robar casas de personas adineradas en la Ciudad de México. El mismo Rosas había fotografiado la ejecución de los ladrones e incorporó el pietaje original a la ficción que desarrolló, combinando en una misma pieza ficción y documental. Como menciona Ramírez Berg (2015), "This canny combination of authenticity and sensationalism appealed to audiences, contributing to the film's enormous popularity." (p. 34). Un año después, en 1918, el productor Germán Camus produce a Luis G. Peredo la adaptación de la novela de Federico Gamboa: *Santa*. Esta historia se versionará en dos ocasiones posteriores. La película se convirtió en un éxito comercial, probablemente por los valores morales de la época en juego: la historia de una mujer que se convierte en prostituta tras una traición amorosa. Contemporáneo a este momento es Miguel Contreras Torres, nacido en Michoacán, quien fue el único realizador que pudo trascender la etapa silente y continuó filmando durante muchos años más. En 1921 dirigió su primer largometraje, *El caporal*. En el mismo año, los hermanos Stahl, provenientes de Puebla, filmaría *El crimen del otro*, su primer largometraje de ficción. Como señala García Riera (1998), mientras la tradición de Miguel Contreras y sus alumnos Manuel Ojeda y Guillermo Calles buscarían hacer un cine nacionalista, los Stahl buscarían realizar un cine con tientes cosmopolitas. Comenzaba así una búsqueda temática y de distintas formas de producción en el cine mexicano.

Jesús H. Abitia, en 1921, produce y dirige *Carnaval Trágico*, cinta que emulaba lo realizado previamente en *Los encapuchados de Mazatlán*: una combinación de imágenes documentales del carnaval y vistas del puerto. Sin embargo, la mayor aportación, de Abitia fue, en 1922, cuando construiría en la Ciudad de México los Estudios Chapultepec, en donde posteriormente se filmaría la primera cinta sonora de México: *Santa*. Si bien para este momento la producción cinematográfica se había esparcido a lo largo del país en ciudades como Mexicali, Oaxaca, Mérida, Guadalajara o

Guanajuato, la Ciudad de México seguiría concentrando las producciones más relevantes al comenzar a desarrollar estudios cinematográficos.

Durante la década de los 1920 se desarrollaron películas con una solidez respecto al uso de los géneros cinematográficos, como *El tren fantasma* de 1926. En ella se muestran proezas actorales que remiten a las películas de Buster Keaton y un gran manejo del lenguaje cinematográfico. La película es dirigida por Gabriel García Moreno y es realizada en Orizaba. En 1927 debutó el después célebre Juan Bustillo Oro con su filme *Yo soy tu padre*. Destacó que desde el inicio, Bustillo Oro eligió el género de comedia para debutar, lo cual lo sitúa como rareza dada la proliferación de dramas y melodramas en el cine mexicano. Sin embargo, su primera película no tuvo éxito y Bustillo Oro tuvo que esperar a la época del cine sonoro para reanudar su carrera. Igualmente, la época muda finalizaba con filmes aleccionadores como *Los hijos del destino* (1929), de Luis Lezama, filme que condenaba la libertad sexual en pro de la propaganda de los recién instaurados exámenes prenupciales en el país (García Riera, 1998). La cartelera mexicana se había visto avasallada por cine de Hollywood. De acuerdo con Ramírez Berg (2015), los filmes estadounidenses significaron el 78.9 por ciento de la pantalla con relación a los mexicanos que no alcanzaban el 2% de la cartelera. Así, para el final de la década de 1920, se habrían filmado 86 largometrajes en el país de los cuales 67 eran ficciones y 21 documentales.

Hacia finales de esta década, la industria norteamericana había iniciado una búsqueda de expansión de los filmes hollywoodenses, intentando producir películas en español. La falta de interés del público, además de la campaña nacionalista (De los Reyes, 1987) contribuyeron a estimular el crecimiento de la industria cinematográfica en México. El 90 por ciento de la producción era norteamericana y los estadounidenses se negaron a pagar más impuestos. Si bien los hermanos Rodríguez fueron los creadores del sonido sincrónico y su tecnología contribuyó a que iniciara la época sonora, aunque fue superada muy pronto. Empero, la adopción del sonido

sincronizado a la cinta fílmica fue el mayor logro del cine mexicano hacia finales de la década de los 1920, sino como menciona Ramírez Berg (2015), la adopción del estilo de Hollywood. Muchos de los que posteriormente se convertirían en piedras angulares del cine mexicano, tales como Gabriel Figueroa o Emilio Fernández, habían iniciado su carrera en Hollywood.

Otro evento que contribuyó al desarrollo del cine en México fue, a finales de 1930, la llegada una de las figuras más importantes de la historia del cine: Sergei Eisenstein. El realizador soviético había fracasado en Hollywood y con el apoyo del escritor Upton Sinclair, llegó a México con el fin de realizar una película que retratara al país, que tanta fascinación le causaba. Sobre la producción de Sergei Eisenstein, se menciona que "el gobierno mexicano estaba claramente preocupado de que una esperada oda folclórica a la cultura mexicana estuviera exponiendo peligrosamente la realidad, más allá de la retórica revolucionaria oficial." (King, 1994, p. 72). Sin embargo, la influencia de Eisenstein se reflejó muy pronto, como señala García Riera (1998): "... fue en 1934 cuando esa influencia cobró fuerza y significado. Junto con *Janitzio* y *Rebelión*, se hizo ese año *Redes*, cinta vista por muchos durante mucho tiempo como el mejor ejemplo mexicano de un cine de crítica social..." (p. 92).

En 1930 nace la Nacional Productora. otro ejemplo de la búsqueda por una ganancia comercial, más que una consideración artística, es la necesidad del gobierno mexicano y los inversionistas sobre la película de Sergei Eisenstein, *¡Qué viva México!* Este es un ejemplo de cómo el cine de fines de los años 20 e inicio de los 30 buscaba convertirse en una industria rentable, lo cual se verá consolidado unos años más adelante con la época de oro.

Previo al filme *Santa*, existieron ejemplos de cine sonoro como *Dios y ley* de Guillermo Calles en 1929 y *El águila y el nopal* de Miguel Contreras Torres del mismo año. Como estos, existen otros ejemplos pero no tuvieron éxito en el público y no lograron inaugurar una nueva etapa. Fue hasta que se estrenó *Santa*, en 1931, que se dio por inaugurada la etapa de cine sonoro

en México. La combinación de, por un lado, el tema de la historia, además de utilizar música de Agustín Lara, la participación de la actriz Mimí Derba, hicieron, en palabras de García Riera (1998) "fue vista por el público, ahora sí, como el auténtico comienzo del cine sonoro mexicano" (p. 79). Kurt Hahn apunta a lo siguiente para explicar el éxito de *Santa* y lo que significa su aparición: "... se construye un verdadero mito cotidiano cuya rápida difusión se debe a una estética altamente convencional que enlaza una narrativa melodramática con imágenes estereotipadas de lo femenino." (citado en Wehr, 2016). Esta década no solamente atestigua el nuevo paradigma, en principio técnico y por tanta una reinención narrativa del cine mexicano. Es el inicio del cine sonoro y, por tanto, el preludio a la época de oro del cine mexicano. Una figura fundamental para entender el nacimiento de la época de oro es el veracruzano Fernando de Fuentes, director de la que posiblemente sea la obra fundacional de la época de oro: *Allá en el rancho grande*. Previamente a *Allá en el rancho grande*, se había estrenado en 1933 una película igualmente primordial para esta década: *La mujer del puerto*, dirigida por el chileno-ruso Arcady Boytler. El filme narra la historia de una mujer que se prostituye y descubre que un cliente suyo es su hermano. Sobre el filme, nos dice Jacqueline Ávila:

*La mujer del puerto* plantea una variedad de asuntos que revelan las inquietudes de la sociedad de la época, que estaba en vías de recuperación de la lucha armada y se empeñaba en alcanzar la modernización y la unidad nacional." (Citado en Wehr, 2016).

Además de ello, la actuación de la actriz Andrea Palma y el uso de su técnica, imitando a Marlene Dietrich, contribuyó a crear un ideal femenino que después se vería reflejado en actuaciones de María Félix o Dolores del Río. Una de las películas más relevantes del primer lustro de los años 30 es la ya mencionada *Redes*, de 1934, dirigida por el austríaco Fred Zinneman. El filme narra una rebelión de pescadores, tocando temas de injusticia, corrupción y contubernio entre empresarios y políticos. En el mismo año se estrena *Dos monjes* de Juan Bustillo Oro, que narra la historia de dos

amigos y un triángulo amoroso. *Dos monjes* es una película que, si bien en su puesta en escena es pobre, exhibe destreza en su narrativa cinematográfica, utilizando *flashbacks*, secuencias oníricas, cortes rápidos y un montaje inusual para la época, además de mostrar una evidente influencia del expresionismo alemán. En 1935 se estrena *Janitzio*, el primer protagonico de una de las figuras más importantes del cine mexicano, Emilio "El Indio" Fernández. Fernández habría sido actor y extra en Hollywood y había trabajado con Fernando de Fuentes en *Cruz Diablo*, y con Miguel Contreras Torres en *Tribu*, pero fue en *Janitzio*, dirigida por Carlos Navarro, donde participó como actor principal por primera vez. Posteriormente revisaremos cómo Emilio Fernández fue fundamental para entender la época de oro, con películas como *María Candelaria*, *Enamorada* o *La perla*.

Aún cuando García Riera (1998) comenta que la Época de Oro del cine mexicano se resumiría de 1941 a 1945, como ya hemos comentado, no existe una coincidencia entre autores respecto al inicio y final de este momento. Por tanto, consideraré años anteriores y posteriores con el fin de buscar una consecutividad entre los primeros filmes exitosos, como *Santa*, *La mujer del puerto* y *Allá en el rancho grande* y la creación de un *star system*, qué, además de las condiciones socioeconómicas mundiales y las condiciones propias de las industrias cinematográficas con las que competía el cine mexicano, le vieron favorecido para que pudiera existir este momento. Cabe señalar que, además del impulso que le dio Hollywood al cine mexicano proveyéndolo de técnicos e incluso película virgen, además de las crisis provocadas por la 2a. Guerra Mundial, varios de los directores y actores/actrices de la época de oro habían actuado o se habían desarrollado previamente en Hollywood. Conforme avanzaba el ejercicio de su práctica cinematográfica, De Fuentes "puso una técnica sobria y eficaz, de inspiración norteamericana, al servicio de una visión tan objetiva - aun neutral- como sensible del fenómeno revolucionario." (García Riera, 1998, p. 82). Sin embargo, aún cuando la crítica y los historiadores consideran una obra imprescindible en el cine

mexicano su filme anterior (aunque estrenada después), *Vámonos con Pancho Villa*, fue *Allá en el Rancho Grande* la que consolida un éxito en el público, como menciona Ramírez Berg (2015), "which ends not in darkness but with a fanciful triple wedding that neatly resolves the story's class tensions, was the most commercially successful film made in Mexico up to that time, a popular hit at home and abroad" (p. 56). La combinación de actos musicales, además de la relación entre patronos y empleados, combinado con la lucha por el honor de los personajes, probablemente contribuyó a que el filme fuera un éxito, además de la autocensura que el mismo De Fuentes hizo al no mostrar besos y censurarlos con acciones de los actores ocultándose detrás de los sombreros que llevaban en su vestuario. El filme, además del éxito nacional, contribuyó a abrir mercado a los filmes mexicanos en Estados Unidos. Menciona King (1994) al respecto:

... la película va mucho más allá de la simple imitación de los vaqueros cantantes de Hollywood. Recurrió a la cultura popular, a la canción ranchera, y ayudó a transformar este género musical en una parte muy importante de la industria cultural, una industria que más tarde prostituiría la forma, rompiendo con las antiguas tradiciones." (p. 76).

Como apunta Aurelio de los Reyes (1987): "... sintetizó la influencia del género mexicano en el cine de aquellos años. Es el resultado de trasplantar elencos, canciones y skteches de obras de teatro al cine..." (p. 142). Además de lo anterior, *Allá en el rancho grande* sería acreedora a un premio a la mejor fotografía en el Festival de cine de Venecia en 1936 y el primer éxito comercial fuera de las fronteras mexicanas.

Un par de años después, un filme del moreliano Miguel Contreras Torres vería debutar a una de las principales estrellas del cine mexicano: Mario Moreno "Cantinflas". Miguel Contreras había sufrido varios desaciertos previos con filmes como *Revolución o La sombra de Pancho Villa* (1932), *La noche del pecado* (1933), *Juárez y Maximiliano* (1934), *¡Viva México!* (1934) y *Tribu* (1934). Fue con *No te engañes, Corazón* (1937), donde Miguel Contreras hizo debutar a

Cantinflas, quien es otra figura indiscutible en la historia del cine mexicano.

Si bien esta investigación refiere a la presencia mexicana cinematográfica en el Festival de Cannes, conviene señalar que también la película de 1940 de Juan Bustillo de Oro, *En tiempos de Don Porfirio*, ganaría al igual que *Allá en el rancho grande* un premio a mejor fotografía en el Festival de cine de Venecia, lo cual nos ayuda a comprender el fenómeno de la búsqueda de validación artística en el extranjero y cómo existían ya estos intentos incluso antes que se buscaran el festival de Cannes. En *Distinto amanecer* (1943) Julio Bracho incorporó con éxito la estructura del cine negro a un *thriller* político en el cual un líder obrero intenta delatar a un gobernador del estado que estaba reprimiendo las organizaciones sindicales para favorecer los intereses del capital extranjero. (King, 1994). Otra película que se ha convertido icónica para este momento es *Campeón sin Corona* (1945), de Alejandro Galindo, inspirada libremente en la vida del boxeador Rodolfo Casanova. Una película que destaca formalmente por el ritmo actoral, una verbalización vertiginosa a diferencia de las películas de la época. Sobre la película, Karam Cárdenas menciona que "representa la imagen del boxeador que no resiste la fama, el dinero, las mujeres y el estatus, la efímera gloria le rinde, parece un cliché eterno pero quizá sea un destino y uno muy cruel" (citado en Wehr, 2016, p. 173). Así, *Campeón sin corona* uno de los mayores retratos del acomplejamiento del mexicano, que refleja la complejidad de la psique y de la relación del hombre de clase social baja que puede llegar a alcanzar un sueño, pero que encuentra cobijo en la familia y su comunidad, como lo comenta Díaz Guerrero, "ya que lo importante en México no es cada persona, sino la familia que este forme..." (citado en Bartra, 2002, p. 282).

Hacia 1945, se construyen los famosos Estudios Churubusco, con la mitad de la inversión viniendo del estudio hollywoodense RKO y la mitad restante del entonces magnate de la radio, Emilio Azcárraga (García Riera, 1998). La producción cinematográfica no solo ha cimentado su sistema de estrellas, sino que comienza a producir como consecuencia de la debacle

hollywoodense, la 2a. Guerra Mundial, la cooptación del mercado hispanohablante y la bonanza económica que permitía la industria (De los Reyes, 1987; García Riera, 1998). Así conforme se consolidaba la época de Oro, Emilio Fernández dirige en 1946 *María Candelaria* con Dolores del Río y Pedro Armendáriz, quienes se habían consolidado como actores principales en el sistema de estrellas. La película fue escrita por el moreliano Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández. La trama narra como un artista recuerda la historia de una pintura: una mujer indígena desnuda y cómo fue que la alienación social en su natal Xochimilco de María Candelaria la llevó a un desenlace trágico. Si bien la trama principal se centran en ella y su novio/prometido, Lorenzo Rafael, la historia de *María Candelaria* también es la de los indígenas habitantes de Xochimilco, de la discriminación racial, de la vergüenza social y de la mujer reprimida, que a pesar de intentar ser actante, el mismo hombre no le permite independizarse (Martínez Lemus, 2018) y, por consecuencia, no puede superar su propio destino. El filme, fotografiado por Gabriel Figueroa, fue el primero en la historia de México que ganaría un premio importante en el Festival de Cannes: el Grand Prix, además del premio a la mejor fotografía. Con este filme se inauguraría la historia de premiación y validación de Cannes para el cine mexicano que persiste hasta nuestros días. Coincidentemente, también en 1946, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas comenzaron a otorgar los premios Ariel. Y así comenzaba la industria cinematográfica en México y la validación de esta, tanto a nivel nacional como internacional.

## **2.2. El cine mexicano en el Festival de Cannes, 1949-1999**

### ***Pueblerina*, 1949**

La segunda película mexicana que compitiera en el Festival de Cine de Cannes, fue *Pueblerina* en 1949. La crítica resumiría a esta, al igual que muchas de las películas de Emilio Fernández, como

parte de un ejercicio nacionalista y de embellecimiento del campo y los indígenas mexicanos.

Como menciona Torres Galo (2016):

... como personaje central o secundario aparece el indígena, núcleo central del nacionalismo que lo lleva a desarrollar un «discurso del prestigio», en el sentido de la construcción del héroe nativo y/o campesino, jalonada por la intención mitificante, embellecedora y edulcorada." (p. 71).

Filmada en el estado de Morelos, la película exhibirá escenarios que, como veremos al final de este capítulo, serán quasi necesarios para su condición de exhibición en el festival de Cannes: pueblos, campo, provincia, selva, playa, desierto, montaña. Es decir, aquellos escenarios que no correspondan a la realidad urbana, citadina y capitalina de México. Si bien no será una condición *sine qua non*, encontraremos una evidente recurrencia del alejamiento de la Ciudad de México y la representación de conflictos que pertenecerían a la vida de la provincia mexicana.

*Pueblerina* narra la historia de un hombre, Aurelio Rodríguez, quien vuelve a casa tras salir en libertad condicional. El sentido de pertenencia y obligación moral con el pueblo donde nació se evidencia en una voz narradora que escuchamos en *voice over*: "No importa que vuelvas con hierro marcado de condena, la tierra de uno es la primera madre..." (Fernández, 1949, 06:12). Aurelio se reencuentra con Paloma, quien en el pasado fue su novia y tiene un hijo. Paloma fue víctima de una violación. Dos hombres, Ramiro y Julio, uno de ellos el violador, se rehúsan a aceptar el regreso de Aurelio, no obstante que el Delegado del pueblo, Rómulo, insiste que está en su derecho. A pesar del rechazo evidente, Aurelio decide quedarse y trabaja hasta hacer una cosecha. Empero, los hombres no aceptarán la resolución judicial del estado y terminarán enfrentándose, provocando de nuevo la huida de Aurelio. *Pueblerina* es un filme que compara los diferentes ejercicios de la justicia en México, además de la vida en las comunidades lejana de las ciudades. Como menciona Martínez Lemus (2018):

...aunque en la película no se toca directamente el tema de la educación, las actitudes y el comportamiento de sus protagonistas son ejemplares en cuanto a la moralidad que debe existir en todas las regiones del país, principalmente los pueblos. Los hombres deben luchar por la justicia dentro del marco legal, pero si éste falla, entonces deberán ejercer la justicia por su propia mano (p. 24).

Emilio Fernández abordará en esta película temas que son constantes en sus películas: la pertenencia a un espacio, la obligación a la tierra, masculinidad, venganza, justicia, paternidad, alienación social, ausencia o presencia del Estado, la vida cotidiana en el campo. El panorama de la vida, como una concepción vasconcelista del progreso mexicano. Emilio Fernández, a pesar de mostrar un campo mexicano que excluye y solo permite la supervivencia a los más fuertes, resume la historia en un final esperanzador, pues como menciona Ortiz (2017):

El amor triunfa a pesar de las adversidades, el amor de la pareja, contra todo negro panorama, como la pareja del nuevo país que la Revolución Mexicana institucionalizada acoge en su seno y que engendrará a los nuevos hijos de la patria, de un México moderno y justiciero. (p. 38).

La sociedad y la comunidad dejan de ser los elementos que darán continuidad a la noción de familia y reproducción. La supervivencia se centrará en una pareja que a la postre constituirá el cambio de paradigma de la familia mexicana: una familia nuclear y que no es acorde a los cánones de la familia católica mexicana de mitades del siglo XX: Aurelio y Paloma no están casados, una familia con un solo hijo, migrantes obligados. De esta forma, como menciona Martínez Lemus (2018), "Aurelio rompe con los estereotipos del machismo y la violencia y se manifiesta como un hombre nuevo, capaz de mostrar con sus acciones que es posible alcanzar la felicidad si se actúa conforme al deber moral. (p. 26). Asimismo, *Pueblerina* sugiere la reconstrucción de un país después de la Revolución, toda vez que las instituciones han comenzado a reedificarse, pero que la misma

sociedad no termina de aceptar y por tanto busca establecer sus propias formas de regulación y castigo.

### ***Los olvidados, 1951***

El segundo filme que compitió en el Festival de Cannes fue *Los olvidados* (1951), de Luis Buñuel. La fábula nihilista de Luis Buñuel fue el segundo filme mexicano en la historia elegido para competir en Cannes. Famosa por motivos extra fílmicos, como haber sido censurada en México, o haber obtenido el reconocimiento de la UNESCO al incluirla en una memoria del mundo. Estas circunstancias, empero, corresponden a la relación de un texto con la circunstancia social en el que emerge, pues *Los olvidados* es una película que señaló, casi a manera de denuncia, la desigualdad social en las grandes ciudades y el abandono de niños y púberes a merced de la ley de la calle. Una clase que no solamente no había sido mostrada, o tal vez muy pocas veces, con la ausencia del edulcoramiento del estilo de *Nosotros los pobres* (1948). *Los olvidados* narra la historia de un grupo de niños/pubertos, liderada por Jaibo, un joven recién escapado de una escuela correccional, quien fue aprehendido "por culpa de Julián". Pedro, un chico que se reúne con la pandilla del Jaibo, busca ser querido por su madre. Jaibo se venga de Julián y Pedro lo atestigüa. Pedro lo denuncia y Jaibo termina matándolo.

La película mostraba por primera vez, y como pocas veces en la historia del cine mexicano que visitó festivales de cine en el extranjero, una combinación cruenta de infancia/pubertad, violencia, abandono y supervivencia en las calles y barrios bajos de la Ciudad de México de los años 1950. Menciona Raggio Miranda (2011): "Los personajes de *Los olvidados* no sólo padecen por una circunstancia aplastante (la del México moderno y progresista) que los constriñe en la periferia de un barrio lateralizado, sino que también existen como víctimas directas de su inconsciente..." (p. 85) Discrepancias entre la crítica del poder y la validación artística, pues como

menciona Viñamata (2019):

Buñuel fue acusado por una parte del poder mexicano de insultar al país y de mostrar solo los peores aspectos de México. La polémica condujo al retiro de la película de las salas donde se proyectaba. Tras ganar el Premio al Mejor Director en el Festival de Cannes de 1951, la película volvió a la cartelera mexicana, donde permaneció durante tres meses. (p. 121).

Lo reitera el mismo Buñuel (1982) en *Mi último suspiro*: "Tras el éxito europeo, me vi absuelto del lado mexicano, cesaron los insultos, y la película se reestrenó en una buena sala de México, donde permaneció dos meses" (p. 411). Es curioso lo que el mismo Buñuel menciona entre las expectativas de la representación y la representación misma. Buñuel (1982) hace una lista de anécdotas de aquello representado, como las camas de bronce que aparecen en la casa de Pedro o el rechazo de una madre a su hijo, que el mismo Buñuel aseguraba haber atestiguado o inspirarse en hechos documentados (pp. 409-410). Era evidente que el rechazo que provocaba *Los olvidados* en la sociedad capitalina de los años 1950, distaba de lo que se había representado hasta el momento en el cine mexicano. Así, la película *Los olvidados* podría considerarse como un parteaguas en el cine nacionalista que hemos revisado y que, por consecuencia de la validación artística del Festival de Cannes, como menciona Acevedo-Muñoz (2003): "the film also did something entirely new. It exposed and criticized the fissures, cracks and failures of classical Mexican cinema" (p. 71) o como menciona Sánchez Medina (2020): "Con *Los olvidados* Buñuel acabó con el reinado del exclusivo del melodrama mexicano" (p. 3).

### ***Subida al cielo, 1952***

Un grupo de personas de distintas clases y funciones sociales viaja en autobús a una ciudad en la costa de Guerrero. Entre ellas va Oliverio, el protagonista, recién casado y quien es obligado

a regresar por la agonía de su madre en lugar de irse en su luna de miel. La madre de Oliverio le pide que busque un notario para redactar su testamento. Oliverio tiene que irse en un viaje en camión, a través de la selva. Para ello le pide a su nueva esposa, Albina, que cuide de su madre. Después de enfrentar diversos retos, entre ellos ser infiel a su esposa con Raquel, una chica sensual y atrevida que se unió en el viaje. Oliverio llega finalmente a Petatlán y se encuentra con el licenciado, quien se niega a ir con su madre puesto que es necesario cruzar el paso subida al cielo, un peñasco muy arriesgado y de difícil acceso. El notario le propone una mejor idea: hacerle firmar a la madre unos pagarés a nombre de su suegro y así, al embargar la casa que quiere heredar, quedaría a nombre del niño, el más pequeño de la familia.

Existen diversos atisbos de un México que es metaforizado en tanto que su progresión y construcción como nación, así como la resolución de conflictos y las necesidades que tendrían el campo mexicano. Una de las frases que resuena, es cuando dice uno de los pasajeros del tren: "cada uno hace lo que se le pega la gana, por eso no progresamos..." (Buñuel, 1952, 29:00). Subtextualmente, Buñuel lanza críticas de la falta de progreso en el país, que pareciera ser un mal endémico derivado de una idea y propuestas englobantes y unilaterales. Tal vez es la misma metáfora cuando Oliverio, quien busca cumplir el último deseo de su madre, termina tomando el volante, como si fuera el único líder que pudiera llevar hasta el final la conducción de un vehículo que podría representar al país. La selva es uno de los escenarios que menos se han representado en el cine mexicano en Cannes. Un espacio de difícil acceso, con pocas vías y cuyas poblaciones viven lejanas a las condiciones urbanas, que son las que mayormente se han proyectado en esta selección de películas. *Subida al cielo* pareciera tener una estructura de guion también difícil de encontrar en las películas mexicanas en Cannes: el MacGuffin. "Debe haber una especie de ley dramática cuando el personaje se halla realmente en peligro; en el transcurso de la acción la supervivencia de este personaje principal se convierte en algo que preocupa tanto que se termina por olvidar

completamente el «MacGuffin»." (Truffaut, 1986 p. 256). Una estructura en la que la búsqueda se convierte en algo más importante que el cumplimiento del objetivo. Así, este mosaico que encajona Buñuel, hace también y como pocas veces, una muestra representativa de la diversidad social y cultural del país. Como menciona Acevedo (2003), "The film's plot thus brings together politicians, lawyers, peasants, drunks, American tourists, and other characters who would otherwise not mingle in any situation in the class-conscious Mexico of the 1950s." (p. 113). El autobús, como menciona Acevedo, funciona una metáfora de las instituciones del estado, por tanto, hay esperanza y expectativa depositados en el autobús. En un momento del filme, Buñuel pareciera un guiño directo al Festival de Cannes con el siguiente diálogo entre Raquel y Oliverio. En la escena, Raquel y Oliverio van en el autobus, después de haber consumado su coqueteo y tensión sexual:

"—¿Raquel?

—¿Dime?

—¿A dónde vas a parar para llevarte?

—A donde llegues tú.

—Te puedo llevar donde quieras.

—Pues entonces déjame en la Palma de Oro que queda a cinco cuerdas de aquí." (Buñuel, 1952, 55:50).

Sin embargo, la Palma de Oro como máximo premio en el Festival de Cannes no se instauró sino hasta 1955. Aún cuando sea una coincidencia. La ironía en esta relación intertextual se acrecenta más aún cuando en el 59:53 descubrimos que la Palma de Oro es un albergue de huéspedes. Así como las instituciones, el catolicismo, las funciones sociales están en constante presencia en el filme, también hay figuras extratextuales que no se perciben más que como reminiscencias religiosas o políticas, como dice un personaje: "...vienen por el pastor que no permitirá que se despeguen" (Buñuel, 1952, 1:00:53). Esa cohesión se mantendrá a cuadro desde

el inicio del filme hasta casi el final. De igual forma, la discusión que se desarrolla en una escena afuera de La palma de oro sobre las elecciones, corresponde a una discusión nacional sobre la reflexión del ejercicio democrático y, en cierta forma, cómo en comunidades alejadas se llevarían a cabo los procesos electorales. Oliverio no participa en esta discusión, es solamente un testigo. Conforme nos acercamos al final, comprendemos que Olivero aglutina la ambivalencia moral del héroe. Es leal a su madre, pero infiel a su esposa. Una vez que al autobús viene de vuelta, se encuentran los pasajeros con la muerte de una niña. El resumen del trayecto de la vida lo hace el chofer "¿Quién iba a decir? Unos van y otros vienen. Antier dejamos aquí a un angelito que vino al mundo y hoy llevamos a otro que voló al cielo" (Buñuel, 1952, 1:04:56). Después de haberse ponchado una llanta, presenciado el parto de un bebé, atrancarse con otro coche, estancarse en un lago, enterrado a una niña, todos vuelven a su punto de origen. Y aún cuando Luis Buñuel había enunciado abiertamente su ateísmo, el carácter religioso y, en particular, la consumación del pecado en *Subida al cielo* que se avizora simbólicamente cuando Raquel le da a morder una manzana a Oliverio (Buñuel, 1952, 32:07) y que termina con ellos teniendo sexo en lo alto del paso *Subida al cielo* (2015), termina por convertirse en absolución del mismo, toda vez que Oliverio ha cumplido con el cometido de su madre y Albina y Oliverio se quedan solos, finalmente, parados frente al mar, esperando lo que será el resto de sus vidas como matrimonio.

### ***La ausente, 1952***

A diferencia del resto de los filmes de este corpus, la estructura narrativa de *La ausente* (1952), de Julio Bracho, comienza *in media res*. Jorge (Arturo de Córdova) e Isabel son esposos. Discuten. Ella huye y su coche se vuelca en la carretera, por lo que ella fallece. A partir de ello, Magdalena, la hermana de Isabel, comienza a tener más autoridad en la casa. Jorge tiene una pequeña hija, Rosita. Días después del fallecimiento llega Mónica (Rosita Quintana), una niñera a

quien Isabel le dio órdenes, antes de morir, de cuidar a su hija. Jorge e Isabel se enamoran y se hacen pareja. Magdalena busca humillar constantemente a Mónica, quien descubre unas cartas donde se revela que Isabel habría sido infiel. La familia exige que Mónica le guarde luto, pero ella se niega por haber sido humillada constantemente por Magdalena. Cecilia (Andrea Palma), hermana de Jorge, convence a Mónica de retractarse, por preservar la dignidad de Rosita. La causa de la muerte es finalmente revelada, eximiendo a los personajes. El filme se desarrolla casi en su totalidad en una casa de campo, fuera de la Ciudad de México, debido a los recortes presupuestales de la época, aborda temas como la infidelidad, las "buenas costumbres", la importancia de la reputación en la clase alta, los secretos, la lealtad, el patriarcado, el amor fuera del matrimonio. La resolución dramática tiene varios giros, lo cual era inusual para una película del género dramático, más bien utilizado en los thrillers y noirs. A lo largo de la película y ante el fallecimiento de la esposa, hay una constante pugna entre las mujeres por obtener el poder que ha quedado ausente, como si su posición hubiera sido la de un trono para ser ocupada junto al rey. Estéticamente, el filme exhibe secuencias no comunes en este corpus de filmes, como el momento en que Jorge regresa a la habitación de Isabel y recuerda en voice over la última discusión que tuvo con su esposa, mientras repasa con la mirada los detalles de la que fuera la habitación de su esposa. De igual manera, las secuencias del choque y explosión del coche no son comunes. Una de las mayores peculiaridades es que no solo el personaje de la esposa se refiere durante toda la película fuera de cuadro, sino que en la secuencia de *flashback* donde aparece, nunca se ve su rostro. Julio Bracho se convertiría en un director de películas como *Mujeres que trabajan* (1953), *La sombra del caudillo* (1960) y *México, Lindo y Querido* (1961) entre un total de 47 películas.

### ***Las tres perfectas casadas, 1953***

*Las tres perfectas casadas* (1953), de Roberto Gavaldón, compitió en la edición número 6 del Festival de Cannes. Un filme que cuenta la historia de tres maridos de clase alta, quienes se enteran que su más cercano amigo, quien aparentemente murió, los engañó con sus tres esposas. El amigo, Gustavo Ferrán (Arturo de Córdova) no muere y vuelve para crear desequilibrio entre las familias y las mujeres. Todo se había sostenido por ocultar la verdad (que no la hipocresía, que es distinto). Un filme que conduce a una discusión sobre la reconsideración del andamiaje de una de las instituciones más sacralizadas en la sociedad mexicana: el matrimonio. Gustavo Ferrán representa no solamente el personaje que circula libremente fuera de las instituciones familiares, sino en los valores que los matrimonios buscan perpetuar. Como se menciona en el brindis al inicio del filme: "Aunque nunca haya creído en el amor, salud a tí, que has perseguido al nuestro" (Gavaldón, 1953, 03:10). Algunos de los temas que se tratan en el filme son la fidelidad, clase alta, lealtad, masculinidad, matrimonio y su estructura, el nihilismo y relaciones de poder. El nihilismo de Ferrán es también su acción contra la hipocresía. Como menciona el mismo personaje: "Están todos tan acostumbrados a la hipocresía, que cuando uno se atreve a decir la verdad, sin interés alguno, lo juzgan monstruos. Es lo que ustedes llaman cinismo" (Gavaldón, 1953, 1:11:07). Menciona Marina Díaz (2013): "Para las mujeres, este personaje también indica la fascinación que les procura su predisposición para satisfacer su vida sexual fuera del matrimonio, aun y a pesar de los costes de la infidelidad." (p. 3) Arturo de Córdova sería un actor con tal relevancia y presencia en la industria cinematográfica, que tendría lecturas intra y extratextuales en sus filmes. Como menciona Díaz López (2013), "su *persona* cinematográfica encarnará un interesante personaje de mediación sobre los conflictos entre hombres y mujeres, a lo largo de una serie de películas que se pueden agrupar en un ciclo genérico reconocible en el cine del momento." (p. 2). El paulatino derrumbe de los matrimonios y evidenciar cómo las débiles visagras que mantenían su andamiaje termina en una fábula nihilista. No solo Ferrán ha vuelto de la ficticia muerte para terminar los

matrimonios. También lo hace para buscar una confrontación directa a su persona, pues su personaje no solo ha sido amoral, sino frío y calculador. Su soliloquio le manifiesta el personaje solitario que se ha convertido en lo que es como resultado de una educación científica, racional y no sentimental. Ferrán sería, en este sentido, una antítesis del estereotipo mexicano (Bartra, 2002). Ferrán, hacia el final de la película, intenta explicar, más que justificar sus acciones: "Yo no hago el mal, me limito a devolverlo" (Gavaldón, 1953, 1:38:34) lo que finalmente revela que Ferrán ha actuado a partir de una herida sin sanar. El amor no correspondido y que por tanto es capaz de derrumbar tres matrimonios, concluiría que la noción de un propósito para mantener el equilibrio de la sociedad, en tanto que edificada a partir de los matrimonios, será eliminado por el mismo Ferrán, al suicidarse.

### ***La red o Rossana, 1953***

Ganadora del Premio Internacional a la película mejor plasmada en imagen,<sup>9</sup> el filme de Emilio Fernández, *La red (o Rossana)*, cuenta la historia de dos ladrones que roban una caja fuerte y huyen. Son Antonio y José Luis. José Luis queda herido y le pide a Antonio que cuide de Rossana. Antonio y Rossana viven en una playa desierta. Rossana es una mujer muy atractiva. Cada tanto tiempo, tiene que ir a vender al pueblo, pues Antonio es un proscrito. Vivir escondidos los lleva a una rutina que pronto se ve interrumpida por la llegada de José Luis. El aislamiento de la pareja es vista por la comunidad, con diversas posturas morales. Si bien muchos hombres miran a Rossana con deseo, existen manifestaciones de bienvenida. Por ejemplo, el Tendero le dice a Rossana: "Nos duele mucho que hayan pasado un año y meses y ustedes siguen todavía allá arriba tan solos. Aquí no les pasaría nada. Usted sabe, señora, no hay uno de nosotros aquí en el pueblo que no deba algo,

---

<sup>9</sup> Este premio, como muchos que otorgaría el festival, desaparecería años más adelante.

pero sí le aseguro a usted que aquí nadie traiciona y que todos sabemos darnos la mano." (Fernández, 1953, 17:42). Si bien el ofrecimiento de la solidaridad del pueblo está encaminada a terminar con el aislamiento, más que al perdón, paulatinamente se disipará, como en muchas películas que revisamos en este corpus, la condición legal de los personajes. Será más importante para el texto la integración de los personajes o no a la comunidad, así como la resolución del triángulo amoroso, toda vez que José Luis vuelve y Antonio desea que se quede a vivir con ellos, a lo que Rossana se opone pues ella misma manifiesta no saber si aún ama a Antonio. Así, la monogamia se manifiesta en el diálogo que tienen Rossana y Antonio:

"—Te dije que no quería aquí a ningún otro hombre.

—No sé por qué me contestas así, pero no olvides que aquí mando yo" (Fernández, 1953, 21:24)

Si bien el aislamiento del individuo es un tema que durante el siglo XX fue muy poco revisado en el cine mexicano<sup>10</sup>, la deuda, tanto legal como moral, es una constante en el filme de Fernández. Al igual que en otras películas, como *Pueblerina*, *La Perla* o *María Candelaria*, la comunidad y sus manifestaciones hacia la actancia de los personajes contribuye a sustituir a la comunidad con los aparatos estatales. La comunidad, ante la lejanía del estado, se convierte en el aparato principal de ordenanza moral y jurídica. La primera muestra es cuando los hombres de la cantina comentan entre sí la presencia de un extraño, quien es un policía que viene de las Islas Marías y especulan su misión es aprehender a José Luis y Rossana. Antonio, quien está presente en la cantina, es casi atrapado, pero mata a los policías. Al quedar herido, los hombres deciden ayudarlo, sin hacer denuncia alguna y tirar los cuerpos de los policías al mar, pues se sugiere, acostumbraban a extorsionar a miembros de la comunidad. El intento por vivir entre José Luis, Antonio y Rossana, pronto se irá resquebrajando hasta el punto de ser necesario romper el triángulo

---

10 Podemos encontrarlo como una necesidad de los personajes ante la praxis del Estado, ya sea legal o ilegalmente, como en *El Santo Oficio* (Ripstein, 1974), *Rojo Amanecer* (Fons, 1990), *El Bulto* (Retes, 1992) y *Cabeza de Vaca* (Echeverría, 1991).

y volver, de una u otra forma, a la monogamia. Nuevamente la comunidad tiene un punto de vista, pues cuando el conflicto entre Antonio y José Luis llega al límite y terminan golpeándose, se dice que "...donde hay una hembra y dos machos, tenía que haber lío" (Fernández, 1953, 1:12:12). José Luis gana la pelea y, por lógica del sistema machista y la resolución "animalesca" con la que resuelven el conflicto, Rossana se queda con él. Antonio, sin aceptar la derrota, roba el rifle que poseía el tendero y decide matar a Rossana, para después ser abatido por un policía.

### ***Él, 1953***

Filmada en la ciudad de Guanajuato y dirigida por Luis Buñuel, *Él* cuenta la historia de un celópata llamado Francisco Galván, quien se enamora de Gloria. Obsesionado con ella, buscará enamorarla hasta lograrlo, a pesar de ella ser novia de un amigo suyo. Sin embargo, la paranoia derivada de su celopatía le llevará a recluirse en un monasterio y aislarse de la sociedad. Celos y paranoia, son temas que no han sido muy frecuentes en el cine mexicano, además de las películas elegidas a participar en Cannes. En general, el cine mexicano ha visto ausencia de temas como los problemas psicológicos en su historia. Sobre este filme, comenta Heitz (2011):

Llama la atención el número elevado de planos, importantes para la narración, donde la visión es en gran parte subjetiva, adoptando, más o menos, el punto de vista del personaje. En realidad, el tema de la mirada, e incluso del *voyeurismo*, ya presente en la novela, se halla doblemente sistematizado: por obra del dispositivo cinematográfico y gracias a la puesta en escena" (p. 375).

El filme sucede en su totalidad en la ciudad de Guanajuato. Si bien el tema principal son la paranoia y los celos, también, como en otros filmes de Buñuel, se habla de la vida burguesa, la Iglesia católica, la soledad, la afrenta hacia las instituciones y la autoridad. Es notorio, como Francisco

Galván, al llegar al punto más alto de su delirio, decide atacar a un sacerdote, para después albergarse en un monasterio, alejándose por completo de la sociedad. Así, el monasterio funge como sustitución del manicomio y como espacio de sanación mental, en esta película que fue una adaptación de una novela de Mercedes Pinto.

La película fue utilizada por Jacques Lacan como objeto de análisis en sus seminarios y cursos (Buñuel, 1982). Sobre ella, mencionan Toledano y Arias (2020):

...de una verdad dolorosa que sólo puede vivirse a través de la ficción poética, la cual, en tanto representación estética, nos permite, como decíamos antes, un contacto mediado y contenido con lo real. Esta verdad metaforizada en "Él" (la de la dificultad de la función paterna y lo trágico del destino del sujeto en su afán por acomodar su pulsión en el Lenguaje racional y lógico)..." (p. 144)

Su minucioso trabajo de análisis psíquico, le mereció como hemos comentado, que Jacques Lacan la utilizara como objeto de estudio:

Cuando Lacan mostraba a sus alumnos la película *Él* o se refería a ella en su escrito *Kant con Sade* lo hacía para mostrar cómo el texto fílmico de Buñuel desbrozaba caminos para el Psicoanálisis: celotipia o cambios de humor, psicosis paranoide pero también puesta en escena de torturas hacia la mujer como rasgos sádicos. (Chacón, 2007, p. 125)

### ***El niño y la niebla, 1953***

La separación a las temáticas tan comunes de la época de oro aún habría de acentuarse con la elección de *El niño y la niebla* (1953), de Roberto Gavaldón, para participar en el 7o Festival de Cine de Cannes. Así como hiciera con su filme *Las tres perfectas casadas*, en esta ocasión Gavaldón entregaría una película que hablaría de enfermedades mentales, alienación parental y una

búsqueda furtiva por el reconocimiento y la salud mental del núcleo familiar. *El niño y la niebla* es un filme que tiene la particularidad de haber sido filmada en Poza Rica, Veracruz, una locación que muy pocas veces ha tenido presencia no solo en el cine mexicano que fue exportado a festivales internacionales, sino el cine mexicano en general. La película supuso un fracaso comercial, aún cuando contara con la actuación de una de las estrellas de ya en desaparición época de oro, Dolores del Río. El filme, basado en una obra de Rodolfo Usigli y fotografiada por Gabriel Figueroa, inicia con un incendio en un pozo petrolero. Muy pronto conoceremos a Marta (Dolores del Río), una mujer obsesionada con proteger a su hijo Daniel y desinteresada en su esposo, Guillermo. La actitud pasivo-agresiva de Marta, paulatinamente develará una personalidad limítrofe. Sus frases son hirientes constantemente: "por eso eres un fracasado en esta casa" (Gavaldón, 1953, 07:15), "eres tan débil que siempre tratas de hacer cosas heroicas, para probar que eres valiente" (Gavaldón, 1953, 07:32), "todo lo tuyo me saca de quicio, tus sueños estúpidos de fracasado, tus tontos descubrimientos a los que sueñas como un niño..." (Gavaldón, 1953, 22:27). La actitud histérica de Marta se comprenderá más adelante, cuando descubramos que su madre está internada en un hospital psiquiátrico en la Ciudad de México y su hermano, ahora fallecido, padeció esquizofrenia. Daniel muestra ser distinto, como ser sonámbulo, muy inteligente y sensible. Empero, la historia construye su propia espiral descendente, pues los esposos no logran resolver sus diferencias. La película tuvo buena acogida entre la crítica cinematográfica, su corrida comercial no fue tan exitosa como hubiera deseado el productor Grovas, según comenta Mino Gracia (2002). Probablemente parte del fracaso comercial era la representación del fracaso de una familia. La película nos muestra una Poza Rica que es flomboyante y punente gracias a la injerencia en su vida socioeconómica de la otrora poderosa paraestatal, Petróleos Mexicanos (PEMEX). Marta debe liberarse de aquello que la alinea... ella crea su propia jaula y luego, para salir de la misma, alinea a su hijo para terminar con el asesinato... la falta de opciones laborales, profesionales, probablemente la llevan a esa

decisión: solo la muerte de Guillermo significaría el fin de sus problemas. El escarnio y la alienación social que ha sufrido Marta, la ha trasladado a Poza Rica. La Ciudad de México funciona como el signo que contiene las condiciones negativas para su existencia, el lugar en el que Marta ha derivado sus conflictos emocionales y psicológicos. "En *El niño y la niebla* podemos encontrar tres ideas que fueron gestadas en la psiquiatría del siglo XIX: el sonambulismo y el suicidio como formas de enfermedad mental y el carácter hereditario de la misma." (Ríos Molina, 2019, p. 39). El mismo Ríos Molina menciona que es propio del post-porfirismo considerar que la epilepsia, dentro de la comunidad médica, podría ser indicio de un potencial deterioro racial. Como menciona Ríos Molina (2009), Usigli y por consecuencia Gavaldón, propusieron la enfermedad/sanidad mental como eje de un tema que pocas veces se había tratado en la narrativa teatral/cinematográfica de México: "Si el terror de enloquecer era considerado como un verdadero infierno, alejarse de la locura era una especie de obsesión liberadora para las almas temerosas." (p. 48), lo cual se reflejaría en la estructura narrativa del filme que busca explicar y justificar las acciones de los personajes, llevándonos a su pasado y el origen de sus dolores. Si bien la obra de Gavaldón floreció en dicho contexto, sus películas presentan historias, personajes y tramas que lo alejan de esquemas propios del cine ranchero. La principal diferencia es que los espacios urbanos se convierten en el escenario principal, y como protagonista encontramos a la naciente burguesía propia del alemanismo. Un tema que difícilmente volvería a tratarse en el cine mexicano, sería la alienación parental. Si bien no es la columna del filme, existen momentos clave, como el padre reclamándole al hijo: "esas palabras no son tuyas, Daniel" (Gavaldón, 1953, 1:15:27). Una vez que ha sucedido el desenlace, pareciera que Guillermo le habla directamente a la audiencia (Gavaldón, 1953, 1:39:35), aleccionando con la frase "qué poco conocemos a nuestros hijos".

Así, revisando las primeras películas mexicanas elegidas en Cannes, podemos acercarnos a intentar entender cómo en los años 50 comienza a desarrollarse una ampliación de los géneros en

el cine mexicano. Como comenta García Riera (1998): "... los géneros de la violencia empezaron a ser muy aceptados por el público menos exigente del cine nacional." (p. 193). Esta llamada menor exigencia de García Riera marcaría un nuevo camino en el cine nacional. El cine de luchadores, el 'boom' de Tin Tan como figura imprescindible de la comedia, así como las películas que buscaban una exploración con aparente menor interés popular, fueron parte de las nuevas tendencias cinematográficas en la segunda mitad del siglo XX.

### ***El mártir del calvario, 1954***

El único filme religioso de este corpus fue elegido para representar a México en el 7o Festival de Cine de Cannes, dentro de la competencia por la Palma de Oro, dos años después de su estreno. La figura central de la religión católica, además de un principio histórico que marcó la separación temporal, debido a la hegemónica influencia de la iglesia católica en el mundo occidental, es registrado por Miguel Morayta en el filme *El mártir del calvario* (1952). *El mártir del calvario*, a diferencia de muchas de las películas que mencionamos en este capítulo, sigue teniendo un gran número de espectadores en sus transmisiones televisivas (Villegas, 2015). El guión adaptado por el mismo Morayta, está basado en el Nuevo Testamento de la Biblia, como gran parte del cine religioso de la época. La condición cultural y económica que permitiera la facilidad de su producción la comenta Dávila (2021):

“El cine religioso surge en los mismos inicios del medio de las imágenes en movimiento con un planteamiento muy cercano al del género de recreación histórica o incluso inserto en él, como corresponde a una corriente que pretende retratar el pasado en la pantalla. El propio contexto cultural en el que nació el Cine tenía como una de sus características más remarcables un gran interés en el conocimiento histórico. (...) Y, en el caso del género religioso, por lógica, el apoyo

principal para los argumentos de ambientación antigua es la Biblia, una fuente que no exigía pagos de derechos de autor y, en definitiva, uno de los puntales literarios y culturales de la civilización occidental de base judeocristiana”. (Dávila, 2021).

La cinta narra los últimos momentos de la vida de Jesucristo, siendo un mosaico de los pasajes bíblicos más representativos, desde la convocación de los discípulos, la multiplicación de los peces, la sanación de los enfermos hasta el calvario, muerte en el Gólgota, resurrección al tercer día y ascensión. Enrique Rambal, protagonista de este filme, había caracterizado en el teatro esta misma obra, como da cuenta Ferrer Gimeno (2008). Su actuación se convirtió en una de las más conmovedoras de este género, ya que se dice que la cruz que soportó no era de utilería, ni la corona de espinas, por lo que se convirtió en una importante referencia para la representación de estos pasajes en otras obras mexicanas. La película dirigida por Morayta se grabó completamente en los Estudios Tepeyac de la Ciudad de México, y resalta su trabajo fotográfico que pareciera recrear pinturas famosas como “La última cena”, de Leonardo Da Vinci, además de la mezcla de claroscuros, que logran darle un toque de divinidad al protagonista. Miguel Morayta, el director español se habría albergado en México tras el triunfo de Franco en España y su posterior huida, donde dirigió más de 70 películas.

### ***Memorias de un mexicano, 1954***

El tercer filme mexicano que compitió en el 7o. Festival de Cannes fue el documental *Memorias de un mexicano* (1954), de Carmen Toscano. Campo y Ciudad Un documental que no fue filmado por la directora, Carmen Toscano, sino por su padre, pionero de la primera época del cine mexicano, Salvador Toscano, sobre quien nos hemos referido previamente. La única película mexicana documental, hasta el momento, que ha competido en el Festival de Cannes. El filme

muestra recuerdos ficticios de un hombre que ha vivido momentos de la historia de nuestro país. El filme causó una ruptura a la representación hecha hasta el momento de la revolución mexicana, pues como comenta Wood (2009) "Tras años de ver la revolución distorsionada y estilizada por el cine de ficción, el uso del pietaje auténtico que realmente se remontaba a ese suceso ya distante era exótico y revitalizante..." (p. 148)

Así, el trabajo colaborativo, orquestado por Carmen Toscano, buscó tener un sentido enciclopedista de reescribir la historia que se habría presentado de la Revolución Mexicana y posterior a ella. Como menciona el mismo Wood (2009):

Las dificultades prácticas (y a veces la imposibilidad) de identificar el autor de una imagen o decisión editorial, nos deja frente a un texto híbrido: una síntesis de visiones que forman parte de lo que ha llegado a constituir un solo discurso histórico (p. 150).

La reconstrucción de la historia del país, a la distancia, se convirtió más en un material didáctico e histórico que un filme concebido como entretenimiento, así como la conclusión de un monumental trabajo de catalogación de Carmen Toscano.

### ***Raíces, 1955***

La experimentación narrativa en México tuvo una primera recompensa con el filme *Raíces* (1955), de Benito Alazraki,. La producción la realizaría Manuel Barbachano, quien después produciría *Nazarín*. *Raíces* es un filme compuesto de cuatro historias, adaptadas de cuentos de Francisco Rojas González. La película inicia con una secuencia mostrando planos de la Ciudad de México y su vida cotidiana, para después mostrar planos de fábricas, paisajes naturales y anunciarse con el "Gran Premio de la Crítica Cinematográfica en el Festival de Cannes". El filme anuncia en sus créditos iniciales que no se había filmado en estudios cinematográficos, ni los actores que

aparecen eran profesionales, sino "parte del pueblo mexicano" (Alazraki, 1955, 01:56). Posteriormente, el filme introduce con un plano general de Teotihuacán y una serie de planos detalle de la misma locación. Una voz narradora en *voice over* funge como un prólogo: "En nuestro México, bajo la misma luz, sobre la misma tierra, coexisten tradiciones y formas arcaicas con los elementos más avanzados de la vida moderna, que hoy se mezclan sin cesar, formando el rostro vigoroso del pueblo. Parte vital de esta mezcla son los indios mexicanos, que hace muchos siglos levantaron este paisaje de piedra. Los indios son verdaderamente las raíces del México que germina. Veremos ahora sobre rostros vivos, semejantes a estos, expresadas las virtudes intrínsecas de la paz, la abnegación, el sentido de la belleza, el estoicismo y la dignidad"( Alazraki, 1955, 03:09). La primera historia, *Las vacas*, es la historia de Martina y Esteban, dos indígenas que viven en extrema pobreza y apenas pueden alimentarse debido a una fuerte sequía. Tienen un niño pequeño y su precariedad aumenta más, además de no conseguir la solidaridad del pueblo. Una pareja de ciudadanos adinerados llegan al pueblo y le ofrecen a Martina contratarla y llevarla a la Ciudad. A cambio, tiene que dejar a su familia. La segunda historia, *Nuestra señora*, habla de una mujer antropóloga estadounidense que realiza un estudio en una comunidad chiapaneca. Parte del estudio consiste en mostrar a miembros de la comunidad una serie de pinturas icónicas. La antropóloga vuelve a su país, concluyendo que "los indios no están capacitados para entender las mejores obras de nuestra gran cultura" (Alazraki, 1955, 33:24)<sup>11</sup>. El filme tendrá un giro cuando la antropóloga vuelva a la comunidad, años después, para descubrir que *La Gioconda* es venerada por la comunidad como si fuera una virgen. La tercera historia, *El tuerto*, cuenta cómo un niño tuerto y su madre buscan su curación. Tras un accidente, el niño queda completamente ciego. Un cuento que mantiene su crueldad de inicio a fin, pues el niño sufre burla de sus compañeros y su madre buscará todo tipo de soluciones para su sanación. La madre concluye que el haber terminado ciego

---

<sup>11</sup> Dichas obras que señala el personaje y se muestran en el mismo plano (33:24), pertenecen a Picasso, Velázquez.

será una bendición, ya que su hijo por fin no será objeto de burlas (..). La cuarta historia, *La potranca*, relata cómo un arqueólogo extranjero busca incesante a una joven indígena, Xanath. La historia se desarrolla en Tajín. A pesar de los rechazos, el arqueólogo intenta seducirla, hasta intentar violarla, pero ella se libera. El arqueólogo entonces busca comprarla a su padre, pero él revira ofreciéndole el doble del dinero para comprarle a su mujer. El productor del filme de Luis Buñuel, *Nazarín* (1959), Manuel Barbachano, habría producido uno de los primeros filmes mexicanos que abordaría esta temática, aunque no por ello creara una nueva tendencia en el cine mexicano. Eduardo de la Vega mencionaría que el filme sería parte de los inicios del cine independiente en México, aunque esta categoría ha seguido discutiéndose. Por ejemplo, como menciona González Manrique (2018) "La película ofrece imágenes que podríamos llamar etnográficas de la celebración de la peregrinación de los pueblos mayas a los Reyes Magos de Tizimín en 1953, sus formas de adoración, ofrenda y petición frente a los ídolos, la corona de espinas, el traje de nazareno y la cruz, los cirios y los exvotos, la fiesta y la pólvora presentes en tantas peregrinaciones del mundo iberoamericano." (citado en Gómez-Ullate et al, p. 119). Esta combinación de etnofilme, combinado con una evidente sentencia ideológica en pro de los pueblos indígenas, además de su aguda crítica a la racismo al interior de nuestra cultura, fue lo que contribuyó probablemente a su elección en el Festival de Cannes.

### ***Talpa*, 1956**

El triángulo amoroso vuelve a ser un tema central en un filme elegido para competir en el Festival. La película es *Talpa* (1956), de Alfredo B. Crevenna, compitió en la 9a. edición en 1956. La historia es de dos hermanos, Tanilo y Esteban. Tanilo es responsable, Esteban de espíritu libre. Tanilo es casado, su esposa Juana tiene una fuerte atracción con Esteban. Tanilo cae enfermo y

Esteban se hace cargo del negocio familiar, una herrería. Poco a poco incrementa la atracción entre Esteban y Juana. Tanilo no mejora y deciden hacer una peregrinación, buscando su cura. En el mismo viaje, Esteban y Juana comienzan su relación. Este filme, que es una adaptación del cuento homónimo de Juan Rulfo, fue filmado en un formato poco utilizado en México, el Cinemascope<sup>12</sup>. Es por ello que la estética del filme se separa de muchos de los filmes aquí revisados, además de evocar al cine clásico de Hollywood, además de utilizar película a color Eastman Kodak. La película se divide en dos grandes momentos. La primera parte es el encuentro de los dos hermanos, el padecimiento y la decisión para buscar ayuda, o lo que Vogler llamaría el inicio del viaje del héroe (Vogler, 2007). La segunda parte, que va del minuto 40:52 hasta el final, nos muestra el viaje hacia Talpa. Durante la travesía, que si bien no es homérica, los tres viajeros se encontrarán con cientos de peregrinos, con los que si bien no tendrán interacción, serán acompañantes hasta el final de su jornada. Así, Talpa es el lugar a dónde van las personas que creen, es decir, que mantienen su fé, necesitan sanar. Es por ello que encontramos secuencias de contrapunto temático, como en la 59:08, donde la gente que ha peregrinado con ellos se pone a cantar y Tanilo, quien aún se encuentra enfermo, despierta en medio del campamento. Al mismo tiempo, Juana y Esteban están besándose. En el fondo de la imagen vemos a los peregrinos cantando y rodeados de fogatas, en medio de la noche. El contraste, pues, en una misma escena, encuentra al pueblo devoto y a la pareja que ha traicionado los valores católicos, incluso cometiendo pecado (No desearás a la mujer de tu prójimo). El filme mostrará valores de producción como en el 59:39, donde vemos cientos de peregrinos a cuadro. Conforme llegamos al final de la película y el viaje, entenderemos que Tanilo no solo depende de su fé para seguir adelante, sino debe integrarse a los viajes, que son muestra de un sincretismo religioso. Al hacerlo, sentencia: "ya pagué mi manda". A pesar de encontrarse

---

12 El Cinemascope se refiere a un tipo de lente que utiliza un formato más alargado, similar al utilizado en películas como *How to marry a millionaire* (Negulesco, 1953), *Rebel without a cause* (Ray, 1955) o *Seven brides for seven brothers* (Donen, 1954).

ambos con un conflicto amoroso y moral, los personajes no tienen mucha actancia e incluso hay varias secuencias en las que solamente están trasladándose. Empero, como si fuera una road movie, la película hace descubrir nuevos paisajes. Cuando finalmente llegan a Talpa, Tanilo le reza a la virgen en el altar y finalmente cae muerto en la iglesia, que se encuentra llena de peregrinos. Esta combinación de cierto carácter documental con ficción, contribuye a que el filme mantenga credibilidad en tanto que la peregrinación habría sido imposible de filmar sin este acercamiento. Una vez que Tanilo ha muerto, Esteban y Juana entierran a Tanilo en completa soledad. El giro dramático sorprende, pues al contrario de pensar que se consumiría su relación, en realidad es el motivo de su separación. Por tanto, la madre de Esteban funge como portavoz de la autoridad moral, culpándolos y llamándoles asesinos.

### ***La escondida, 1956***

Un filme protagonizado por María Félix y Pedro Armendáriz, *La escondida*, dirigida por Roberto Gavaldón, compitió en el 9o. Festival de Cannes, al igual que la ya mencionada, *Talpa*. El filme cuenta la historia de Gabriela y Felipe Rojano, hijos de peones que quieren casarse, pero que no pueden hacerlo pues Felipe se inculpa de un delito que quieren inculparle a ella. La película empieza con una leyenda sobre 1909, contextualizando el momento socio-histórico diegético del relato: la revolución mexicana. Llama la atención de esta introducción, cuando menciona "La peonada estoica y sumida mordía en silencio su ignominia, mientras acumulaba azotes y oprobios de la casta privilegiada" (Gavaldón, 1956, 00:20). El filme buscaba sostenerse en valores de producción muy específicos y evidentes, como la presencia de las estrellas María Félix y Pedro Armendáriz, así como una gran cantidad de extras y la recreación histórica de la Revolución, así

como el uso de trenes a manera de *picture cars*. El filme tiene reminiscencias a Fernando de Fuentes y su *Vámonos con Pancho Villa*, un cine que encontraba en la revolución el pretexto idóneo para mostrar una gran producción sin necesidad de buscar en otro momento de la historia de México un espacio para narrar un relato fuera de estas circunstancias. Los dejos machistas son constantes, como la frase que le dice a Gabriela, que tenga que "casarse para que no tenga líos" o la presencia de una figura que gobierna como si fuera señor feudal: "mientras ordena el amo que hay que hacer con ella" (Gavaldón, 1956, 29:40). El amor, que aparentemente se habrían jurado y que permanecería incólume, es también afectado por la revolución. Felipe, quien habría sido llevado preso, se despide originalmente de Gabriela. Al despedirse, Gabriela ofrece su vida pero Felipe le pide que espere, pues dos años pasarán muy rápido. Gabriela no lo hace y se casa con el Gobernador. Ella lo justifica: "cada quien tiene su modo de escaparse" (Gavaldón, 1956, 47:37), "no soy de las que se arriesga en pequeñas aventuras" (Gavaldón, 1956, 48:00). Gabriela sufre un cambio, entonces, pues de ser una mujer perteneciente a una clase oprimida, se vuelve parte de la clase dominante. Felipe terminará sin Gabriela y veremos un plano final de él, con una metáfora de la ruptura de su relación y de su vida, donde se perciben los reflejos del resto y un vidrio roto. El cambio de estado de las cosas y el uso de la Revolución Mexicana como parte del reordenamiento nacional provoca que los giros políticos y la revuelta social tenga repercusiones en las relaciones personales y, en este caso, amorosas. Según García Riera (1998), "Al desvanecerse el espejismo de una prosperidad, la de los tiempos de guerra, la única imagen que el cine nacional podría ofrecer era la del subdesarrollo." (p. 210). En 1957 murió Pedro Infante. 1959 el Estado compra los Estudios Churubusco. El subtexto didáctico del filme insiste en el poder como cambio, así como la lealtad y fidelidad, son lo más importante para la supervivencia.

### ***Nazarín, 1959***

Basado en la novela de Benito Pérez Galdós, al igual que su filme *Tristana*, nos presenta la historia de Nazario, un sacerdote que siempre ha estado apegado al evangelio. Un hombre bondadoso, sanfranciscano en su forma de vivir, ayuda a cualquiera, aún cuando es vejado, insultado, robado o amenazado. Sin embargo, decide abandonar los votos y huir tras ser señalado como cómplice de un crimen, emprendiendo un peregrinaje sin destino. En su viaje le acompañan dos prostitutas, Beatriz y Andara. Situada en la época porfirista, pronto Nazario descubre que su buena fe y necesidad de hacer el bien le traerá consecuencias negativas. Nazario termina desterrado, mientras una de las prostitutas vuelve con su expareja abusiva y la otra queda presa. Además de la presencia de Luis Buñuel como una figura ya hegemónica en el mundo del cine, asistimos a una comparativa entre las voluntades de personas que han sido vapuleadas por el porfirismo y las condiciones de supervivencia de la época, así como la elección de una vida desfavorable, que es la de Nazario. Como menciona Vázquez Couto (2016), en este filme Luis Buñuel:

Amparado en una multirreferencialidad filosófica, artística e incluso científica, observa con la cámara al hombre cautivo en la incomprensible tragedia de la existencia, lo que convierte a su cine en un documental del drama de la realidad donde los desfavorecidos cobran protagonismo en el paisaje social. (p. 132).

El campo mexicano vuelve a ser protagonista, e incluso vemos nuevamente la presencia del volcán Popocatepetl como en *Talpa*. Y en un país que se asumía meramente católico, la figura de Nazario es contraproducente con el ejercicio de la religión, toda vez que su bondad no pelea contra la maldad que se presenta constantemente, sino la perdona y sigue adelante, sin buscar crear cambios en las comunidades que va encontrándose. Al respecto, señala Silva Escobar (2017):

Realiza una inscripción ideológica sobre lo popular y su relación con la pobreza, a partir de la cual se desprende la subalternidad en tanto mecanismo que traza una oposición entre dos

formas diferentes de encarar la pobreza: una entendida como humildad, acatamiento, respeto y obediencia; y la otra, entendida como miseria, violencia e infortunio (p. 73).

Nazario va siguiendo esa línea hacia la devacle, incluso llevado preso. En esta situación, existe un momento donde los presos golpeando a Nazarín (Pérez Galdós, 1959, 1:25:21) y él sin defenderse, apenas busca verbalmente enfrentarlos por atacar la creencia y la religión, lo cual contribuye a seguir construyendo la búsqueda de la abgenación y estoicismo. El personaje se permite abusado, vejado. Dice Nazario en esta escena: "Por primera vez en mi vida me cuesta trabajo perdonar. Pero los perdono y también los desprecio..." (Pérez Galdós, 1959, 1:25:55). Al final, cuando Nazarín va preso y el soldado se detiene a comer una manzana, la mujer tendera le ofrece una caridad y él la rechaza. Se escuchan tambores en el fondo musical como un definitivo intertexto a su obra *La edad de oro* y que él mismo señalaba como reminiscencia a los tambores de su nativa Calanda (de la Colina y Pérez Turrent, 1996) Al final de la película, Nazario toma la piña que la señora le ha ofrecido y dice, que Dios lo pague señora. El nihilismo de Nazario, pues, lo conduce a los terrenos del completo desprendimiento de lo civilizatorio, de la institución católica y de incluso la solidaridad comunitaria. Un hombre que busca no valerse por sí mismo, sino mantener su existencia a partir de la nada, como Jesucristo al marcharse al desierto.

### ***La cucaracha (Los soldados de Pancho Villa), 1959***

Si bien en los años anteriores habrían participado dos o tres películas mexicanas en el Festival de Cannes, no fue sino hasta este año que se suscitó una controversia más allá de la representación de un México pobre y en abandono, como en *Los olvidados*, *Subida al cielo*, *Rossana*, *Raíces*, *Talpa*, *La escondida* y *Nazarín*. Esta película, filme número seis de Ismael Rodríguez, relata la crónica del coronel villista Antonio Zeta (Emilio Fernández), quien arriba a un

pueblo controlado por las tropas de Carranza. Ahí conoce a la que fuera amante de uno coronel fusilado por Antonio, "La cucaracha" (María Félix), quien es una soldadera que dirige un grupo de mujeres armadas. "La cucaracha" siente atracción por Antonio y ambos se convierten en amantes, pero este se verá involucrado en un triángulo amoroso, pues también Isabel, una mujer que ha enviudado y ha sido alineada por el pueblo, ha fascinado igualmente a Antonio. La voz de Antonio Zeta es la voz que no solamente ordena a sus soldados, sino ordena al pueblo mantenerse estoico, como él mismo dice: "uno está aquí para aguantar" (Rodríguez, 1959, 24:56). El contexto prebélico del filme contribuye a ese carácter, sin embargo, como ya hemos podido avizorar en diversos filmes de este corpus, la resignación estará presente una y otra vez en los personajes de estas películas. Nuevamente, la condición de la supresión de la voluntad de la mujer y su alineación a partir de la sociedad patriarcal se manifiesta, como reclama un personaje cuando Isabel es vapuleada: "¿Qué no ve que no tiene hombre que de la cara por ella?" (Rodríguez, 1959, 52:03). Al final del filme, Antonio Zeta muere y "La Cucaracha" se queda con el niño recién bautizado, hijo de Antonio. Isabel, en franco carácter vengativo, termina riéndose de ella. La fábula aleccionadora evidente, en un filme que, como muchos de Ismael Rodríguez, buscaban un didactismo moral a las audiencias mexicanas.

Empero, este año atestiguó una interesante discusión entre los filmes *La Cucaracha* y *Nazarín*. La discusión entre la prensa mexicana especializada y productores mexicanos entre ambas películas, así como integrantes de la industria, autoridades y la delegación mexicana que asistió a Cannes, provocó una división ideológica de la producción cinematográfica que debía ser exhibida en el extranjero. Si bien las categorías para ello pueden ser difíciles, podríamos sugerir que un filme con expectativas enteramente comerciales (*La cucaracha*) y un filme con aspiraciones artísticas sobre las comerciales (*Nazarín*), se encontraban en pugna por la representación total de México en Cannes. Conviene recordar que las regulaciones del Festival de Cannes hasta ese momento era la

selección de películas desde el país de origen. Por tanto, como sugiere Tuñón Pablos (2015):

Es importante para considerar las diferencias que el Festival de Cannes, en tanto que instancia validadora, buscaría al elegir las películas mexicanas o de cualquier país en su selección oficial, pues la disputa entre *Nazarín* y *La cucaracha* sería la de presentar un filme "de calidad" contra un filme "mediocre" (p. 89).

Esto llevaría a una reestructuración de las reglas del Festival de Cannes y por tanto, una nueva forma de Cannes para procurar su programación y comenzar con su sello distintivo, la de una instancia total validadora que elegiría por *motus proprio* su programación. Así, Cannes comenzaba a dejar de ser una arena diplomática para ser una arena artística, como un Museo o una Galería, en donde sus curadores/programadores decidirían sin la obligación política/diplomática que permeaba hasta ese momento. De esta forma, *La cucaracha* habría sido la oferta institucional que haría México a Cannes, pero el propio festival, en voz de su director Favre Le Bret, buscaría específicamente el filme *Nazarín* una película que se reconociera por sus méritos artísticos.

### ***La joven, 1960***

Si bien el racismo y la discriminación habrían sido temas que se comentaron en el filme *Raíces* de manera estructural, y de forma tangencial en películas como *Pueblerina*, *Los olvidados*, *Subida al cielo*, *Nazarín* y *La escondida*, fue con *La joven* (1960) de Luis Buñuel que se presentó un filme mexicano en Cannes con el racismo como tema central e ineludible del conflicto. Ese mismo año, también se presentaría *Macario* (Gavaldón, 1960). De ambas, solamente *La joven* recibiría una mención especial por parte del jurado. La historia relata cómo viven en una isla desierta Miller, un guardabosques con una chica protegida por él, Evelyn, una huérfana de 13 años por quien Miller se siente atraído. Traver, un músico negro, llega a la isla, huyendo de una falsa

acusación de violación y un intento de linchamiento. Traver y Evelyn se hacen amigos, pero Miller muy pronto lo delata, buscando deshacerse de él. Esta sería una de las películas menos revisadas y comentadas de Luis Buñuel. Al respecto, señala García Riera (1998), "Buñuel hizo agudas y complejas referencias al racismo, la religión y el erotismo con lo ocurrido entre un grupo de personajes confinados en una pequeña isla de la costa sur norteamericana." (p. 224). Al respecto de la nacionalidad, discusión que se habría suscitado con *Nazarín*, el propio festival de Cannes la señala como mexicana (Cannes, 2021), si bien es una película con un elenco estadounidense, a excepción de Claudio Brook, hablando en inglés y cuya historia se desarrolla en una isla en Estados Unidos. Aún cuando el tema principal es el racismo y la búsqueda de la justicia, como menciona Lomillos (2001):

Este carácter esencial, seco y directo sobre el racismo, acrecentado y combinado con el mito de Lolita (el otro tema fundamental, no menos "espinoso", del filme), sin duda tuvo mucho que ver con el fracaso comercial (no gustó ni en Harlem ni en Europa) y con la tibia recepción de la crítica de su tiempo, que como mucho la consideró una "obra menor". (p. 164).

Así, el Buñuel de *La joven* es un Buñuel que se desprende de la imaginería e iconocidad católica, pero que tiene un personaje que representa, en este caso al protestantismo. El alejamiento de la civilización es, nuevamente, un tema Buñueliano presente.

### ***Macario, 1960***

El otro filme mexicano que competiría en Cannes en 1960 fue *Macario*, adaptación de la novela de B. Traven y dirigida por Roberto Galvaldón. Macario (Ignacio López Tarso) es un campesino que vive con su familia en pobreza extrema. Su esposa (Pina Pellicer) roba un guajolote

y se lo regala para que cumpla su sueño de comérselo solo. Macario huye al bosque donde se encuentra con Dios y el Diablo, quienes le ofrecen una recompensa a cambio del guajolote, pero Macario se niega con ambos y decide compartirlo con la Muerte. La muerte le regala un líquido que es capaz de curar cualquier enfermedad. Macario comienza a usarlo y así se convierte en un santo que gana mucho dinero, hasta que es obligado a curar al hijo del Virrey y ante la imposibilidad de curarlo, termina por regresar a su condición original.

Macario parte, con una manera de prólogo, de una de las manifestaciones culturales más conocidas de la cultura popular: la festividad de noche de muertos. "Su temática se inscribe en la profunda y compleja relación del mexicano con la muerte que aparece transversalmente a través de su imaginaria y la relectura de lo popular." (Mancebo Roca, 2020, p. 294) La hipérbole que traza el beneficio económico y social de Macario y su familia, así como la caída estrepitosa hacia un calabozo espiritual y literal, metaforiza la condición de una sociedad mexicana que pareciera estar destinada a la pobreza y la miseria. En Macario, como en la mayoría de los filmes que hemos revisado, hay una institución superior reguladora que no tiene presencia y, sin embargo, aparece cuando los individuos no logran resolver sus diferencias. El elemento diferenciador es la fantasía como resolutoria del conflicto de Macario, puesto que en su diégesis sería imposible su resolución. Así, el subtexto de Macario nos muestra cómo los individuos más vapuleados de la sociedad mexicana solamente pueden superarse y encontrar el escalafón socioeconómico a partir de un sueño o un milagro (fantasía). Aún cuando se desarrolla en la época de la colonia, la película no parece pertenecer a un género histórico, pues se desarrolla en ambientes naturales y espacios que no apelan expresamente a este período, sino hasta que Macario comienza a ejercer como curandero. El uso de recursos narrativos como los sueños, en donde Macario manipula calaveras que son títeres (Gavaldón, 1960, 15:21) o el querer comer solo un guajolote para sí, sin compartirlo ("lo quiero para mí solo"), hablan de la dimensión psicológica de un personaje que, atormentado, más que ser

beneficiado o bendecido por la muerte es castigado por querer superar el hambre que lo atormenta. Macario intenta salvar al hijo del virrey, pero en un último intento de negociación con la muerte, se da cuenta que el destino, es decir, la voluntad de la muerte, es superior a sus decisiones y la voluntad de los hombres. Apunta Mancebo Roca (2020): "...la película fue denostada por los críticos del país, que le achacaron su falta de espíritu crítico, su condescendencia y superficialidad, y que se trataba de un producto destinado a la exhibición en los festivales internacionales." (p. 294) Esta diferenciación entre un cine que buscara exhibición comercial a un cine que buscara solo la validación artística en festivales internacionales, discutida ante la proyección de *La Cucaracha* y *Nazarín*, se mantendría en la crítica y periodismos cinematográficos (Tuñón, 2015).

### ***Viridiana*, 1961**

El vértice de los éxitos cinematográficos mexicanos en Cannes estuvo acompañado, una vez más, de una polémica. *Viridiana* fue ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1961. El premio fue compartido con *Une aussi longue absence* (1961). La película fue filmada en España y se consideró una coproducción México-España, con la presencia mexicana de Silvia Pinal como protagonista y producida por el mexicano Gustavo Alatriste. *Viridiana* es la historia de una novicia que es requerida por su tío, Don Jaime, antes de que ella tome los votos. Viridiana lo visita en su finca y Don Jaime busca mantenerla unos días más y casarse con ella, pues le recuerda a su difunta esposa. Don Jaime, con ayuda de su sirvienta Ramona, droga a Viridiana e intenta tener sexo con ella, pero se arrepiente. Viridiana intenta huir, pero Don Jaime se suicida. Viridiana renuncia a los votos, vuelve a la finca y en ella refugia a un grupo de mendigos. El personaje de Viridiana, tiene una gran reminiscencia al padre Nazario de *Nazarín*, lo cual es evidente por que

ambas películas tienen orígenes en los textos de Benito Pérez Galdós<sup>13</sup>, se convertirá en una lideresa de los pobres en un contexto de riqueza pero no opulencia. Los pobres se defienden, como menciona el ciego: "Mire que aunque somos pobres cada quien tiene su dignidad" (Buñuel, 1961, 44:15). *Viridiana* no solo acoge a los pordioseros, sino que les conduce a llevar labores en la Hacienda. En relación a la discusión de la nacionalidad de la película, señala Navarrete-Galiano (2010) que:

... tras ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1961 como película de nacionalidad española, fue prohibida por el Vaticano al calificarla de blasfema y sacrílega, lo que provocó el cese del entonces director general de cinematografía, José Muñoz Fontán, además de retirársele la titularidad hispana al filme. (p. 162)

Esto es lo que probablemente ha provocado que la película se mantenga con la nacionalidad mexicana, aún cuando debería considerarse como co-producción (Taibo, 2014). Por tanto, la recurrencia de mencionar a *Viridiana* como una película mexicana ganadora de la Palma de Oro, sería correcta *stricto sensu*. Como apunta Sánchez-Biosca (2009), religión y erotismo se combinan en este filme que, como en *Nazarín*, muestra una escisión de la vida religiosa para que los personajes principales se integren en un mundo que desconoce las normas morales, preconcebidas en una sociedad católica como son la española y la mexicana. En *Viridiana*, como en las películas de Buñuel que compitieran en Cannes, existirán momentos surrealistas, pero cada vez más disipados, como la niña que juega a la cuerda frente al árbol donde se ha suicidado Don Jaime. El cinismo de los pordioseros y de la afrenta simbólica a la religión católica, habría sido probablemente una de las condiciones que el jurado, integrado por Jean Giono, Sergei Yuketvich, Pedro Armendáriz, Luigi Chiarini, Tonino Delli Colli, Claude Muriac, Edouard Molinaro, Jean Paulhan, Raoul Ploquin, Liselotte Pulver y Fred Zinnerman. Así, la penúltima película de Buñuel

---

13 *Nazarín* es adaptación de la novela homónima de Pérez Galdós (1892), mientras que *Viridiana* es una adaptación libre de la novela *Halma* (1895).

que compitiera en Cannes, combinaría una predilección del autor con el festival, la crítica a la religión católica y la predilección por relatos donde los personajes se enfrentan o escinden de la cultura religiosa, así como el "salvajismo" como condición del humano que está presente en casi cualquier momento de su obra. La sensación de lo prohibido, que es otra constante en la obra de Buñuel, llevará a un cambio de poderes. Como mencionan Montauban y Chirinos (2016):

Si en *El ángel exterminador* asistimos al desconcierto que produce la alteración del orden natural en huéspedes debidamente entrenados en los rituales de la cena, en *Viridiana* asistimos a una circunstancia todavía más radical (y, por lo mismo, más desconcertante): ¿qué pasaría si un grupo de personas no entrenadas en estos rituales se propusiera organizar un banquete teniendo como único referente su propia intuición?" (p. 59)

La traslación, momentánea, de un grupo de mendigos a un estrato social distinto al suyo, evoca las revoluciones que han buscado la desestratificación. *Viridiana*, tal vez inconscientemente, busca hacerlo y su experimento termina por requerir a los aparatos punitivos del Estado para volver al *statu quo* original. Así, durante la cena de los mendigos (Buñuel, 1961, 1:16:40), que deviene en anarquía, se realiza una más que evidente intertextualidad con el cuadro *La última cena*. Comenta Jiménez Gómez (2020):

A través del intertexto pictórico de *La Última Cena* de Leonardo Da Vinci en el guion de la película de Buñuel -recordemos el comportamiento de la mendiga Enedina levantándose las faldas, los garrotazos, los grotescos gestos y las palabras soeces de los mendigos o el intento de violación del mendigo cojo a Viridiana- se pone en relación la razón y lo irracional, el erotismo, lo prohibido y la transgresión y se justifica, así, la transformación final de la santa Viridiana." (p. 543)

Esa transgresión y re-ritualización de la cena, sucede cuando Viridiana y Jorge han dejado a los mendigos sin supervisión. La pregunta que pareciera hacer Buñuel es: ¿qué sería de los mendigos,

sin la presencia de la Iglesia o el Estado?. Mencionan Montauban y Chirinos (2016) "Con *Viridiana* ocurre lo mismo que con la crítica de Buñuel a los rituales: su actitud ante el cristianismo no asume la forma de una negación, sino —por el contrario— de una afirmación llevada al límite en su forma más exasperada." (p. 61). *Viridiana* es pues un constante desfile de desacralización. La voluntad de ella, que en algún momento llega a intentar, crística, como en *Nazarín*, tiene consecuencias negativas y ella, en estado casi catatónico, termina a merced del hijo de Don Paco, Jorge y de la antigua ama de llaves, Ramona. Su hija, quemada una corona de espinas, terminando simbólicamente con la cristiandad.

### ***El ángel exterminador, 1963***

*El ángel exterminador* sería el último filme de Luis Buñuel que compitiera en Cannes. Un grupo de aristócratas de la Ciudad de México se ven impedidos a salir de un salón de una casa, después de una cena. Poco a poco se ven obligados a romper sus reglas de etiqueta y actuar de forma casi salvaje para poder sobrevivir, sin que pueda resolverse el enigma de cómo o por qué están impedidos a salir, al igual que las personas al exterior de la casa se ven impedidas a entrar. El mismo Buñuel (1982), en un ejercicio de autoconciencia de su poética, decía en su libro autobiográfico, *Mi último suspiro* "Lo que veo en ella es un grupo de personas que no pueden hacer lo que quieren hacer: salir de una habitación. Imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillo deseo. Eso ocurre a menudo en mis películas." (p. 492). Es interesante cómo este grupo de humanos, que pertenecen a una clase alta, ya sea como un tratado de la suspensión del sentido (Lopes da Silva, 2015; Poyato, 2011) a partir de la cita de Barthes (1983), quien mencionaba que los mejores filmes suspendían el sentido en vez de proveerlo, o una parábola de la condición

burguesa (de la Colina, Pérez Turrent, 1986), tenga reminiscencia con *Nazarín*, en donde encontramos un desprendimiento de las estructuras sociales que permean la conducta humana para reducirse al mínimo necesario para la supervivencia. Luis Buñuel parecería hacerse la misma pregunta en ambas películas: ¿qué sucede cuando nos desprendemos de nuestro rol en la sociedad, sacerdote en *Nazarín* y aristocracia en *El ángel exterminador*, para seguir adelante? A diferencia de *Viridiana*, la actuación de los personajes conforme va degradándose la condición, les hace volverse más salvajes. Y si en *Viridiana* la cena de los mendigos es el clímax de la historia, en *El ángel exterminador* es el detonante. La resolución de Leticia "La Valkiria" (Silvia Pinal) pareciera la conciencia de los personajes de su propia diégesis y cómo hubieron perdido la estructura narrativa, retomando el inicio de un posible ensayo teatral para salir del espacio diegético que ha sido el salón donde se han descendido a la debacle. Esa inacción que los llevó a ese *impasse* convertido en un naufragio, se rompe bajo la conducción de Leticia y pueden finalmente liberarse. La película recibiría el premio de la crítica (FIPRESCI) en Cannes. Posteriormente, Luis Buñuel volvería a presentar un filme, *Tristana* (1970), pero solamente en exhibición fuera de competencia.

### ***Tarahumara, 1965***

1965 fue un año paradigmático para el cine mexicano, pues se realizó el concurso de cine experimental, que ganaría el filme *La fórmula secreta*, de Ruben Gámez. Ese mismo año, el poeta Salvador Elizondo filmaría su único filme: *Apocalypse 1900*. "*La fórmula secreta*, especie de ensayo muy original e inventivo con textos escritos por Juan Rulfo y espléndida fotografía del propio realizador. La cinta ilustra con metáforas poéticas, algo reminiscentes de los procedimientos surrealistas, el drama de la más humilde población mexicana frente a la enajenación extranjera" (García Riera, 1998, p. 236). Esta película, como *En este pueblo no hay ladrones*

(1965), serían parte de una nueva escuela cinematográfica que posteriormente influiría a realizadores como Arturo Ripstein, quien filmó ese año su primera película, *Tiempo de morir*, así como Felipe Cazals, Juan Ibáñez, Manuel Michel y Carlos Enrique Taboada, entre otros. *Tarahumara* narra la historia de Raúl, un antropólogo que viaja a la sierra Tarahumara (Rarámuri) a estudiar los problemas de los indígenas que habitan dicha zona. Tomás, el guardabosques de la zona, intenta que los indígenas trabajen para él, pero ellos prefieren trabajar su tierra. Tomás mata a un ternero de un indígena para atraer su atención. Raúl paga por él y se gana el respeto de Corachi, el líder de los indígenas. Paulatinamente, Raúl comienza a ganarse la confianza de la comunidad e integrarse a ella. Sin embargo, un grupo de terratenientes no indígenas, amedrentan a la comunidad con quitarle sus tierras. Raúl intenta defenderlos, pero termina muerto.

Filmada en la sierra de Chihuahua, el espacio y la relación con el subtítulo del filme (*Cada vez más lejos*) se evidenciará en los títulos iniciales, al mostrar imágenes de la sierra como planos de locación para contextualizar la historia, como apunta García Núñez (2012). El filme tiene como conflicto principal el choque cultural que hay entre los indígenas Tarahumaras y los mestizos. Es un choque cultural que además evidencia la atención del Estado en los espacios casi desconocidos, el uso de las tierras, la acción criminal de las autoridades y la legitimidad de la terratenencia. Como apunta García Núñez (2012), "Con independencia de las distinciones obtenidas, *Tarahumara* logró alejarse claramente del cine industrial de la época en el abordaje de un tema pocas veces tratado por el cine nacional" (p. 174). Un cine que tendría un compromiso social, como buscaría aprehender la corriente neorrealista italiana en su apropiación de técnicas documentales (Nichols, 1997) pero que habría de hacer una separación como es natural entre ambos sistemas de producción<sup>14</sup> Por tanto, la obra de Alcoriza no sería una película que converja con el cine documental, sino una ficción más cercana al neorrealismo italiano o el Nuevo Cine Latinoamericano. Alcoriza, en tanto

---

14 Comentaré la distinción entre género y sistema de producción en el siguiente capítulo.

que busca una separación con Alazraki y Emilio Fernández, no presenta una estilización de las comunidades indígenas, sino un relato que se encuentra directamente al interior de sus culturas. Empero, existe una necesidad de denunciar la discriminación e injusticias entre los pueblos indígenas, que sí habríamos visto en *Raíces*, lo cual es comentado por Chaumel Fernández (2016): El discurso de *Tarahumara* es el mismo de *Tiburonerros* donde la evolución industrial ha errado y el hombre vuelve a la naturaleza consiguiendo la libertad espiritual. La película muestra un antropólogo que tras muchas lecturas y estudios acude a la sierra de Tarahumara para conocer a los indígenas por sus propios ojos. La finalidad fue que el espectador comprendiera a la cultura indígena, como medio de denuncia (p. 298)

*Tarahumara* ganaría el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI) y fue nominada al Globo de Oro.

### ***Pedro Páramo, 1967***

Adaptación de la totémica novela de Juan Rulfo, tuvo la participación del escritor Carlos Fuentes en su adaptación, fue producida por Manuel Barbachano y dirigida por el español Carlos Velo. La historia cuenta cómo Juan Preciado, hijo del cacique Pedro Páramo, vuelve a Comala por petición de su madre, ahora difunta. Juan Preciado va encontrándose con la historia de su padre, hasta descubrir que todos en el pueblo han muerto. Juan Preciado regresa a Comala, dispuesto a reclamarle a su padre lo que le pertenece. La segunda parte se centra en Pedro Páramo, dueño de la hacienda La media luna y el hombre más importante de la región. Conocido por adueñarse de todas las mujeres que ha deseado, excepto de Susana San Juan, su primer amor. En ella ve la felicidad, e incluso logra contraer matrimonio cuando la protagonista enviuda. Sin embargo, Susana está obsesionada con el recuerdo de su primer esposo y comienza a enloquecer. Su

demencia la lleva a la muerte, y con ello viene el inminente final de Comala y sus habitantes. La película recibió muchas críticas, pues la prensa habría creado una grandísima expectativa desde su producción. El escándalo comenzó no solo por un español dirigiendo el filme, sino elegir al estadounidense John Gavin (*Psicosis*, 1959) para protagonizar a Pedro Páramo. Al respecto, comenta Weatherford (2013):

Las elevadas expectativas agudizaron la decepción del público y de la crítica cuando *Pedro Páramo* se estrenó, a principios de 1967, en el Distrito Federal. El filme fue acogido después de una recepción fría en el Festival de Cannes. Gabriel Figueroa, Carlos Fuentes y otros, formaron parte de la delegación que viajó a Francia para la proyección. Ignacio López Tarso, que interpretó el papel de Fulgor Sedano, también presente (p. 490)

Y quien contaría cómo el público abandonaría la sala. Emilio García Riera (1998) le llamaría "suntuosa, fría e inanimada" (p. 270). Habiendo elevado esas expectativas, el filme ha continuado su crítica hasta épocas recientes. En *Pedro Páramo* encontramos recurrencias que se han presentado en este corpus de películas mexicanas compitiendo en Cannes: la ausencia de aparatos estatales, la vida en el campo/provincia, el machismo/patriarcado, así como el nacimiento de leyes comunitarias y la aplicación comunitaria de la justicia, "¿Cuáles leyes? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros." (Velo, 1967, 15:46). Existen otros temas como el abandono de la figura paterna, la venganza, el incesto, pero ante todo el filme constantemente busca derruir o disipa todos los límites: entre relaciones, entre poderes, entre vivos y muertos, entre pasado y presente, realidad y fantasía. Juan Preciado siempre escucha y dialoga con la voz de su madre, que se escucha en *voice over*, justo como hace el personaje Macario con los muertos, al inicio de *Macario*. El filme está estructurado con analepsis constantes, que es una estructura dramática que difiere de la clásica estructura de flashbacks, es decir, no es común a la aristotélica progresista principio-desarrollo-fin.

### ***El santo oficio, 1974***

*El santo oficio* (1974) constituye la primera aparición del mexicano Arturo Ripstein en el Festival de Cine de Cannes. El filme se inspiró en documentos de la Santa Inquisición, durante el siglo XVI en la Nueva España. Basado en hechos y documentos reales, en él se reflejan las atrocidades, amenazas y persecuciones sufridas durante el periodo de la Santa Inquisición, en especial a los judíos convertidos al cristianismo, también denominados *marranos*. Durante esa época se desató una epidemia, de la cual la iglesia católica decidió culpar a los propios judíos, lo que conllevó a la cacería de sus creyentes. En medio de esa persecución, el fraile dominico Gaspar Carvajal se reúne con su familia judeoconversa para asistir al funeral de su padre, donde se da cuenta que Francisca, su madre y Luis, Baltasar y Mariana, sus hermanos, realizan aún prácticas judías y decide denunciarlos ante las autoridades. A excepción de uno de los hermanos que logra escapar, el resto de la familia es encarcelada y torturada. Este es el quinto filme de Arturo Ripstein, que exhibe, además de la traición en el seno familiar, la dicotomía religiosa, vivir entre dos estructuras, que es señalada por Erin Graff Zivin (2019): "This oppositional relationship between public and private, while ostensibly signaling a religious syncretism, in fact, maintains a clear boundary between the two religious worlds." (p. 87). Uno de los puntos a señalar, dentro de este breve repaso histórico de los filmes mexicanos que compitieron en Cannes, es que desde 1967 no se había elegido ningún filme en la selección oficial. Habrían pasado 7 años y esta misma brecha se extendería más aún después de *El santo oficio*. Otros temas que se tratan en la película, además de la dicotomía religiosa y los valores. La institución siniestra de la Iglesia Católica es exhibida sin poder alguno que pueda hacer contrapeso en su historia. Repercusiones directas, no solo como la destrucción de la familia, sino el estrés postraumático de Mariana Carvajal, son parte de la denuncia *a posteriori* que hace Arturo Ripstein. En los créditos finales del filme, se lee: "Esta película es

una ficción inspirada en hechos reales y documentos verdaderos. La realidad a la que aspira no es la certidumbre de la historia, sino la verosimilitud de la fábula" (Ripstein, 1974, 2:05:10). Esta sería la única película mexicana dentro de la década de los 1970 que formaría parte del Festival de Cannes. La década de los 80 sería, posible, el inicio de la caída de películas de industria, de arte o cualquiera de las tipologías y categorías utilizadas para denominar el cine mexicano del que hemos referido. Como mencionaba Sánchez (1999) en su libro *Océano de películas*:

La industria formalmente como tal ya no funciona. Los canales de distribución y exhibición han sido desmantelados. El mercado se ha hecho trizas. No hay ni siquiera un público local suficiente para amortizar al menos los costos de producción. Los ingresos por televisión y video son muy exigüos...(p. 67).

### ***La reina de la noche, 1994***

El filme número diecinueve de Arturo Ripstein terminaría con la sequía de 20 años de presencia mexicana en Cannes. *La reina de la noche (1994)* Un biopic de Lucha Reyes (Patricia Reyes Spíndola), una cantante alcohólica que ha triunfado y conseguido lo que ha deseado. Empero, su vida sentimental es irregular y errática, así como su vida familiar. Ripstein retrata la vida nocturna de los años 1930, con una advertencia paratextual al inicio de la película "biografía imaginaria de la vida sentimental de Lucha Reyes" (Ripstein, 1994, 00:00:23). Una coproducción México, Francia, Estados Unidos. El acercamiento a las intimidades, habitación, casa de una mujer pública como Lucha Reyes, contrasta con su vida del escenario, del cabaret, donde se muestra completamente fuerte y rebelde. Y tal es su necesidad de mostrar su poder y romper con los tabúes, que tiene sexo con Diego Rivera en la barra del bar (Ripstein, 1994, 23:07) o enfrenta a un político, retándolo a matarla (Ripstein, 1994, 09:33). Un personaje que, como en las películas de Ripstein, irá lentamente en descenso anímico, psicológico y vital. La vida oculta de un México que habría

sido representado desde otros espacios y temporalidades, que había narrado conflictos sociales, el campo mexicano, problemas como la discriminación o racismo, dramas familiares y la inevitable injerencia del catolicismo en la vida mexicana, ahora tomaría un rumbo mostrando no solo la vida de una famosa cantante, sino de la vida nocturna, una vida que se mantuvo alejada mucho tiempo de las historias cinematográficas mexicanas. Otros temas como la presencia del comunismo en México, la bisexualidad, los límites de la privacidad, son abordados en *La reina de la noche*. Es interesante que, dentro de este corpus, este filme es el único que pertenece al género de biopic. Y es el personaje de Lucha Reyes el que resumirá un carácter de la oposición, pues como comenta De la Mora:

By and large, she is rendered in this film as the polar opposite of the fierce, idiosyncratic, and impassioned performative style, alternately festive and prickly, that is captured in her numerous recordings, live performances, and her eight credited cinematic roles (citado en Gutiérrez Silva, Duno Gottberg, 2020, p. 169).

Así, la lucha constante contra figuras patriarcales y el melodrama exacerbado, como características estéticas del cine de Ripstein, se hacen presentes en este filme. La fuerza destructiva de Lucha Reyes es, finalmente, lo que llevará a que este drama la ensalce como una figura icónica de la rebeldía. El filme tendría buena recepción en festivales de cine y crítica, así como ganar 6 arieles de la Academia Mexicana de Cine.

### ***El coronel no tiene quien le escriba, 1999***

Vigésimo tercer filme mexicano seleccionado en el Festival de Cannes y filme número 22 en la filmografía de Arturo Ripstein, *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) es una adaptación de la novela homónima de Gabriel García Márquez. Es la historia de un Coronel retirado (Fernando Luján), viviendo en su pequeña casa en la selva, con su esposa Lola (Marisa Paredes). El Coronel

siempre espera una pensión que no llega y cuando llega la lancha con correspondencia, se viste su único traje que tiene para esperarlo. Todos en el pueblo saben que no llegará, pero él sigue esperando, cuidando a un gallo que perteneció a su fallecido hijo. En *El coronel no tiene quien le escriba*, el gallo es tan atesorado como los restos del hijo de ambos ancianos. El filme habla de la vejez que ha llegado a una pareja, quienes sobreviven en la pobreza y mantienen la esperanza de ser protegidos por el aparato estatal. Un filme reunido de simbolismos, pero el hegemónico sería el gallo, que había pertenecido al difunto hijo de ambos y ahora representa la esperanza y el enlace que los mantiene vivos. Uno de los mayores valores de producción del filme (Taibo y Orozco, 2000) fue haber sido adaptada de la novela homónima de Gabriel García Márquez. El guion de Paz Alicia Garcíadiego, quien ha sido la guionista en la mayoría de los filmes de Ripstein, pone en boca de los personajes una constante refranería que justifican sus acciones, ya negativas o positivas. El plano final hace un contraste con su última frase, pues vemos una ventana y al otro lado lloviendo, mojando las macetas y árboles que esperan al igual que los personajes. El personaje del Coronel tiene una reminiscencia al personaje Don Nemesio de *Subida al cielo*, quien espera a que le hagan justicia y le devuelvan sus tierras para pagar sus deudas. Un hombre que, si bien ha manifestado estar en bancarrota, sigue vistiéndose elegantemente. Al respecto, señala Cristina Cervantes (2005):

Ripstein encuentra otras dos lecturas: la historia de amor entre el Coronel y su esposa, como dos enamorados que aún y con la miseria se aceptan, se aman, se cuidan; y la utopía, el “quijotismo” del Coronel al poner su esperanza en un gallo que podría reivindicar el maltrato de la burocracia, de aquellos a los que sirvió y no lo han recompensado. (p. 6)

La injusta inoperatividad del Estado y la miseria que paulatinamente va engullendo a los viejos. Este sería el último filme que representaría a México en el Festival de Cannes en el siglo XX.

Hasta este momento, el cine mexicano en Cannes habría sido un cine que mostraba en gran parte las vicisitudes de los mexicanos que vivieran fuera de la Ciudad de México, en condiciones

de precariedad. El director más elegido para competir habría sido Luis Buñuel, seguido de Roberto Gavaldón (4) y Arturo Ripstein (3). Conviene señalar, con perspectiva a nuestros siguientes capítulos, que las locaciones principales de estos filmes fueron Pueblos, Sierra, Campo, Mar/Playa, Selva. Es decir, escenarios no urbanos. De hecho, de 24 películas, solamente 2 desarrollan sus historias en la Ciudad de México (*Las tres perfectas casadas* y *El ángel exterminador*) y, curiosamente, se desarrollan casi en su totalidad en interiores de casas. Otro filme que se desarrolla en una ciudad es *Él*, en Guanajuato, aunque la ciudad representa más la provincia que una gran urbe. Así, este corpus de película y esta breve revisión, fungen en este trabajo como preámbulo de lo que será el siglo XXI en Cannes y en el cine mexicano, específicamente en la sección Una cierta mirada, que es nuestro objeto de estudio. Hemos podido comprobar que, a lo largo de los primeros 60 años de presencia mexicana en Cannes, existió una clara tendencia, tanto por parte de las autoridades mexicanas (cuáles) como del Festival de Cannes por elegir una colección de conflictos que se desarrollarían fuera de las grandes urbes, donde el amor y la muerte son constantes, donde las grandes injusticias y los desequilibrios sociales son punto de partido o razón de las historias, y en donde la sociedad suele tener un ejercicio de justicia mayor al de las instituciones del Estado. El drama, en tanto género, será el más recurrente en las películas mexicanas que buscaron ser premiadas en el Festival de Cannes entre 1943 y 1999.

## **2.3. El cine mexicano que regresó a Cannes**

### **2.3.1. Los años 90 en Cannes: María Novaro, Ripstein y el regreso a la Sección Oficial**

Hacia los años 1990 y en adelante, encontraremos dos vías o caminos que tomaría el cine mexicano en Cannes, es decir, dos ventanas de proyección y exhibición. Ambas vías se mantendrán paralelas, en ocasiones con mayor presencia en una u otra<sup>15</sup>. Por un lado, el cine que se proyecta en Sección Oficial y Una cierta mirada (secciones oficiales) y por otro lado, el cine mexicano que se presenta en las secciones paralelas, es decir Quincena de realizadores y La semana de la crítica. Cabe señalar que, durante estos años si bien hay proyecciones especiales fuera de competencia y restauración de clásicos, esos filmes no los hemos considerado en esta investigación por ser nuestro principal objetivo analizar la praxis de la competencia y la creación de una noción de cine mexicano en festivales cinematográficos. Por otro lado, conviene recordar que, si bien hemos hecho un repaso del cine mexicano que fue elegido en Cannes, no es la preocupación principal de esta investigación hacer una historiografía de la relación entre el estado mexicano, el festival de Cannes y el cine mexicano exhibido, como lo han hecho Garcia Riera (1998), Vega Alfaro (2012), Ayala Blanco (1988), entre otros. Sin embargo, considero importante hacer algunos señalamientos para comprender mejor la ausencia de películas mexicanas entre 1974 y 1994, que sería el momento de mayor ausencia de cine mexicano en este festival.

Los períodos presidenciales de Luis Echeverría Álvarez (1970- 1976), José López Portillo (1976 - 1982), Miguel de la Madrid (1982 - 1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988 - 1994) vieron nacer solo algunos avances en el desarrollo de instituciones cinematográficas. El Centro de Capacitación Cinematográfica, por ejemplo, nace en 1975. La Cineteca Nacional nace en 1974. El

---

<sup>15</sup> Para reforzar esta idea, hemos adjuntado una línea de tiempo en Anexos.

Instituto Mexicano de Cinematografía se inaugura en 1983 y la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas si bien había nacido en 1946, los premios Arieles que la Academia otorga se suspendieron durante 13 años, reanudándose en 1971. En 1988 nace el entonces órgano rector de la cultura y el arte, Consejo nacional de la Cultura y las Artes (CONACULTA). En este contexto, la lista de filmes que se realizaron durante estas dos décadas contiene lo que hoy consideramos clásicos, tales como *Alucarda* (Moctezuma, 1978), *La invención de Cronos* (Del Toro, 1992), *Canoa* (Cazals, 1975), *El bulto* (Retes, 1992) ó *Solo con tu pareja* (Cuarón, 1991).

Al inicio de los años 1990 se avizoraba un regreso del cine mexicano en Cannes. En 1991 en la sección paralela Quincena de realizadores, la casi debutante María Novaro estrenaría su segundo filme, *Danzón*, que serviría de vanguardia para una corriente que durante la década de los años 90 caminó lentamente, a partir de los años 2000 se incrementó considerablemente. Este filme retrata la historia de una mujer, Julia, que gusta de bailar danzón y su vida se reparte entre cuidar a su hija, su trabajo y bailar danzón los fines de semana con Carmelo, su pareja de baile. Un día Carmelo desaparece y Julia decide ir a buscarlo a Veracruz.

Ese mismo año, Arturo Ripstein proyectaría *La mujer del puerto* en la sección Una cierta mirada. La adaptación que Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego, hicieron del filme original de 1934 de Arcady Boytler (y este a su vez de un texto de Guy de Maupassant). Sobre ella comentaba Emilio García Riera que... “... resulta a la vez una muy bella y muy rica exaltación del sentimiento amoroso , al grado de no castigar al incesto con la tragedia, como la cinta de Arcady Boytler.” (p. 373). Hacia mitad de los años 1990, el director Arturo Ripstein se encargó de regresar el cine mexicano a la sección principal de Cannes con *La reina de la noche* (1994), una biografía libre (imaginaria, según Garcia Riera) sobre la cantante Lucha Villa. Así fue el primer momento de regreso de México a Cannes: paralelamente, el tipo cine que se producía y que pudiera tener alcances de proyección en festivales, se había reducido al máximo, pero continuaba la producción de un un cine llamado “popular”, así como el cine “fronterizo” o el cine con mayor producción de

video o películas para televisión (García Riera, op. cit.). Sin embargo, la producción en general fue en declive durante esta década. En adelante Iremos definiendo esta clasificación de cine que se distingue de la clasificación de géneros cinematográficos, pero conviene recordar cómo lo menciona García Riera (p. 357): “... el llamado cine de autor, o sea, el expresivo de la vocación, la voluntad y el impulso creativo de los realizadores.” es el que habremos de revisar. El cine mexicano cerró su presencia en Cannes en esta década con el último filme de Ripstein en la Sección Oficial, la adaptación de la novela de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*.

### 2.3.2 El nuevo milenio y las secciones paralelas

El estruendo mediático que causó en México el filme *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000) fue más sonoro en la prensa que en la primera cosecha de premios. Si bien tuvo un reconocimiento mediano en su momento y ganó un premio como mejor película por el Young Critics Award, es decir, un grupo de jóvenes jurados, su vida de difusión fue creciendo hasta que obtuvo una selección en las nominaciones a los Oscars. Así, la cosecha fortuita para González Iñárritu le permitió abrirse camino en la industria y convertirse en uno de los cineastas mexicanos más reconocidos de la historia.

Cuatro años después, un filme modesto se convirtió en uno de los íconos del cine ciudadano de bajo presupuesto: *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke) en el 2004. Estrenada en la Semana de la Crítica, cuenta la historia de tres adolescentes dispuestos a pasar un domingo solos comiendo pizza y jugando videojuegos. Ambos se encuentran con un repartidor de pizza y una vecina y van haciéndose amigos mientras confiesan sus miedos y anhelos.

Del director de *Miss Bala* (filme que analizaremos más adelante) se presentó su segunda película en esta sección: *Drama/Mex*. Gerardo Naranjo cuenta la historia del quiebre de un burócrata, la caída de un portero machista, la difícil elección de una chica entre la lujuria y el amor.

Tales son los temas de *Drama/Mex*, tres historias que se entrelazan durante una noche en el puerto de Acapulco.

Otro filme que se presentaría en esta sección, en el 2007, sería el primer largometraje de Ernesto Contreras, *Párpados azules*, que narra la vida de dos trabajadores de clase media que buscan salir de un bucle de soledad pero se muestran inafectos ante los posibles cambios de su vida. Marina, el personaje principal, se gana un viaje todo pagado para dos personas. Marina invita a Victor, un ex compañero de secundaria con quien nunca tuvo mucha relación y él acepta. La película narra la manera en que ambos se irán conociendo.

Por otro lado, hubieron un grupo de películas mexicanas que se presentaron en la sección paralela Quincena de realizadores. Esta sección fue creada por la Société de Réalisatrices et Réalisateur de Films en 1969, pensada como una sección que exhibiera filmes con “libre espíritu y fuera de competencia” (Cannes: 2023). Esta sección exhibió 5 filmes mexicanos durante este período.

El primer filme que participó en esta sección fue la ópera prima del posteriormente reconocido Carlos Reygadas: *Japón* (2002). El conflicto del filme es atípico: un hombre mayor que busca irse a un pequeño pueblo en la sierra de Hidalgo a suicidarse. Con una combinación de estilo que se traslada entre el documental y la ficción, fue filmado por completo en el estado de Hidalgo. El uso de actores no profesionales, así como elementos de interpelación directa al espectador como una escena de sexo explícito con una mujer de la tercera edad, fueron los elementos que se convirtieron en su primer sello autoral distintivo y por el que comenzó a ganarse su reputación.

Hacia el año 2010 se presentaría el filme *Año Bisiesto* dirigido por Michael Rowe. En esta también ópera prima, conocemos la historia de Laura, una solitaria migrante que vive en la Ciudad de México y quien está contando los días para suicidarse. En su trayecto se encuentra con Arturo con quien descubre una relación sexual que le otorga un nuevo sentido de vida.

En el mismo 2010 se presentó el filme *Somos lo que hay* de Jorge Michel Grau. Un relato caníbal de corte urbano y lejano a las fórmulas hollywoodenses del cine de terror, cuenta la historia de una familia de antropófagos quienes tras la muerte de su padre, buscan un nuevo líder de la manada y lentamente se van deshumanizando.

Unos años después, en el 2012 se presentó el filme *Fogo* de Yulene Olaizola. La historia se desarrolla en una lejana isla canadiense, narrando los días de un pequeño grupo de residentes que habitan la isla de Fogo en la región de Newfoundland en Canadá. Combinando documental con ficción, el filme se muestra profundamente naturalista.

El último filme mexicano que se presentó en este período fue *Cómprame un revólver* del director Julio Hernández Cordón, en el año 2018. Hipertexto de la novela de Mark Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, fue el último filme que se presentó durante los primeros 20 años del siglo XXI en esta sección. La historia de una niña que busca recuperar a su padre, un drogadicto que cuida un campo de béisbol para un grupo de narcotraficantes. El filme anuncia un universo distópico al inicio, en el que han desaparecido casi todas las mujeres y el narcotráfico controla todo.

### **2.3.3. La Sección Oficial a partir del año 2000**

La sección principal de Cannes pudo recibir 8 películas mexicanas o de coproducción mexicana en estos primeros veinte años a partir del año 2000. A continuación las enlistamos brevemente.

En el 2005 se presentó el segundo filme de Carlos Reygadas, *Batalla en el cielo*. Los recursos estéticos vuelven a ser similares a su filme anterior. Escenas de sexo explícito y uso de actores no profesionales, además de un tema difícilmente utilizado en el cine mexicano, como es el secuestro. Es la historia de Marcos, un chofer que trabaja para una familia de clase alta de la

Ciudad de México. La hija del patrón de Marcos es una prostituta y Marcos confiesa que habían secuestrado a un bebé con su esposa, pero que el bebé murió. Así empezará una crisis en Marcos

En el año 2006 se presentó *Babel* de Alejandro González Iñárritu, un filme que tuvo como locaciones Japón, Marruecos y Estados Unidos. Los espacios y no espacios serán parte de los filmes que el mexicano González Iñárritu presentó en la Sección Oficial durante el período que revisamos. La necesidad autoral de González Iñárritu de mostrar el dolor atravesando el mundo y la globalidad de la desgracia, fue bien recibida en Cannes y posteriormente recibió nominación a los Oscars por mejor película, mejor actriz de reparto, mejor dirección, mejor edición y mejor música original, de la cual obtuvo solamente el premio en este último rubro.

El mismo año, uno de los directores más prolíficos y queridos por el público mexicano, Guillermo del Toro, presentó su filme *El laberinto del fauno*, que se convertiría en uno de los filmes más famosos de Guillermo del Toro. Este filme provoca una ligera disrupción en la poética programadora de la Sección Oficial, siendo el único filme mexicano que se declara de género fantástico con elementos de terror. El filme habla de una niña llamada Ofelia, quien es llevada por su madre a una nueva casa. Ahí conocerá a su novel padrastro, el capitán Vidal, quien dirige las tropas franquistas contra la insurgencia en el marco de la guerra civil española. Ofelia muy pronto encontrará un Fauno en el fondo de un pozo, al interior de un laberinto quien le da indicaciones para poder volver a su padre, cumpliendo así con pruebas que el Fauno le conducirá.

Un año después se presentó el tercer filme de Carlos Reygadas, *Luz Silenciosa*. Filmado en el estado de Chihuahua, en una comunidad menonita, este filme narra la historia de Johan, quien tiene un conflicto moral al tener una relación extramarital y su esposa muere. Famosa por su inicio donde presenciamos un amanecer casi en tiempo real, *Luz Silenciosa* tiene una gran relación intertextual con *Ordet*, filme del director danés Carl Theodor Dreyer y fue filmada en largos planosecuencias, utilizando una puesta en escena naturalista, siendo fiel a la poética del realizador,

pero con una reducción completa en otros elementos estéticos, como el sexo explícito o la violencia verbal de los personajes.

Unos años después se presentó *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu. La propuesta liminal de Iñárritu, que siempre será parte de su filmografía, como menciona Muzammal (2021), ahora se centra en una misma ciudad, pero vuelve a las nociones básicas de los universos que plantean sus primeras películas: multiculturalidad, urbanidad, sufrimiento, historias paralelas que se cruzan. Este filme también fue el inicio de una nueva etapa de González Iñárritu, toda vez que la ruptura con el guionista de sus tres filmes anteriores, Guillermo Arriaga, le llevó a buscar nuevas colaboraciones, en este caso con los argentinos Armando Bó y Nicolás Giacobone.

En el 2012 se presentó el cuarto filme de Carlos Reygadas, *Post Tenebras Lux*. Consecuente a sus filmes anteriores, Reygadas continúa con su poética consolidada, como menciona Marimón Reyes, “...simbolismos de los títulos, ideas argumentales, uso de no-actores, métodos creativos, rodaje, sonido y música, sexo y fe, naturaleza, referencias en el cine y la literatura, uso del espacio y el tiempo, presencia de la muerte y lo grotesco...” ( p. 4, 2016)

Un filme que causó mucho impacto en la crítica y periodismo especializado fue *Heli* de Amat Escalante en el 2013. Como menciona Reyes Vázquez, Escalante “emplea imágenes violentas —ya sea de manera explícita o implícita— con tres intenciones específicas: como instrumento narrativo, como exploración estético-visual y como una poética sobre la relación político-afectiva que ocurre entre las cintas y sus espectadores...” (2021). La historia sucede en Guanajuato, como la mayoría de las películas de Escalante, quien desarrolla la diégesis de sus filmes en este estado de la república. Un joven cadete quiere escaparse con su novia, trabaja en una planta armadora y paulatinamente tiene que enfrentarse ante el crimen organizado y la violencia.

El ciclo de películas mexicanas en la Sección Oficial durante los primeros veinte años del 2000 cerró en el 2015 con el filme *Chronic* de Michel Franco, un filme realizado en EEUU y protagonizado por el actor Tim Roth. La historia de un enfermero que acompaña a sus pacientes

en sus últimos días. El filme ganó el premio al mejor guion en el Festival de Cannes y participó en festivales como San Sebastián, España y Cartagena, Colombia. El tiempo en *Chronic* es correspondiente a la poética de Franco, lo mismo su puesta en cámara y puesta en escena: planos fijos, iluminación naturalista y un relato cargado de dolor, soledad y nostalgia, que avanza lentamente y tiene un giro inesperado y tal vez inconsistente con el resto de las acciones dramáticas.

### Capítulo 3. Forma y temática en el cine mexicano.

#### 3.1. Las formas cinematográficas en las producciones del siglo XXI: Una cierta mirada.

##### 3.1.1. Puesta en cámara: movimientos de cámara y planosecuencia

La forma cinematográfica puede definirse como una reunión de elementos que, algunos, puede construir su propia identidad artística, mediática o comunicativa. Para comprenderla mejor, hablaremos de ellos haciendo una deconstrucción de las técnicas utilizadas para conformar el relato cinematográfico.

Una primera distinción que haremos con el fin de establecer los límites de la forma cinematográfica, será determinar cómo el filme está construido a partir de dos técnicas cinematográficas: la puesta en cámara y la puesta en escena (Bordwell y Thompson, 2010). En este subapartado, comentaremos diversos acercamientos a cómo se concibe la puesta en cámara, además de las posibles connotaciones que puedan derivarse de movimientos de cámara o no, así como del uso de planosecuencia<sup>16</sup>, que en una primera lectura hemos encontrado como recurrencia estética de algunos filmes elegidos que conforman el corpus de esta investigación, aún cuando no sea el recurso visual predominante. Para realizar este análisis de la puesta en cámara, se ha decidido adaptar el modelo de análisis *découpage* que Aumont y Marie (1990) utilizan en su *Análisis del film*: "... el término se refiere a una descripción del film en su estado final, generalmente basada en los dos tipos de unidades (plano y secuencia)" (p. 57). Así, el *découpage* analítico que he conformado consiste en los siguientes puntos:

1. Número de plano.
2. Tipo de plano y movimiento.

---

16 Retomamos la definición de Bordwell y Thompson (2010): "Término derivado del francés (*plan-séquence*) que se utiliza para designar una escena realizada en un único plano, normalmente una *toma larga*" (p. 496).

3. Locación.

4. Acción dramática.

5. Tiempo (duración del plano).

Estos puntos nos permitirá concentrarnos solamente en la puesta en cámara, en tanto que sabríamos cómo se utiliza la dimensión de plano y qué movimientos de cámara se realizan, lo cual conformaría una sintáxis fílmica de cada filme y por tanto, una primera propuesta de su poética.

Como mencionan Casetti y de Chio (1990): "Si la puesta en escena prepara un mundo, aunque sea mediante la particular restitución que puede otorgar el medio cinematográfico, la puesta en cuadro, por el contrario, define el tipo de mirada que se lanza sobre ese mundo, la manera en que es captado por la cámara." (p. 133). Y si bien, cada puesta en cámara llevará una diversidad de dimensiones de planos y movimientos, hemos encontrado que la mayoría de los filmes utiliza muy pocos movimientos de cámara y solamente *Así es la vida*, *El violín* y *Miss Bala* utilizan una constante de movimientos de cámara en su sintáxis, contrastando con el uso de cámara fija.

Cabe señalar que, a diferencia de todas las películas elegidas, tanto *El violín* como *La Jaula de oro*, llevan una construcción en su puesta en cámara que las separan del resto, por la cantidad de planos y la duración de los mismos: 811 en el caso de *El violín* y 834 en el caso de *La Jaula de oro*. Ambas son películas que, además de estar filmadas con cámara en mano, también buscan el constante movimiento, paneos y trasfocos. *Así es la vida*, por otro lado, es un filme que está realizado solamente a partir de planosecuencias. *Miss Bala*, de igual forma, cuenta con una gran cantidad de planosecuencias. A diferencia de estas películas, los filmes *Después de Lucía*, *Las elegidas*, *Las hijas de Abril*, *Los bastardos* y *Sangre* son filmes que tienen pocos movimientos de cámara o movimientos muy sutiles, utilizando planos fijos y estáticos. Por tanto, hay una distancia entre la puesta en cámara de estos filmes. Estas elecciones de muchos o pocos movimientos de cámara provocan experiencias estéticas contrastadas, pues como menciona Jean Mitry: "...gracias

a la cámara móvil, actualizamos el espacio representado porque el espacio en que nos movemos efectivamente no podría ser otra cosa que un espacio actualmente presente. Las cosas están haciéndose, puesto que nosotros la seguimos en su movilidad misma, según su desarrollo continuo. Caminamos con ella y por lo tanto, actuamos al mismo tiempo que ellas" (2006, Vol. II, p. 39).

Empero, los espacios en las películas donde hay más cantidad de planos fijos que en movimiento (**ver Anexo 4**), por su lentitud y obligación al espectador a apreciar los espacios con más detenimiento, obligan a reconocer esta actualización o a perder la noción de otros espacios, conformando un enclaustramiento que se relaciona con el relato de forma íntima. Consideramos que esta diferencia de uso de movimientos de cámara no tiene la significación psicológica que comenta Mitry (2006) sino que hace reiteraciones sutiles en el acompañamiento a los personajes y a esta relación del personaje con el espacio narrativo y con las acciones de los personajes. Si el filme es violento y sucede entre muchas locaciones y traslados, como es el caso de *Miss Bala*, *El violín* o *La jaula de oro*, la cámara se encuentra en constante movimiento, sobre todo en las escenas de acción (casi siempre tiroteos). Si, en cambio, presenciemos un drama familiar de dos personajes, padre e hija, como en *Después de Lucía*, la cámara acompaña como una descripción más que un acercamiento y relación entre el espacio del drama y la expectación. Empero, la reciprocidad existe, a la manera que la enuncia Casetti y de Chio: "... existe una interacción recíproca entre lo que da cuerpo al universo representado en el film y la manera en que este universo se representa concretamente en la pantalla" (1990, p. 132).

Así, las elecciones de qué tanta profundidad de campo utilizar o no, el tipo de objetivos que se usen para filmar las escenas, harían lo que los autores italianos mencionan como elecciones que "...significa(n) no solo optar por una forma expresiva en detrimento de otra, sino también estar en condiciones de tratar con una cierta realidad y no con otra" (p. 132).

Urgir al relato más que a la concentración del drama (Mítry), es lo que buscarán estos filmes y difícilmente encontraremos un plano que no contenga información que contribuya a darle secuencia al relato. El uso del fuera de cuadro es igualmente significativo en la forma de los filmes, aunque no es consistente. Un recurso narrativo que contribuye a construir en el imaginario del espectador, separándose de la exhibición explícita.

Como menciona Bela Balazs (1970), "Lo que queda fuera y lo que es incluido tiene una significancia por sí mismo, y esta significancia es provista solo por la cámara y transmitida a nosotros solo por la película proyectada en la pantalla..." (p. 47). Tal vez los ejemplos más dramáticos de cómo se crea esa significancia por cuenta del espectador (lo que está fuera de cuadro) los vemos en *Así es la vida* y *Las elegidas*. En el primero, el director Arturo Ripstein decide desarrollar la secuencia clímax fuera de cuadro: cuando Julia decide matar a su hijo, lo hace entrando al baño y cerrando la puerta. En el segundo, el director David Pablos escoge mostrar una secuencia donde la protagonista es humillada y agredida sexualmente solo a partir de un close up con la mirada de Sofia, alternando con planos de los hombres que la agreden. Lo mismo elige hacer Michel Franco en *Después de Lucía*, aunque él se distancia de los anteriores directores, pues la puesta en cámara de ese momento (agresión sexual) es filmada con dos planos: uno en el que inicia la violencia, al interior del baño (1:11:25) y el siguiente desde afuera de la habitación.<sup>17</sup>

El mismo Michel Franco en su filme *Las hijas de Abril*, evita al máximo utilizar el fuera de cuadro para sintetizar una acción dramática importante. Solamente el inicio del filme utiliza este recurso, cuando Valeria tiene sexo al interior de una habitación mientras su hermana prepara el desayuno. Además de los movimientos de cámara, también nos hemos percatado de una constante

---

<sup>17</sup> Como parte de este análisis, añadido al final de este capítulo un cuadro comparativo en referencia a las acciones fuera de cuadro en cada texto fílmico.

en el uso de los planos cinematográficos del corpus elegido. De igual forma, llama la atención la gran ausencia de close ups.

Menciona Bela Balazs que los "...close ups suelen ser relevaciones dramáticas de lo que realmente sucede bajo la superficie de las apariencias" (*op. cit.*, p. 56). Empero, el uso de planos medios y generales es una constante en estos filmes. La búsqueda de una distancia emocional con la cámara es la probable respuesta a ello y por tanto, esa relación cámara-actor verá un distanciamiento equilibrado en respecto a la proporción de los cuerpos y de los límites del cuadro.

En esta técnica cinematográfica, la responsabilidad mayor reside en el director de fotografía. La labor del director de fotografía, es aportar una visión de encuadre, iluminación y movimientos de cámara. Según Nestor Almendros (1980), un director de fotografía sería como casi un mero operador, si la película se tratase de una gran producción, o en el otro extremo, "... un director de fotografía que colabora en una película de pequeño presupuesto con un realizador inexperto o principiante, puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena." (p. 8). Es decir, que el director de fotografía participaría en uno de los tres niveles de representación que proponen Casetti y di Chio (1990): puesta en cuadro, puesta en escena y puesta en serie.

Según esta propuesta de Almendros, el director de fotografía se estaría involucrando en la puesta en escena, no así en la puesta en serie. Sin embargo, anota que es una situación tal vez extraordinaria, pues lo propone como un polo opuesto, en donde trabaja con "un realizador inexperto o principiante". Al respecto, Blain Brown comenta que el director de fotografía tiene labores que son enteramente técnicas "...the director has responsibilities with the script and the

actors, but in between those two extremes they are both involved with the same basic task: storytelling with the camera". (2012, p. 13).

Así, podemos concebir al director de fotografía como un elemento trádico de la representación (Casetti y Di Chio), que sería conformado por director, director de fotografía y editor. Empero, no podríamos concebir la puesta en escena, relacionada íntimamente con la puesta en cámara, sin la labor del diseñador de producción (o director de arte). Como menciona Georgina Shorter, el diseñador de producción "is responsible for the look of the entire production" (2012, p. 11). Su labor se entremezcla con la del director de fotografía, puesto que ambos son responsables de colores, texturas e incluso en algunas ocasiones de iluminación. Esto contribuye a que replanteemos la puesta en escena, pues sería no solo responsabilidad del director, sino del director de arte/diseñador de producción y, en ocasiones, con cierta injerencia del director de fotografía.

Para entender ambas técnicas, la producción cinematográfica requiere casi siempre de la existencia previa guion, cuya finalidad sería la de convertirse en una obra cinematográfica, es decir, filmada.<sup>18</sup> Cabe la pregunta entonces, si el guion cinematográfico (que deriva en puesta en cámara/puesta en escena) sería objeto de una transcodificación. Si establecemos que una película necesariamente nace de un guion cinematográfico y que no existe una condición sine qua non para que el director sea o no guionista de la misma. Me aventuro a responder que sí y no puede ser una transcodificación. Para determinar que la película sea una transcodificación del guion (que lo es), tendríamos que concebir al guion como una obra, o mejor dicho, como un hipotexto (Genette, 1989). En todo caso, existen las siguientes posibilidades de ese hipotexto, el guion. Sin embargo, el guion debería estar publicado para que pudiera tener cualquier posibilidad de relación textual

---

18 Al respecto conviene mencionar la historiografía que menciona Balasz (1970, p. 247-249) del origen del guion, que es posterior al nacimiento del filme, ya que a partir del cine sonoro es que se requiere la existencia de un guion que sostenga los diálogos de los actores.

con otros textos, lo cual es prácticamente imposible. En esta investigación hemos encontrado qué, de las nueve películas elegidas para conformar este corpus, solamente tres han publicado los guiones y, por tanto, se han convertido en obras/textos. Estos guiones son los de *La jaula de oro*, *Así es la vida* y *Sangre*. Sin embargo, son simbióticos a los filmes y publicados *a posteriori*, por lo tanto, convertirían a las películas en hipotextos de estos guiones publicados.

Podríamos hablar, por otro lado, de una posible transmediación. Comenta Hutcheon: "In many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system to another. This is translation but in a very specific sense: a transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding in a new set of conventions as well as signs." (2006: p. 16). Por tanto, hay un elemento transmediático pero reconvenimos la postura siguiente: el guion no es un medio, sino un antecesor al medio. En este sentido, Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer, comentan al inicio de su *Práctica del guion cinematográfico*: "... el guion es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer... Si más tarde se publica, no se tratará realmente del guion, sino de un relato recompuesto según la película..." (1991, p. 13). Esa condición utilitaria del guion, la reitera Syd Field (2005) quien menciona que "...un guion es una historia contada en imágenes, diálogo y descripción, y dispuesta en el contexto de una estructura dramática." (p. 20). Por lo anterior, consideramos que la condición utilitaria del guion, en tanto que parte de la obra y no una obra en sí, es como tiene una mejor consideración para los términos de esta investigación.

### **3.1.2. Puesta en escena**

Como mencionamos anteriormente, otra de las técnicas cinematográficas para conformar el relato cinematográfico es la puesta en escena. En este subapartado, enlistaremos los elementos que

constituyen la puesta en escena en el corpus, además de mencionar la construcción de un mundo y la diégesis por lo tanto, que es el universo representado en los filmes. De igual forma, discutiremos el sentido de verosimilitud y los primeros rasgos identitarios de estos filmes.

Uno de los rasgos más distintivos de este grupo de películas es que son filmes realistas cuya puesta en escena puede tener un sentido naturalista, de modo que la construcción diegética tengo un cierto "desapercibimiento", a diferencia de filmes que busquen crear otras realidades, como en el caso de las películas de ciencia ficción o las película históricas. Como menciona Edgar Morin, "...lo que distingue al filme fantástico del filme realista es que en el primero percibimos la metamorfosis, cuando en el segundo lo experimentamos sin percibirlo" (p. 62). Es decir, que uno vería cualquiera de estos filmes y no encontraría una necesidad de compromiso ante una diégesis distante a nuestra cotidianidad, como lo harían (por solo nombrar algunos ejemplos arbitrarios), películas como *Blade Runner* (Scott, 1982), *Star Wars* (Lucas, 1977) o *Avatar* (Cameron, 2009).

La coincidencia que mencionan Bordwell y Thompson en relación a la puesta en escena cinematográfica con el teatro, se podrá identificar con mayor detenimiento a partir del *decoupáge* propuesto para esta investigación. Mencionan los autores que "...la *mise-en-scène* (puesta en escena) incluye aquellos aspectos del cine que coindicen parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario, y el comportamiento de los personajes. Al controlar la puesta en escena, el director escenifica el hecho para la cámara" (*op. cit.*, p. 145).

En una primera lectura, podemos hacer una distinción del cine mexicano (representado en este corpus) con películas que pertenecen a instancias de industrias diferentes, como Hollywood. En este sentido, es claro que el cine mexicano utiliza locaciones reales para la construcción de la diégesis, independientemente del uso de recursos técnicos para su elaboración, como decoración, construcción de decorados o el evidente uso de vestuario, maquillaje y peinado. Si bien es posible que podamos apreciar algunas locaciones que hayan sido construídas *ex profeso* para ciertas

secuencias de los filmes elegidos, como es el caso de *El violín*<sup>19</sup>, el resto de los filmes han utilizado en su totalidad locaciones reales, aunque se habrán hecho modificaciones y remodelaciones de las mismas para la construcción diegética. Incluso, la propuesta de la puesta en escena puede compararse más al de cine documental, como sucede en *La jaula de oro*.

Así, es muy claro que el uso del espacio no tiene una disrupción de nuestra apreciación de la realidad con la realidad diegética. Mencionan Casetti y De Chio: "La puesta en escena constituye el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita. Se trata, pues, de preparar y aprestar el universo reproducido en el film". (1990 p. 127).

La motivación de los directores, pues, en términos de Bordwell y Thompson (2010), serán las de espacios que no hagan una separación abrupta o exacerbada de la realidad con las diégesis, además de funcionar como ensamblajes indivisibles de los relatos. Si los individuos que habitan en estos relatos son personas "ordinarias", los espacios funcionan de la misma forma.

Al respecto, comentan Bordwell y Thompson "... el cineasta puede utilizar cualquier sistema de puesta en escena y nosotros analizaremos la función que desempeña en la película en su totalidad: cómo está motivada la puesta en escena, cómo cambia o evoluciona, cómo funciona en relación con las formas narrativas" (*op. cit.*, p 146).

En este sentido, no existe una constante de evolución en estos términos de la puesta en escena en todos los filmes, sino una diversidad de progresiones de las distintas puestas en escena. *Así es la vida* permanece en la misma constante de inicio a fin respecto a las locaciones. El filme está realizado en su totalidad en una vecindad de la Ciudad de México, a excepción de ciertos intercortes que se desarrollan en una avenida de la misma ciudad. Lo mismo sucede con *Las elegidas* y *Sangre*. Es decir, que los espacios son constantes y no vamos descubriendo nuevos

---

19 Me refiero a la cabaña de madera que apreciamos en el minuto 22:10 y que es incendiada por los militares.

espacios conforme avanza el filme o se descubren muy pocos espacios. Tal es el caso de *Sangre*, filme en el que solo hacia los últimos minutos de la película encontramos espacios distintos (basurero, campo) a los representados en el resto de la historia (ciudad, oficina, casa).<sup>20</sup>

Por otro lado, podemos encontrar una degradación o evolución de los personajes a partir de los elementos de caracterización y uso del espacio en el primer y último fotograma en donde se presentan y despiden a los personajes principales (Anexo 3).

En *Así es la vida*, Julia empieza el filme llorando, vestida con una bata y camión, despeinada. En el último fotograma, después de haber matado a sus hijos, está peinada y vestida con un vestido ensangrentado, erguida y saliendo a la calle.

En *Sangre*, Diego inicia el filme tirado en el suelo de su oficina, sin zapatos y con sangre en la cabeza. Al final, está sentado en su Volkswagen sedán, encendiendo el coche, sentado sobre la bolsa de basura con la que trasladó el cuerpo de su hija, en medio de un basurero. En *El violín*, Plutarco inicia el filme sentado en su cama, vestido con su gabán, limpiando su violín. En el último fotograma, está serio, viendo al sargento que matará a su hijo y probablemente a él, diciendo que se acabó la música.

En *Los Bastardos*, Fausto camina (con Jesús) a lo lejos en el río de Los Ángeles. El último plano lo muestra llorando en un campo de fresas, mientras trabaja. En *Miss Bala*, Laura Guerrero está vistiéndose y arreglándose en el interior de su habitación. Al final, está caminando en la calle, con ropa deportiva y una evidente mancha resultado de haber defecado en su pantalón.

En *Después de Lucía*, tanto el primer como último plano muestran a Alejandra sentada frente al mar de Puerto Vallarta. Hago una excepción, pues su padre Roberto (co-protagonista) camina hacia el coche en el que murió su esposa en el primer plano y en el último viene

---

20 Para ejemplificar, se añade el ANEXO 3, donde se muestra el primero y último fotograma de los personajes principales. Paralelamente, se encontrarán en los anexos 4 los *découpage* de cada filme, donde podemos observar la evolución de las locaciones por filme.

conduciendo la lancha después de haber echado al mar al primer agresor de su hija, es decir, cobrado venganza.

En *La jaula de oro*, el primer plano muestra a Juan caminando en la vecindad donde vive, en Guatemala y el último plano lo muestra en Estados Unidos, parado en la calle en la noche, viendo al cielo y cayendo nieve sobre él. En *Las elegidas*, Sofía intenta tener sexo con Ulises al inicio. En el último plano de ella, la vemos sentada con la familia que la secuestró y obligó a prostituirse en una comida familiar, resignada y esclavizada.

Y finalmente, en *Las hijas de Abril*, Valeria sale desnuda (embarazada) a comer algo en el interior de su casa en Puerto Vallarta mientras su hermana termina de cocinar. En el último plano, Valeria va en un taxi en la Ciudad de México cargando a su bebé, huyendo.

Para Bordwell y Thompson (2010), los aspectos de la puesta en escena se enlistan: decorados y escenarios, vestuario y maquillaje, iluminación, expresión y movimiento de las figuras, además de los tipos de interpretación de los actores. (pp. 148-163). En el siguiente capítulo, buscaremos describir los puntos de coincidencia que hemos planteado al inicio de esta investigación como descripción de la *praxis* del Festival de Cine de Cannes al momento de elegir las películas a competencia. Consideraremos los elementos de decorados/escenarios e interpretaciones para ello. Por otro lado y en el mismo plano de la puesta de escena, la propuesta de dirección actuarial será indiscutiblemente un rasgo formal que se distinguirá en la mayoría de los filmes de este corpus.

En estas nueve películas, hemos encontrado una combinación de uso de actores profesionales con actores no profesionales. Las elecciones pueden ser diversas para dicha elección. Según Sigfried Kracauer, "... la máscara del actor es tan "antinatural" como su conducta, ya que de lo contrario no sería capaz de crear la ilusión de naturalidad. En vez de trazar un retrato veraz, que resultaría ineficaz sobre las tablas, trabaja con sugerencias muy calculadas para hacer creer a los

espectadores que están en presencia de su personaje." (1996, p. 129).

Esta influencia puede tener su origen en corrientes cinematográficas que históricamente utilizaron actores no profesionales<sup>21</sup>. Si, como apunta Kracauer (1996), en la posrevolución rusa el cine soviético se creaba con actores no profesionales para reiterar el uso ideológico del cine y si los cineastas italianos neorrealistas los utilizan como una respuesta al fascismo, los cineastas mexicanos realizan una propuesta que tienen como posible meta acercar las calles más al cine y alejarlo de los sets de filmación.

El uso de actores no profesionales, se convierte entonces en una postura ideológica. Podemos observar quiénes lo realizan y a partir de ello deducirlo, pues no todos los filmes han optado por esta tendencia estilística. Las películas que lo han hecho son *Después de Lucía*, *El violín*, *La Jaula de oro*, *Los bastardos* y *Sangre*.

La postura en *Después de Lucía* no es clara pero, al representar una clase opresora, pareciera que se busca (*intentio auctoris*) una exhibición de la denostación de esta clase hacia los ajenos. Los chicos, adolescentes que operan de forma espontánea, se desplazan naturalmente a lo largo de la vejación que ejecutan sobre la protagonista.

En *El violín*, por otro lado, la clase oprimida es la representada por actores no profesionales. Esta asintonización realidad/representación (Bazin) que buscará mostrar en el espectador la misma persona diegética/no diegética. Sucede muy similar en *La jaula de oro*: la juventud sin posibilidades económicas, obligada a la migración, ha sido representada por sus compañeros. Y de igual forma, tanto en *Los bastardos* como en *Sangre* encontramos esa postura. Las cuatro películas no solo nos muestran rostros que no son icónicos y que no connotan la praxis del sistema de estrellas, sino que muestran esos modelos (Bresson) que pertenecen a la realidad y no al relato.

Por tanto, como espectadores de este cine, quitar el artificio de estas clases representadas

---

21 Tal es el caso del Neorrealismo italiano, el cine soviético, el cine de Robert Bresson o el nuevo cine alemán, entre otros ejemplos.

es requerido para incrementar su verosimilitud, pareciera ser la primera connotación ideológica a partir de su elección. Como menciona Robert Bresson (1979), ese "retoque de lo real con lo real" (p. 49). Al mismo tiempo, desde la intención autoral de hacer una contestación con su propia poética, estos filmes combaten una hegemonía de un sistema de estrellas que han heredado como práctica productoras privadas, consecuencia lejana del sistema de estrellas, como comenta Sánchez Noriega (2002) "... en el sistema de estudios, el actor es el principal capital con que cuenta la empresa cinematográfica" (p. 210).

Si bien el sistema de estudios y sistema de estrellas se han ceñido a la era dorada de Hollywood, hemos visto posteriormente que empresas cinematográficas en México han mantenido un práctica similar. No se puede entender, por ejemplo, el éxito de películas como *Cindy La Regia* (2020), *Loco por ti* (2020) o *El Mesero* (2021) de los últimos años, sin considerar que actúan en ellas actores reconocidos por la audiencia mexicana como Vadhir Derbez, Regina Blandón o Jaime Camil.

Este pequeño ejemplo, que dista de un análisis con mayor rigor metodológico, nos ayuda a ejemplificar que si imagináramos películas como *Sangre*, *Los Bastardos*, *La jaula de oro* o *El violín*, no serían consecuentes a esas búsquedas estéticas cinematográficas donde los actores profesionales tienen poca o nula cabida. No es una connotación ideológica explícita (en términos de Eco, 1993), puesto que su función connotativa tiene una interpretación hacia lectores especializados.

Al respecto, André Bazin ya intentaba vaticinar, haciendo referencia al uso de actores no profesionales en el neorrealismo italiano: "Ninguna gran escuela cinematográfica entre 1925 y el cine italiano actual reivindicará la ausencia de actores, aunque de cuando en cuando un film fuera de serie despertará el interés" (p. 294). El artificio se hace más evidente, toda vez que un actor profesional se encuentra en el texto, puesto que su presencia connota una ficción obligada y lo

separa de esa búsqueda asintota realidad-cine. (Bazin, p. 370). Por lo tanto, el mismo cine sabe que busca acercarse, pero siendo artificio sabe que jamás suplantaré la realidad.

Persiguiendo esa necesidad de un "realismo" Kracauer menciona, "... cuando la historia se hace en las calles, las calles tienden a trasladarse a la pantalla." (1996, p. 134). En este mismo sentido, Christian Metz (2002) nos dice que "... el cine, como el teatro, es acción antes de ser relato, la historia se presenta en forma de actos, reproducida por sus propios participantes, y no relatada por un narrador exterior a esta..." (*op. cit.*, p. 74).

La narración pues de estas películas se hace en una aparente disolución de los directores como autores totales y más como documentalistas que también manipulan los relatos y buscarían aparentemente disipar las fronteras formales entre ficción y realidad. Esta necesidad "mimética" de no encontrar una aparente puesta en escena ficticia, que fuera "ser en lugar de parecer" (Bresson, 1975) contribuye a esta posible necesidad de crear una diégesis realistas.

Es aquí que podríamos sugerir las influencias de cine neorrealista italiano, pues existen rasgos estéticos distintivos de ese movimiento que volvemos a encontrar en nuestro corpus. Como menciona Leighton Grist (2009): "... the use of location shooting, natural lightning, deep-focus cinematography, and comparatively long takes; the central presence of a non-professional performer; and the representation of then-present, lower-order actuality." (en Nagib y De Mello, p. 20).

Por consiguiente, Si no encontramos diferencia, por ejemplo, de una calle, es porque "... tenemos que empezar por eliminar la cuestión fisiológica, la que pregunta en qué medida las impresiones sensibles -por ejemplo, las imágenes de los objetos vistos en la retina son realmente fotocopias de la realidad visualmente fenoménica" (Lukács, 1965, p. 12).

Para ello, podemos considerar que no exista un realismo en el cine que se está analizando, sino de un cuerpo fílmico que presenta una reunión de realismos. Comenta Terry Lovell (1980),

"Realisms are plural, then, they nevertheless share more than an unsystematic 'family resemblance' connotations which that term has subsequently acquired." ... "While the distinctiveness of different realisms must be acknowledged, then, they nevertheless share more than an unsystematic 'family resemblance'." (p. 64). Así, como comenta la autora, han existido realismos cuando el fenómeno se observa a sí mismo y se hace con una familiaridad. Es decir, que un espectador actual, así haya nacido en los años 1920 o 1930, le sería imposible sostener que una pintura o una novela de mitad del siglo XIX le sería realista.

Lovell (1980): "All realisms share, then, firstly the claim that the business of art is to show things as they really are, and secondly, some theory of the nature of the reality to be shown and the methods which must be used to show it." (p. 65)

El grupo de directores de este corpus, intentarían extraer algo del estilo documental, pues como menciona Bill Nichols (hablando del cine documental): "Nos imaginamos la desaparición de la pantalla haciendo posible un encuentro directo. Por eso, un elemento de compromiso del espectador no es tanto una identificación imaginativa con un personaje o situación como una evaluación más práctica de las respuestas subjetivas como participante elegible en el mundo histórico representado y como observador del mismo". (1991: p. 77)

Estas puestas en escena son antiespectaculares, a excepción de Miss Bala. Justamente lo antiespectacular que destacaba Bazin en el neorrealismo italiano, se ve en este cine que hemos elegido. Esa adherencia a la actualidad como la que mencionaba Bazin en referencia al cine italiano de la posguerra. Dice Bazin: "No es la ausencia de actores profesionales lo que puede caracterizar históricamente el realismo social en el cine, como tampoco puede caracterizar a la actual escuela italiana; es más bien y de manera muy precisa la negación del principio de la *star* y la utilización indiferente de profesionales o de actores eventuales. Lo que importa es no colocar al profesional en su utilización habitual: las relaciones que mantiene con su personaje no deben estar lastradas

para el público por ninguna idea a priori." (2008, p. 295). Estaríamos, como sugiere el autor, no en una regresión estética, sino en la evolución del lenguaje cinematográfico (p. 298), si es que consideráramos que esta evolución tiene como condición que exista un uso de actores no profesionales y de locaciones "reales", alejadas de los sets cinematográficos.

## 3.2. Narratología del cine mexicano

### 3.2.1. El protagonista y su actancia

En este subapartado comentaremos los dispositivos narrativos que son utilizados en estos filmes, con el fin de comprender la construcción dramática de los mismos a partir de sus protagonistas y su agencia.

La determinación de los protagonistas se determinaría por la acción (agencia) de los mismos, o por la afección que reciben durante el relato. Comenta Lajos Egri (1993): "The protagonist may go from determination to despair, or from determination to cruelty, as the antagonist stiffens against his onslaught. The protagonist is ready to be destroyed rather than give up." (p. 62). En este sentido y para comprender las diferencias entre las acciones principales que realizan los protagonistas de cada filme, hemos desarrollado el siguiente cuadro:

<b>Filme</b>	<b>Protagonista</b>	<b>Acciones Principales</b>
<i>Así es la vida</i>	Julia	Llora, implora, pide clemencia, intenta negociar. Se venga matando a sus hijos.
<i>Sangre</i>	Diego	Maneja, evade problemas, se deshace del cuerpo de su hija, tiene sexo con su esposa.
<i>El violín</i>	Don Plutarco	Busca negociar, compra una burra, firma en blanco, engaña a los militares, esconde armas.
<i>Los bastardos</i>	Fausto	Caminan, trabajan, comen, matan, huye, trabaja. Sueñan momentáneamente el sueño americano.
<i>Miss Bala</i>	Laura Guerrero	Intenta concursar, escapa. Busca a su amiga,

		trabaja para los narcos. Resiste. "Traiciona" a los narcos. Sufre violación. Es liberada.
<i>Después de Lucía</i>	Alejandra	Implosiona. Intenta adaptarse, nada (deporte). Recibe las vejaciones. Huye nadando. Calla ante su padre. Explota contra un compañero. Tiene sexo. Sufre violación.
<i>La jaula de oro</i>	Juan, Chauk y Sara	Buscan subirse al tren, sobrevivir, pelear. Huyen constantemente. Sara es abducida. Solamente Juan sobrevive. Juan negocia. Desafían a la muerte. Chauk muere asesinado.
<i>Las elegidas</i>	Sofía y Ulises	Busca perder la virginidad, enamorarse. Luego resistir. Intenta huir. Esclavitud. Sufre violación. Ulises negocia. Seduce a Marta. Sufre golpiza. Recupera a Sofía.
<i>Las hijas de Abril</i>	Valeria	Placer. Ser mamá. Cuidar a su hija. Busca recuperar a su hija. Investigar. Recuperarla. Huir de todos.

Para Christopher Vogler, "El regreso y la reintegración a la sociedad, que es indispensable para la circulación continua de la energía espiritual dentro del mundo, y que, desde el punto de vista de la comunidad, es la justificación del largo retiro del héroe, es usualmente lo que ante él se presenta como el requisito más difícil" (1972, p. 28).

Los protagonistas de los filmes analizados no cumplirán con esta premisa. No hay un regreso a la normalidad o al mundo original, además de no siempre salir victoriosos de la 'aventura'.

Este será un rasgo distintivo que separa a estos filmes del cine 'hollywoodense'. Según las consideraciones de Propp en su *Morfología del cuento*, los protagonistas suelen ser miembros de una familia que se aleja, personas sobre quien recae una prohibición, transgresores de dicha prohibición, enfrentándose a un antagonista (agresor). Tiene ciertas características que si bien no enuncia Propp de forma ex profesa, se sugieren, tales como ser audaz, engañoso o sin enfrentarse directamente al enemigo (2019, p. 42). La propuesta de Propp, consideramos, establece así ciertos funcionamientos al interior de la estructura narrativa, puest los personajes de estos filmes se distancia de su universo primigenio o de su núcleo (familia) y se enfrentan a un enemigo o antagonista.

Sin embargo, algunos protagonistas de estos filmes no actúan directamente contra sus enemigos. Julia, de *Así es la vida*, Diego de *Sangre*, Laura de *Miss Bala*, Alejandra de *Después de Lucía* y Sofía de *Las elegidas* pelean poco o casi nada y mantienen un estado agéntico, de obediencia, sumisión o esclavitud durante casi todo el relato. Sus antagonistas son muy poderosos o ellos pueden caer en una inactividad. Por ello, hacen diferencia Don Plutarco de *El violín*, Fausto de *Los bastardos*, Juan de *La jaula de oro* y Valeria de *Las hijas de Abril*.

Menciona Propp que "el objeto de la búsqueda se consigue o bien mediante la fuerza o bien mediante la astucia. El protagonista utiliza a veces los mismos procedimientos que el agresor cuando realizó el rapto inicial" (2019, p. 62). La acción o inacción no son en los términos de Vogler: "Un protagonista activo que persiga un deseo llevará a cabo acciones que entren en conflicto directo con las personas y mundo que le rodean. Un protagonista pasivo se mostrará externamente inactivo mientras persigue un deseo interior que está en conflicto con otros aspectos de su propia naturaleza" (*op. cit.*, p. 73).

Los deseos interiores de los protagonistas no activos de estos filmes han sido abducidos, secuestrados. Por tanto, no tienen capacidad de ejercer la acción a partir de su deseo interior. O, tal

vez, no buscan ejercerla, como el caso de Diego (*Sangre*). Empero, nos encontraremos empáticos ante ellos, pues menciona el mismo Vogler: "The dramatic purpose of the Hero is to give the audience a window into the story. Each person hearing a tale or watching a play or movie is invited, in the early stages of the story, to identify with the Hero, to merge with him and see the world of the story through his eyes." (*op.cit.*, p. 30).

La acción o no de los protagonistas, no siempre serán las que resuelvan los conflictos. Al respecto, Eric Edson sugiere que "The hero alone must settle the central dramatic question of the story" (2011, p. 478).

Sin embargo, Julia (*Así es la vida*) lo hace de forma fatídica, mientras que Diego (*Sangre*) no acciona/reacciona para resolver el conflicto. Don Plutarco (*El violín*) no puede vencer a los militares. Ulises (*Los bastardos*) no cumple con el objetivo y mata a Karen, accidentalmente. Laura (*Miss Bala*) no recupera a su amiga pero es liberada. Alejandra (*Después de Lucía*) logra finalmente huir de sus agresores/compañeros de preparatoria. Juan (*La Jaula de Oro*) llega a Estados Unidos, finalmente, pero sus compañeros han muerto o desaparecido. Sofía (*Las elegidas*) no logra huir de sus secuestradores y termina abducida. Valeria (*Las hijas de Abril*) logra recuperar a su hija y vencer a su madre, aunque es la propia madre quien decide abandonar a la niña. En resumen: no son siempre resueltos los conflictos, es posible que los antagónicos terminen venciendo y no siempre los conflictos serán resueltos por los protagonistas.

Las consecuencias de estas actancias pueden tener connotaciones simbólicas, Julia (*Así es la vida*) quien al matar a sus hijos, resuelve no solo vengarse de su esposo por haberla abandonado: termina simbólicamente con la continuidad de su sujeción: la condición de madre. Al mismo tiempo, termina los lazos sanguíneos, elimina a la familia y se separa patriarcado que la condujo a esta condición de sometimiento.

Por otro lado el personaje Diego, de *Sangre*, acepta su destino. Ni siquiera su propia hija

(sangre de su sangre) podrá romper el statu quo de su matrimonio, de la voluntad de su esposa. El hombre trabajador (Diego) no tiene voluntad ni poder de decisión, ni siquiera sobre su propia familia.

En *El Violín*, Plutarco lucha hasta el final, pero decide (probablemente) echarse a las llamas antes que ser captivo, una vez que su hijo ha sido asesinado. Es la ancianidad que se sabe al final de la vida y que dejará la lucha en manos de la infancia. Ha dejado su destino en manos de un terrateniente (propiedad privada de la tierra) y ha peleado contra el Estado, sin haber ganado la batalla. El campo mexicano, pues, ha perdido la guerra contra el Estado mexicano.

En *Los Bastardos*, Fausto y Jesús son migrantes trabajadores. La fuerza ilegal que funge como piezas de una maquinaria y no como seres humanos. Viven momentáneamente el sueño americano y también, momentáneamente, cobran venganza de la injusticia. Fausto huye y acepta su destino: seguir siendo una pieza dentro de maquinaria que alimenta el sistema económico estadounidense.

Laura (*Miss Bala*) al igual que Sofía (*Después de Lucía*) son mujeres (feminidad, mujeres jóvenes mexicanas) que se adaptan, sufren y son violentadas y vejadas para evitar que sus familias sean lastimadas o asesinadas. La mujer joven es, pues, sacrificable y cosificada. Son utilizadas servilmente, ya como objetos sexuales o ya como mulas de traslado.

En *Las hijas de Abril*, Valeria representa a la juventud femenina mexicana. Vive para el placer hasta que nace su bebé. En adelante, luchará para seguir al lado de su bebé y tendrá que vencer a su propia madre para ella ser madre. Es, entonces, una confrontación de maternidades. Una que oprime, otra que busca la continuidad de su propia vida.

En *La jaula de oro*, los tres iniciales protagonistas que devienen dos y al final uno, son adolescentes guatemaltecos que buscan llegar a Estados Unidos y vivir el sueño americano. Es la infancia centro/latinoamericana que, harta de la opresión económica y falta de desarrollo, es capaz

de desafiar a la muerte para mejorar sus condiciones de vida. Pelea sin cansancio, hasta lograr su objetivo: ser parte de la maquinaria económica estadounidense.

En *Las elegidas*, Sofía representa a la adolescencia femenina mexicana. Al inicio busca perder la virginidad y enamorarse: cumplir con esos pequeños objetivos que le resumiran ser mujer, hacerse adulta. Es abducida, violentada y esclavizada. Su destino es el de solo servir a una familia (comunidad) más poderosa, que opera libre e impunemente en un estado de no derecho y no legalidad. Por tanto, la adolescencia femenina mexicana se encuentra a merced de cualquier fuerza que sea capaz de someterla, sin protección alguna.

### **3.2.2. La estructura dramática**

A continuación discutiremos los modelos dramáticos/estructuras narrativas que se han utilizado en nuestro corpus. Como menciona Christopher Vogler (2007), "The hero is presented with a problem, challenge, or adventure to undertake. Once presented with a 'Call to Adventure', she can no longer remain indefinitely in the comfort of the Ordinary World" (p. 10). En nuestra selección de películas encontramos que los retos que se presentan a los personajes son claros y son trasladados de su mundo ordinario al mundo extraordinario.

De estos filmes, solamente Diego, personaje principal de *Sangre*, parece mantenerse impávido ante las acciones que suceden a su alrededor. El resto o bien reaccionan contra las fuerzas opresoras o se someten, esperando un momento para huir (y lograrlo). Bordwell y Thompson (2010) comentan que "La mayoría de los modelos de desarrollo argumental se basan en gran medida en la manera en que las causas y los efectos provocan un cambio en la situación de un personaje. El modelo general más común es un acceso al conocimiento. Muy a menudo, un personaje se da cuenta de algo a lo largo de la acción, sobreviniendo el conocimiento más crucial

en el momento decisivo del argumento" (p. 73).

Vogler propone el 'Viaje del héroe' a partir de una relectura de *El héroe de las mil máscaras* de Joseph Campbell. Vogler menciona que 'universalmente' hay puntos en común que construyen las historias, mitos, sueños y películas: "All stories consist of a few common structural elements found universally in myths, fairy tales, dreams and movies. They're known collectively as The Hero's Journey" (*op. cit.*, p. 27). Discrepamos con esta sentencia, pues a partir de los filmes analizados, no se cumplen los puntos que Vogler menciona en su estructura propuesta.<sup>22</sup>

Del mismo modo, menciona Robert McKee que "El diseño clásico implica una historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y casualmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible" (2009, p. 67).

A diferencia de muchos autores que sugieren que el tercer acto debe resumir, concretar y cerrar las subtramas y trama de la historia (McKee, 2009; Syd Field, 2005; Snyder, 2005; Edson, 2011), los textos fílmicos que hemos elegido y que conforman este corpus no necesariamente siguen esta tendencia formal que es más propia del cine de Hollywood.<sup>23</sup>

### **Estructura por actos**

Las estructuras dramáticas de los filmes nos permiten visualizar, en primera instancia, cómo pueden o no evolucionar los personajes. En contraposición a la teoría preponderante sobre guion (McKee, 2009; Syd Field, 2005; Snyder, 2005; Edson, 2011), no hemos podido establecer una homogenización en la estructuración por actos de estos filmes, conforme se muestra a continuación:

---

<sup>22</sup> Vogler sugiere que el viaje del héroe debe pasar por las etapas siguientes: mundo ordinario, llamado a la aventura, rechazo del llamado, encuentro con el mentor, cruzar el primer portal, pruebas, aliados y enemigos, acercamiento a la caverna interna, prueba, recompensa, camino de vuelta, resurrección y el regreso con el elixir (*op. cit.*, p. 9)

<sup>23</sup> Este rasgo podrá contribuir a definir el género cinematográfico sugerido como 'filme de festival'.

### ***Así es la vida***

El primer acto, es la pérdida, cuando Julia ha sido recién abandonada por su esposo, Nicolás. En el segundo acto, busca negociar con La Marrana y el propio Nicolás. Al tercer acto, Nicolás termina por abandonarla y se casa con la hija de La Marrana; en el cuarto y último acto, Julia mata a sus hijos y huye.

### ***Sangre***

1er. acto: Diego es un oficinista que vive entre el trabajo y su casa, con su esposa. Comen y miran la televisión. En el 2o. acto, la hija de Diego llega y quiere vivir con él pero su esposa lo rechaza. En el 3er. acto, la hija de Diego se suicida y Diego se deshace de su cuerpo. Diego vuelve a su vida cotidiana.

### ***El violín***

Durante el primer acto, Plutarco cuida a su nieto y toca el violín, mientras Genaro se prepara para la guerrilla. Él y su grupo se arma. Unos militares atacan su pueblo, forzándolos a huir. Genaro también. Los militares masacran a un grupo. En el segundo acto, Plutarco tiene que cuidar a su nieto. Genaro y la guerrilla se reorganizan. Plutarco compra una burra a cambio de firmar en blanco. En el tercer acto, Plutarco entra a ayudarle a Genaro y la guerrilla. Se gana la confianza de los militares. Genaro necesita armas y debe alcanzar a la guerrilla. Plutarco "trafica" balas entre su milpa y la guerrilla. Crece la confianza entre Plutarco y los militares. En el cuarto acto, Plutarco es descubierto, Genaro y la guerrilla son atrapados y asesinados. El niño canta para ganarse la vida.

### ***Los Bastardos***

En el primer acto, Jesús y Fausto llegan a trabajar. Son maltratados. Nos enteramos que están armados. En el segundo acto, hacen un trabajo "sucio": entrar a casa de Karen y asustarla. La someten, pero la matan accidentalmente. En el tercer acto, el hijo de Karen la vengó, pero Fausto huye. Termina trabajando, llorando por la muerte de su amigo.

### ***Miss Bala***

En el primer acto, Laura y su amiga quieren participar en un concurso de belleza. Van a una fiesta que es atacada por narcos. Secuestran a su amiga. En el segundo acto, Laura pide ayuda y la llevan con unos narcos. Es obligada a trabajar con ellos o su familia será asesinada. En el tercer acto, Laura trabaja para los narcos, siendo 'mula'. Sobrevive a una balacera. Los narcos la ayudan a que gane el concurso de belleza. Aparentemente va a huir pero no. Es violada por el jefe. En el cuarto acto es llevada con un general para ser parte de una emboscada, pero le avisa. Es detenida. En el quinto acto es presentada como parte de la organización, pero después es liberada.

### ***Después de Lucía***

1er. acto: tras el fallecimiento de Lucía, su viudo Roberto y Alejandra, su hija, se mudan de Vallarta a la Ciudad de México. 2o. acto: Rentan un departamento, Alejandra se inscribe en una prepa, el papá consigue trabajo. Inician su vida cotidiana. Alejandra intenta hacer amigos. 3er. acto: Alejandra se va de viaje con sus amigos. Tiene sexo con un chico y la graba con su celular. Regresa y el video se viraliza. Comienza el acoso a ella. Se vuelve insoportable y está a punto de irse pero se queda por su cumpleaños. 4o. acto: Alejandra va de viaje a Veracruz con sus compañeros. Es violada. Humillada. Huye y vuelve a Vallarta. 5o. acto: Roberto hace pesquisas hasta que da con el chico que tuvo sexo con Alejandra. Lo rapta y lo mata. Alejandra se queda en Vallarta.

***La jaula de oro***

1er. acto. Un grupo de adolescentes intenta salir de Guatemala para viajar a EE. UU. Se conforma el grupo (Chauk, Juan y Sara). Juan y Sara se enamoran. Inicia el viaje. 2do. acto. Un grupo de narcotraficantes se lleva a Sara y golpea a Juan. Chauk lo cuida. Se resignan a dejarla ir. 3er. acto: el viaje los lleva a la CDMX. Unos criminales secuestran a Chauk. Juan paga por liberarlo. Los dejan ir. 4o. acto: Juan y Chauk llegan a la frontera. Cruzan. Un francotirador mata a Chauk. Juan sobrevive. 5o. acto: Juan se ha adaptado a la vida en EE. UU.

***Las elegidas***

En el primer acto, Sofía y Ulises son novios, tienen una vida feliz adolescente. Ulises presenta a Sofía con su familia. Ulises confiesa a Sofía que su familia es tratante de mujeres. Ulises pide que huyan pero ella no quiere dejar a su familia. Acto 2do.: Padre y hermano de Ulises secuestran a Sofía. La obligan a prostituirse. Ella comienza a adaptarse. Ulises pide a su padre que la libere. Lo condiciona a que traiga otra chica. En el 3er. acto, Ulises se prepara. Conoce a Marta. Recibe una paga pero lo guarda para Sofía. Ulises seduce a Marta, se hacen novios. Se mudan juntos. Le pide que se prostituya bajo una falsa amenaza. No quiere. Hermano la secuestra y la golpean. Es abducida. En el 4o. acto, Sofía es liberada de la casa de prostitución, pero será obligada a ser parte de la familia de Ulises.

***Las hijas de Abril***

En el primer acto, Valeria está embarazada. Vive con su hermana. Su mamá, Abril, llega. En el segundo acto, nace la bebé y Valeria y Mateo (su novio) intentan cuidarlo pero no son capaces y son ninguneados por sus padres. En el tercer acto, Abril y Gregorio (padre de Mateo) le quitan la

custodia al Valeria y Mateo. En el cuarto acto, Abril se lleva a la bebé con una antigua trabajadora de ella y seduce a Mateo. Juntos se van a la Ciudad de México. En el quinto y último acto, Valeria comienza a buscar a la bebé y a su madre. Hace las pesquisas, la encuentra y recupera a su bebé, abandonando a Mateo.

Como podemos apreciar, las estructuras y giros en las historias distan mucho y no podemos distinguir una homogeneidad. Lo que sí podemos encontrar como coincidencia, es en las resoluciones dramáticas, que analizaremos en el siguiente subapartado.

### 3.2.3. Resoluciones a los conflictos narrativos

Una de las claves que nos planteamos al inicio de esta investigación era cómo se habían construido dramáticamente los filmes elegidos. Nos hubimos planteado en una primera reflexión la posibilidad de estar ante un corpus que buscaran finales anticlimáticos o de finales abiertos. Al respecto, Robert McKee afirma que, según la apuesta formal del cine de Hollywood, se buscaría "Un clímax narrativo que ofrezca un cambio total e irreversible, responda a todas las preguntas planteadas por la narración y satisfaga todas las emociones del público tendrá un final cerrado. Un clímax narrativo que deje una pregunta o dos sin responder y alguna emoción sin satisfacer, tendrá un final abierto" (*op. cit.*, p. 71). Intentando hacer una distinción del género cinematográfico o bien buscando categorizar este corpus en un género, 'películas de festival'<sup>24</sup>.

Comentan Bordwell y Thompson: "...la mayoría de las películas narrativas clásicas tienen un fuerte grado de clausura al final. Al resolver los finales, estas películas intentan concluir sus cadenas causales con un resultado concreto. Normalmente, nos enteramos del destino de cada

---

24 Al respecto, Paul Julian Smith (2012) señala que los "filmes de festival" tienen parámetros minimalistas y austeros, lo cual discutiré en el siguiente capítulo, buscando determinar si existe o no un género de este tipo de películas y las convenciones del género (Altman; Grant, 2003).

personaje, la respuesta a cada misterio y el resultado de cada conflicto. (...) ninguna de estas características es necesaria para la forma narrativa en general. No hay nada que impida a un cineasta presentar 'tiempos muertos' o intervalos narrativamente inmotivados entre hechos más significativos." (*op. cit.*, p. 83).

Esta propuesta de una narrativa clásica se contrapone totalmente a las película de *Un certain regard* como se apreciará en los *découpages* realizados. Una pregunta que hemos buscado resolver es si existe o no un anticlímax en estos filmes, pues para Vladimir Propp, el clímax sucedería cuando "... la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. Esta función forma pareja con la fechoría o la carencia del cuento en que se trenza la intriga. En este punto el cuento alcanza su culminación.". (2019, p. 62) Si bien las resoluciones, tienen un cierre conclusivo, no son finales que vuelvan a sus protagonistas al statu quo original e incluso se encuentran en un desamparo mayor al que padecieron a lo largo del relato.

Dicho lo anterior, encontramos que el traslado de los personajes de su mundo ordinario a estos mundos extraordinarios, permeados por la violencia, ya sea de agentes humanos que representan a la familia, el Estado o la sociedad misma, no les permiten regresar a su mundo primigenio. Solamente Diego (*Sangre*) y Laura (*Miss Bala*) regresan a la vida cotidiana, en apariencia. O al menos existen todos los elementos para que vuelvan, si es su voluntad y decisión. El resto de los protagonistas no regresan a su mundo original, pero tampoco mueren.

Diego ha tenido que enterrar a su hija, enterrar a su familia anterior. Laura ha tenido que ser violada, ultrajada, transportadora del narcotráfico y señalada públicamente como miembro de la organización criminal. Sin embargo, ese señalamiento público permearía en su vida cotidiana. Libre, pero manchada, portando una invisible letra escarlata. Diego, completamente avante, pero sin saber si está destrozado. Se sugiere que Plutarco (*El violín*) ha muerto y se ha heredado la lucha a sus nietos. Alejandra (*Después de Lucía*) vuelve a su casa pero la familia se ha separado y ahora

deberá vivir sola. Sofía (*Las Elegidas*), Fausto (*Los bastardos*), Juan (*La jaula de oro*), Valeria (*Las hijas de Abril*) y Julia (*Así es la vida*) no vuelven jamás y si bien permanecen con vida, han sido demolidos espiritualmente, junto con el resto de los protagonistas. Por tanto, todos han sido profundamente heridos y no existen elementos dentro de los relatos que nos puedan ayudar a vislumbrar cómo será el futuro de estos personajes.

### 3.3. Temas en el cine mexicano

#### 3.3.1. Los temas según sus autores y su contexto

Como menciona Cristian Troisi (2020), "El estudio del tema y los motivos, su fuerza comunicativa, es imprescindible para conocer las conexiones entre obras literarias de diferentes culturas y ámbitos" (p. 1). Rescato este aparato teórico haciendo un traslado a la interpretación de textos cinematográficos y centrándonos en este subapartado en los relatos y sus temas, haremos un acercamiento a cómo se relacionan con sus autores y el contexto de su creación.

Menciona Umberto Eco en su *Los límites de la interpretación*: "... el destinatario tendrá, como mínimo, que avanzar conjeturas preliminares sobre el posible emisor y sobre el posible período histórico en el que el texto ha sido producido. Esto no tiene que ver con una investigación sobre las intenciones del emisor, pero tiene que ver con una investigación sobre el entorno cultural en el que introducir el mensaje." (1992, p. 12).

De acuerdo con lo revisado en entrevistas hechas a los directores de los filmes y en relación al entorno cultural de cada mensaje (filme), se propone ya una correspondencia casi simbiótica entre los filmes y sus contextos de origen y encuentran una casi entera concordancia entre el *intentio operis* y el *interio auctoris*:

Después de Lucía (Michel Franco)	Luto de una familia. Acoso escolar (Bullying). Violencia en las escuelas. Violencia en diferentes entornos. Problemas de comunicación.
El violín (Francisco Vargas)	Violación de derechos humanos. Marginalidad. Miseria. Represión armada. Carencia de democracia/justicia social. Represión. Injusticia.

	Pobreza.
La jaula de oro (Diego Quemada-Diez)	Conflicto mundo mestizo/mundo indígena. Migración. Nacionalidad, raza. Modelo del sueño 'americano'. Desmitificación de EEUU. Sometimiento de la mujer. Ritual paso 'hombría'. Concepción occidental del progreso. Crueldad del sistema económico. Colonización. División ciudadanos.
Las elegidas (David Pablos)	Trata de mujeres. Familia. Relación padre-hijo. Matar el sentimiento. Adaptación. Violencia de género. Roles masculinos/femeninos. Cosificación. "No diría que el final es pesimista".
Las hijas de Abril (Michel Franco)	Embarazo adolescente. Relación madres-hijas. Negación de la adultez. Exigencia a la mujer. Papel de la mujer en la sociedad.
Los bastardos (Amat Escalante)	Migración. Vivir sin la madre patria. Violencia en el sofá. Relación México-EEUU. Vida y sacrificio en EEUU. Anhelos de una vida "establecida" (comida, mujer, hogar). Pérdida del anhelo.
Sangre (Amat Escalante)	No hacer nada. Ver la televisión. Afección de las telenovelas a la sociedad. Angustia adolescente. ¿Por qué merecemos el amor? Celos. Miedo a vivir.
Miss Bala (Gerardo Naranjo)	Ciudadanía. Vida criminal. Narcotráfico.

Narcocultura. La improbabilidad y la falta de sentido.

Así es la vida (Arturo Ripstein)

Violencia doméstica. Patriarcado violento.

Violencia económica. Sistema social machista.

Ruptura de la noción "familia tradicional".

Y si tenemos que "...buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual a la situación de los sistemas de significación a los que se remite..." (Eco, 1992, p. 29), esa infinitud de los sentidos de la que habla Eco se reduce significativamente. Ergo, hay una correlación entre las obras y los sistemas de significación, una lectura con menos requerimientos extratextuales. No habrá mucha distancia entre intenciones textuales y autorales. La necesidad autorales de replicar (si bien dentro del artificio cinematográfico) la realidad, contribuye a comprender los relatos de estos filmes como una consecuencia directa de los eventos violentos que ocurren en México cotidiana y diariamente desde hace algunas décadas.

### **3.3.2. La violencia como rasgo distintivo**

Hemos encontrado que la violencia es, acaso, el mayor rasgo distintivo que amalgama los filmes que hemos discutido. Definir la violencia nos puede llevar a una reflexión más extensa de lo planteado para este subapartado. Sin restar importancia, consideramos para una pronta definición, lo que define Jiménez Bautista (2019): "...violencia es cualquier acción (o inacción) realizada a otro ser humano con la finalidad de causarle daño físico o de otro tipo, sin que haya beneficio para la eficacia biológica propia. Lo que caracteriza a la violencia es su gratuidad biológica y su intencionalidad psicológica" (p. 14).

El statu quo de las películas que hemos elegido, no siempre muestra una violencia que existe desde las primeras secuencias, una vez que se ha establecido el orden del universo propuesto. Al inicio de los relatos, descubrimos cómo la violencia, o bien permea en la sociedad/universo y se va apropiando de la trama o acaso es latente desde los primeros planos.

En este sentido, el más contundente de los filmes a analizar es *El violín*, que muestra una secuencia inicial con un ejercicio de la violencia abrumador: un grupo de militares someten a un grupo de una comunidad campesina, golpean a los hombres y violan a las mujeres. El resto de las películas inician con una rutina de la vida ordinaria de los personajes o en el momento previo al incidente detonante o bien inmediatamente después de una afeción.

En *Así es la vida*, la protagonista Julia está lamentándose y llorando en su casa, tras haber sido abandonada por su esposo. En *Después de Lucía*, Roberto recoge el auto en el que murió su esposa en un taller mecánico mientras el mecánico le explica las reparaciones que se realizaron. Alejandra, su hija, está sentada en el mar, contemplando nostálgicamente.

En *La Jaula de Oro*, Juan y Sara se preparan para el viaje que emprenderán hacia Estados Unidos desde su natal Guatemala. En *Las elegidas*, Sofía y Ulises intentan tener relaciones sexuales y Ulises presenta a Nancy a su familia, quienes posteriormente la abducirán y obligarán a prostituirse. En *Las hijas de Abril*, Valeria está embarazada y tiene sexo con su novio al interior de su habitación, mientras su hermana la escucha y prepara el desayuno, esperando la llegada de su madre, Abril.

En *Los bastardos*, Jesús y Fausto caminan al amanecer en Los Ángeles, dirigiéndose a un estacionamiento donde buscarán trabajo. En *Miss Bala*, Laura busca entrar a un concurso de belleza, acompañada de su amiga Azucena. En *Sangre*, el protagonista Diego se levanta del piso, con un golpe en la cabeza, descalzo y ensangrentado. Encontraremos una combinación de acciones o no violentas, que serán consecuencias de y qué no distinguiremos explícitamente o que serán, en

completa oposición, demasiado explícitos.

Como menciona Olivier Mongin, "El espectáculo de la violencia no remite ya a sujetos que la experimentan". (1998, p. 17). Laura, protagonista de *Miss Bala*, contiene esa violencia callejera, de lucha armada entre narcotráfico, obligada a trabajar como transportadora de droga. Hay una práctica violenta física, y su consecuencia es tan grave que el plano final de ella simboliza la vejación, sometimiento y eliminación de la libertad y voluntad. Esta apropiación violenta de la voluntad es una constante (*Así es la vida, Después de Lucía, La jaula de oro, Las elegidas, Las hijas de Abril, Miss Bala*). En estos filmes, las mujeres serán obligadas o relegadas y su capacidad de decisión y/o libertad se reducirán a las acciones de agentes externos.

Comenta Mongin que "... no hay la menor duda de que las nuevas representaciones de la violencia acompañan, en las sociedades democráticas, a una metamorfosis subterránea de los comportamientos violentos y de las actitudes adoptadas frente a la violencia. Lejos de exacerbar la fisura entre realidad y representación, aparece como indispensable subrayar los factores principales que se hallan en el origen de las metamorfosis históricas de la violencia" (p. 18, 1998).

Estos orígenes de las violencias no siempre se encontrarán en un ángulo más amplio. Son violencias que se originan, ya en el sistema patriarcal y abusivo hacia la mujer en el ámbito doméstico (*Así es la vida, Las hijas de Abril*), como consecuencia de una sociedad violenta o incluso de acciones armadas (*El violín, La jaula de oro, Las elegidas, Los bastardos, Miss Bala*), como resultado de una práctica de una socialización de grupo o una práctica social dañina (Jan y Husain, 2015) en *Después de Lucía*, o como una implosión consecuencia de la coerción ejercida por la pareja sentimental (*Sangre*).

La violencia representada en este corpus no parece ser utilizada con un fin recreativo o como una búsqueda de exacerbación de la violencia permeante en la sociedad mexicana, sino como Menciona el mismo Mongin: "... la gran carga de imágenes de violencia no es solo el reflejo o la

exacerbación de la violencia reinantes, sino también una manera de protegerse de ella." (1998, p. 18). En definitiva, los personajes principales han soportado y les ha tomado por sorpresa la violencia, aún cuando la sociedad sea violenta.

Una vez que buscamos considerar quiénes son los agentes de la violencia, en el sentido que mencionan Lie y Mandolessi (2012), sobre *Los bastardos*, cuando enuncian que "muestra(n) que la nueva violencia se ha disociado de sus antiguos agentes (El Estado, el sujeto criminal) para aparecer en zonas de control limitado o inexistente, los llamados 'cuartos espacios', donde las fronteras entre los buenos y los malos se borran y la violencia se hace inescapable" (p. 117).

En estos filmes, encontramos violencias tanto simbólicas como sistémicas, en términos de Slavoj Žižek (2008):

First, there is a "symbolic" violence embodied in language and its forms (...) as we shall see later, this violence is not only at work in the obvious and extensively studied-cases of incitement and of the relations of social domination reproduced in our habitual speech forms; there is a more fundamental form of violence still that pertains to language as such, to its imposition of a certain universe of meaning. Second, there is what I call "systemic" violence, or the often catastrophic consequences of the smooth functioning of our economic and political systems. The catch is that subjective and objective violence cannot be perceived from the same standpoint: subjective violence is experienced as such against the background of a non-violent zero level. (p. 2)

De igual forma, hemos visto que aquellas violencias no explícitas, objetivas, podrían analizarse bajo el modelo de Stephen Prince, sugiere que se ejerció en Hollywood una poética de la sustitución (Prince, 2003) para evitar la violencia explícita que había censurado en Hollywood el código Hays de 1934 a 1968. Comenta Prince:

This visual approach was based on the logic of a substitutional poetics, whereby unacceptable types of violence could be depicted not directly, but through various kinds of image substitution. By

replacing the offensive or impermissible image or action with a less offensive substitute, the substitute could be used to evoke the more problematic, and censorable, representation. (2003, p. 205)

En el caso de México, estos filmes no han elegido una autocensura de la violencia más explícita como parte de un régimen o de una condición de producción, al menos sino como una condición de la producción y sus requerimientos presupuestales, lo cual, coincidentemente, causa una poética de la sustitución. Estaríamos hablando, acaso como menciona Zavala, de una violencia funcional, pues como comenta, siguiendo a Prince, "*la violencia funcional*, propia del cine de géneros (del melodrama familiarista a la ciencia ficción), donde existe una justificación narrativa para su presencia, es decir, donde la violencia responde a una lógica causal; este tipo de violencia dominó desde la posguerra hasta mediados de la década de 1960 y se distingue por una *baja amplitud estilística*" (2012, p. 4).

Ahora bien, ¿cómo saber si la violencia es parte de la necesidad, en términos de Hanna Arendt? La autora menciona en su *La condición humana* que "Debido a que todos los seres humanos están sujetos a la necesidad, tienen derecho a ejercer la violencia sobre otros; la violencia es el acto prepolítico de liberarse de la necesidad para la libertad del mundo..." (2009, p. 44). ¿Cómo se ejerce la violencia, si consideráramos que estos filmes se encuentran en una condición de guerra, simbólica o no instituida legalmente? Acaso los individuos están viviendo en universos donde solo hay necesidad.

Empero, su violencia se convierte en un lujo, como sucede en los filmes donde un grupo somete al individuo: *Las elegidas* y *Después de Lucía*. Los personajes principales de los filmes analizados no buscan librarse de la labor sino de la violencia ya depredadora, de una guerra o ya esclavizadora (Arendt), sino sistémica (Zizek). Y si la violencia, como menciona Arendt, se ejerce

para someter, es que el uso de la violencia en estos relatos tiene el primer y único fin del sometimiento, de la abducción sistémica de la voluntad.

### 3.3.3 Características de los personajes y las relaciones de poder

Las relaciones de poder y las características de los personajes se han convertido en una práctica casi simbiótica, una vez que encontramos la relación actancial entre protagonistas y adversarios.

Para identificar con mayor claridad la relación entre protagonistas y antagonistas, sugiero partir de diferentes relaciones entre ellos. Dice Michel Foucault: "... si hablamos de estructuras o de mecanismos de poder, es sólo en la medida en que suponemos que ciertas personas ejercen poder sobre otras." (1988: p. 12)

En primera instancia, consideramos la condición la estratificación social para entender estas relaciones Como menciona Giddens: "la forma más sencilla de definir la estratificación es partir de las desigualdades estructurales que existen entre diversos grupos de personas." (2014, p. 463). Estas desigualdades se exhiben claramente en cada filme. En *Así es la vida*, Julia implora al terrateniente, La marrana, que no sea desalojada de su casa. La mujer depende de la acumulación del poder económico del hombre para su acción y para suplir sus necesidades básicas (vivienda). No encontramos una estratificación económica en *Después de Lucía*, pues la protagonista y sus antagonistas pertenecen a la misma clase socioeconómica. Sin embargo, Alejandra es una foránea recién llegada a la Ciudad de México, por tanto, una extranjera, un agente que debe adaptarse a una nueva comunidad. Tampoco encontramos una evidente estratificación en *El violín*, pero sí hay un ejercicio del poder representado del Estado, a partir de su institución ejército, que lo ejerce en todo el relato. Y aún cuando entre antagonistas y protagonistas no existe claramente, sí se representa una evidente carencia económica en la población representada (el *endangered allie* de Eric Edson,

2011). Lo mismo sucede en *La Jaula de Oro*: es evidente que la pobreza es el motor principal que expulsa a los chicos protagonistas a huir de Guatemala para buscar una mejor condición económica en Estados Unidos. Por otro lado, encontramos que Sofía, de *Las Elegidas*, vive con cierta carencia pero en niveles socioeconómicos paupérrimos. En *Las hijas de Abril*, no existe una condición de estratificación. Tampoco en *Miss Bala*, aunque ciertas carencias se relacionan con *Las Elegidas*. Tampoco sucede en *Sangre*, aunque sí hay una notoriedad de la clase trabajadora a la que pertenece Diego: símbolos como el VW Sedán, su trabajo de checador en un edificio público y el trabajo de su esposa en un pequeño restaurante de comida. Y la clase trabajadora migrante en EEUU es concretada por Fausto y Jesús en *Los bastardos*.

En segunda instancia, la relación entre protagonistas y antagonistas se mide por las posibilidades o no de ejercer el poder. Como menciona Foucault "... mientras el sujeto humano está inmerso en relaciones de producción y de significación, también se encuentra inmerso en relaciones de poder muy complejas." (1988: p. 3).

La clasificación de los antagonistas de nuestros textos fílmicos nos arroja una variedad que no permite establecer, al momento, una constante sobre quiénes ejercen el poder. Podríamos aglutinar en dos grandes grupos a los antagonistas: hombre vs la sociedad (*El violín*, *Miss Bala*, *Los bastardos*, *Después de Lucía*, *La jaula de oro*) y hombre vs hombre (*Así es la vida*, *Las hijas de Abril*, *Las Elegidas*). Cabría una tercera posibilidad, la de hombre vs sí mismo (*Sangre*). Es evidente que los protagonistas de este corpus no se enfrentan a fuerzas sobrenaturales, a la tecnología o a la realidad. No deben superar una travesía contra la naturaleza o contra Dios. Son personajes que viven en el aquí y el ahora.

Película	Actantes que ejercen poder	Representación de los antagonistas
El violín	Militares	Estado
Sangre	Esposa.	Matrimonio, Familia.
Así es la vida	Marrana (Terrateniente), Nicolás (esposo).	Patriarcado.
Después de Lucía	Compañeros de prepa.	Sociedad, pares, juventud.
Las hijas de Abril	Madre de Abril y Padre de Mateo.	Padres, familia.
La jaula de oro	Estado / Crimen organizado / Los minuteman	Estado, Organizaciones Criminales, Sociedad Civil Rebelde
Miss Bala	Crimen organizado & Estado (corrupto)	Estado fallido, Organizaciones criminales
Los bastardos	Ciudadanos gringos / migrantes	Sociedad
Las elegidas	Crimen organizado / La propia familia	Organizaciones criminales, (Nueva) Familia

El poder, entonces ha producido a los protagonistas de estos filmes y no podemos comprenderlos a partir de esa praxis. Sin embargo, podríamos establecer que no solo existe una relación de poder entre protagonistas/antagonistas. Menciona Foucault que "... lo que define a una relación de poder es que es un modo de acción que no actúa de manera directa e inmediata sobre

otros, sino que actúa sobre sus acciones: una acción sobre la acción, sobre acciones eventuales o actuales, presentes o futuras." (1988: p. 14).

En oposición a ello, menciona el mismo Foucault: "Una relación de violencia actúa sobre un cuerpo o sobre cosas: fuerza, somete, quiebra, destruye: cierra la puerta a toda posibilidad. Su polo opuesto solo puede ser la pasividad, y si tropieza con cualquier otra resistencia no tiene más opción que intentar minimizarla. En cambio, una relación de poder se articula sobre dos elementos, ambos indispensables para ser justamente una relación de poder: que "el otro" (aquel sobre el cual éste se ejerce) sea totalmente reconocido y que se le mantenga hasta el final como un sujeto de acción y que se abra, frente a la relación de poder. todo un campo de respuestas, reacciones, efectos y posibles invenciones. (*op. cit.*, p. 14). En consecuencia, el individuo que nace en estos filmes, es producto de una relación de poder, pero la subsistencia de su carácter en tanto que individuo subyugado, sigue siéndolo a partir de una relación de violencia, y dejará de serlo o se transformará en otro individuo toda vez que la relación violenta termine.

### **3.3.4. Supervivencia**

Una vez que establecimos la transversalidad de la violencia en los relatos de estos filmes, observamos que hay una constante de supervivencia en las motivaciones de los personajes que conducen los relatos, es decir, los protagónicos o principales.

La supervivencia en los personajes de este corpus estará condicionada a una inevitable pérdida. Ningún personaje volverá al mundo ordinario (Vogler) y su arco de personaje no será el del aprendizaje que contribuye a ser un cambiante en el mundo, sino una víctima más del mundo. El arco, por tanto, existe, pero no habrán cambiado el mundo originario ni el mundo extraordinario.

¿Qué tienen que hacer los personajes para sobrevivir? Encontramos traslados o mutaciones

a la identidad. Vejación y sufrimiento. Violencia sexual, física, económica. Los protagonistas entregan cuerpo, dignidad, orgullo. Son obligados a adaptarse. Los que ofrecen más resistencia, Plutarco (y su hijo, Genaro), mueren asesinados por el ejército. Empero, la supervivencia no es sinónimo de vuelta al mundo original, pues todos han sufrido tales agravios que no es posible concebir una vuelta a su anterior statu quo.

<b>Película</b>	<b>¿Sobreviven los protagonistas?</b>
El violín	No. Los nietos simbolizan la continuidad de la vida.
Sangre	Sí, pero su hija se ha suicidado.
Así es la vida	Sí, pero sacrifica a sus hijos.
Después de Lucía	Sí, mas es separada de la familia.
Las hijas de Abril	Sí y huye con su hija. Rebelión lograda; niega a su madre.
La jaula de oro	Sí, pero sus amigos (familia transitiva) mueren en el camino.
Miss Bala	Sí, violentada y humillada públicamente.
Los bastardos	Sí. Su amigo es asesinado.
Las elegidas	Sí, mas sometida, violentada y esclavizada.

### **3.3.5. El héroe como representante de un colectivo**

Ya sea infancias, juventudes, feminidad, campesinos o grupos económicamente depauperados, los personajes principales de estos filmes se manifiestan como representantes de los colectivos o grupos sociales de los que nacen y son parte.

Los protagonistas de las películas que conforman nuestro corpus pertenecen a esferas

sociales en su mayoría vulnerables, cuya posición socioeconómica no es favorable, dependiente y con esfuerzos de supervivencia para lograr un desarrollo pleno dentro de la sociedad mexicana. Ante todo, estamos frente a la estratificación cuyos héroes enfrentan, siendo los protagonistas (héroes), una representación de un ego colectivo, como menciona Otto Rank (2015), "...the hero should always be interpreted merely as a collective ego, equipped with myriad excellent traits..." (p. 52).

Dos películas son separadas de este aparente modelo de representación de estas clases vulnerables y víctimas de esta estratificación: *Después de Lucía* y *Las hijas de Abril* (Franco, 2012 y 2017). Como podemos ver en la tabla adjunta, son ambas películas en donde los actantes (protagonistas) son mujeres que pertenecen a una clase social más privilegiada, pero que son vulnerables y sometidas ante una fuerza superior: Alejandra, de *Después de Lucía*, es sometida por el grupo de compañeros de la preparatoria. Valeria, de *Las hijas de Abril*, es sometida por su madre. Ambos antagonistas pertenecen a la misma clase social que las protagonistas.

#### **A qué colectivo pertenece cada héroe**

<b>El violín</b>	Plutarco, campesinos viejos. Genaro, hijo de campesinos, guerrilla. La infancia que será adultez y futuro.
<b>Sangre</b>	Diego. Adulto, hombre, Clase trabajadora mexicana de provincia.
<b>Así es la vida</b>	Julia. Mujer, Madre soltera, adulta, clase media-baja, clase trabajadora, mujer abandonada, ciudadana.
<b>Después de Lucía</b>	Alejandra. Mujer, Juventud de clase social alta.
<b>Las hijas de Abril</b>	Valeria. Mujer, Juventud embarazada, clase social alta
<b>La jaula de oro</b>	Juan, Chauk, Sara y Samuel. Hombres y una mujer /

	Pubertad/adolescencia latinoamericana Guatemalteca pobre
<b>Miss Bala</b>	Laura. Mujer Joven aspirante, clase media-baja, nortea
<b>Los bastardos</b>	Fausto y Jesús. Hombres Jóvenes maduros migrantes ilegales en EEUU, clase trabajadora
<b>Las elegidas</b>	Sofía. Mujer Clase baja, juventud 'medio huérfana', mujer clase trabajadora

Solo podemos entender la supervivencia a partir de la focalización (Kenan, 2002, p. 79) que hace cuando nos encontramos en la posición espaciotemporal de ellos. Sucede en los nueve filmes del corpus, en tanto que continuamos el proceso de los protagonistas y su arco narrativo es la columna vertebral de las historias.

Entonces, los colectivos que son representados a partir de sus protagonistas. En *El violín*, es el pueblo campesino, la sociedad mexicana que se ve sometida por las fuerzas del estado. En *Sangre*, es la clase trabajadora, dirigida por el matrimonio como una posibilidad de supervivencia. En *Así es la vida*, la mujer mexicana se ve desamparada una vez que su esposo la ha abandonado. En *Después de Lucía*, la juventud femenina necesita comunicarse con los padres o está a merced de los niños ricos. En *Las hijas de Abril*, la juventud femenina necesita doblegar a su propia madre para ser madre ella misma. En *La jaula de oro*, la juventud guatemalteca económicamente pauperada debe pasar por todos los horrores imaginables para lograr un trabajo miserable en EEUU. En *Miss Bala*, la juventud femenina mexicana tiene que pagar un precio muy alto (violación, vejación) para lograr sus sueños y no los conseguirá. En *Los bastardos*, los trabajadores mexicanos migrantes pueden solamente acariciar el sueño americano, pero serán expulsados a balazos tras haberse vengado simbólicamente. En *Las elegidas*, la adolescencia femenina mexicana

es abducida, vejada y esclavizada, obligada a vivir en una familia que ella, y tal vez muchas mujeres no deseaban.

## Capítulo 4. Películas mexicanas en Una cierta mirada.

### 4.1. Convergencias formales

Tal y como se ha adelantado en el capítulo 3 de esta investigación, hemos encontrado algunas convergencias formales en las que avizorábamos requerimientos estéticos del Festival de Cannes para la elección de filmes mexicanos para participar en su sección Una cierta mirada. Sin embargo, estas convergencias delimitan un modelo formal operativo con el que podríamos comprender la capacidad como categoría “filme mexicano de festivales”, en tanto que el *art film* o *cine de festival* (Bordwell, 1979) dista de las características pormenorizadas que hemos encontrado para su elegibilidad en el Festival de Cannes. Aunado a esto, la noción que utiliza De Valck (2007) para los filmes "art" o "auteur", son considerados en sus propias palabras como "parte del discurso estratégico del circuito internacional de festivales de cine" (p. 15), de modo que es una categoría que por su maleabilidad tiene un uso más pragmático que semántico y cuya falta de rigidez le permite a los festivales su ambigüedad estética. Así, hemos encontrado algunas definiciones para poder comprender cómo se definen este tipo de películas, pero teniendo en consideración que nuestra delimitación solo se ciñe a los primeros 20 años del siglo XXI. Dicho esto, Wong menciona que los "festival films" tienen algunas características básicas, tales como:

"... their seriousness/minimalism in vision and sound; their open and demanding narrative structures; their intertextuality (including their use of "stars"); and finally, their subjective matter, including controversy as well as freedom." (2011, p. 68).

Además de lo anterior, el uso de géneros no comunes o "antigéneros" (Wong, 2011) hay una evitación de los temas que tocarían los filmes 'mainstream'. De igual forma, para el festival de cine debe ser necesario el descubrimiento, algo que ha enunciado el mismo programador de Cannes Thierry Frémaux de manera muy explícita respecto a la evolución de la sección (Variety: 2023).

En el último subapartado de este capítulo intentaremos profundizar en estas características, puesto que se ha señalado que otro rasgo es que los filmes evitan explicar las motivaciones psicológicas de los personajes o evitan la sobreexplicación de las motivaciones, así como encontrar que es común el uso de movimientos de cámara cortos y sostenidos, además de sonidos menos estridentes. Los filmes de festivales son primero una consideración genérica antes que un producto nacional o transnacional, y son identificables como filmes de autores o emergidos de los festivales, antes que de una cultura particular. *Así es la vida*, por ejemplo, fue primero un filme de Arturo Ripstein antes que mexicano. Como menciona el mismo Bordwell: "It may seem perverse to propose that films in such a variable cultural contexts might share fundamentally similar features" (2008, p. 151). Empero, discutiremos los puntos de coincidencia que permiten hacer una cierta distinción estética de estos filmes desde la praxis de exhibición, como hemos hecho a lo largo de esta investigación.

En consonancia con lo desarrollado en el capítulo anterior, buscamos que los rasgos estéticos, formales y temáticos nos puedan brindar la respuesta a la elegibilidad de un filme mexicano en esta sección, en tanto su validación artística está supeditada a ello.

Una de las características que son resultado de una praxis fílmica propia del cine mexicano que emerge desde una búsqueda de un interés de validación artística (y no de explotación comercial como primicia), es que dicho cine ha desarrollado una forma que es identificable por una correspondencia entre la austeridad de la puesta en cámara y la puesta en escena. ¿Qué hay detrás de esta forma, que dista de la forma evidente respecto a las películas de géneros clásicos? En estas películas podemos encontrar elementos de coincidencia pero, sobre todo, elementos de exclusión. El cine de arte/festivales es más fácilmente comprensible e identificable a partir de aquellos elementos que encontramos ausentes. Así, hemos encontrado que la mayoría de las películas del corpus tienen una puesta en cámara sencilla, casi en su mayoría. O bien, la puesta en cámara puede

contener poca diversidad de ángulos, planos y emplazamientos, así como movimientos que no son complejos, como uso de cámaras aéreas, uso de grúas o 'trackings', no así el uso de procesos complejos de postproducción como CGI, animación 3D, efectos visuales o 'motion capture'. De nuestro corpus, solo *Así es la vida* y *Miss Bala* tienen movimientos de cámara que exigen mayor complejidad, como el uso de planosecuencias; el resto, contiene una puesta en cámara que corresponde a una sencillez que sugiere una economización de la producción. En el caso de *La jaula de oro* y *El violín*, si bien tienen planos y angulaciones sencillas, contienen una mayor cantidad de éstos en relación las demás cintas. En cambio, las películas *Sangre*, *Después de Lucía*, *Las hijas de Abril*, *Los bastardos* y *Las elegidas* son más identificables con movimientos lentos, estables y ángulos a nivel. Esta búsqueda cinematográfica puede tener relación con una sistematización de empatía con el espectador, en tanto que los relatos se vuelven "naturalistas" y obligan a los espectadores a concentrarse más en la puesta en escena y el relato, más que la puesta en cuadro.

Esta separación es propia del cine que hemos analizado, pues como menciona Bordwell al respecto: "Históricamente, el cine de arte y ensayo tiene sus raíces en una oposición a Hollywood nutrida dentro de diversas industrias fílmicas nacionales de la época muda y sostenida por conceptos tomados de la modernidad en el teatro y la literatura" (Bordwell, 1996, p. 228). Esto se relaciona con la propuesta de Comolli en tanto que hay una primera interpretación de la cámara neutral y que no busca convertirse en un despliegue de grandes movimientos cinematográficos. Como sugiere Bordwell, "...the camera was not a neutral instrument but a repository of signifying conventions derived from Renaissance painting, still photography and an idealist world view. Any changes in style would necessarily support or contest the ideology of transparent realism." (1999, p. 94). Si, en este sentido, argumentamos que la cámara no es neutral, este sistema fílmico sería intrínseco a su origen ideológico, pues como sugiere Comolli (1990): "... because every film is part

of the economic system it is also part of the ideological system, for 'cinema' and 'art' are branches of ideology" (Comolli en Browne, p. 60). Si pensamos que la búsqueda de realismo es imprescindible para la forma de los filmes, es porque la realidad trasladada es la expresión de la ideología que prevalece (este punto lo abundaremos más adelante en el subapartado 4.4).

De esta forma, si como menciona Comolli (1990), "... What men express in their ideologies is not their true relation to their conditions of existence, but how they react to their conditions of existence..." (p. 60), la reacción a las condiciones de pobreza y sometimiento de nuestros personajes son trasladados desde la sencilla operatividad de la cámara y por tanto, el lenguaje utilizado para narrarlo, es decir la reacción a estas condiciones, es contemplativa, impávida y sin buscar una intervención ficticia (simbólica) hacia los relatos venidos de la realidad. La reproducción entonces de estas condiciones de existencia de la sociedad, son traducidas a la forma de reproducción y reflejan en esta reproducción a través de la ideología. Por tanto, "...once we realize it is the nature of the system to turn the cinema into an instrument of ideology, we can see that the filmmaker's task is to show up the cinema's so called 'depiction of reality'..." (Comolli, 1990, p. 61).

De esta forma, encontrar actores amateurs en estos filmes o actores que al menos que eviten pertenecer al 'stardom' se convierte en un rasgo que logra implícitamente su formalidad al ser una constante. La ausencia de actores profesionales es prácticamente una constante a excepción del primer filme, *Así es la vida* (2000), en el que prepondera la presencia de actores reconocidos o profesionales, que se distancia de la noción de estrellas cinematográficas, como las que construyeron la reconocibilidad del actor mexicano cada vez que había una relación texto-audiencia (García Riera, 1998) *Miss Bala*, *Después de Lucía* y *Las hijas de Abril* son filmes que los combinan. Es decir, que el filme evita la reconocibilidad de un actor profesional que pueda convertirse en un valor de producción (Taibo, 2011), de modo que el espectador busque consumir el filme a partir de

la presencia de un actor; su presencia es, por el contrario, un elemento del filme que le es solamente identificable. Esta separación del catalogado cine comercial o cine de producción ayuda a comprender los valores estéticos que son identificables en la audiencia.

Por otro lado, la evolución de la puesta en escena es diversa y en algunos momentos evolutiva en los filmes analizados. Cuando analizamos cronológicamente las películas elegidas, encontramos que hay una constante en el desarrollo de la puesta en escena.<sup>25</sup> El primer film, en forma cronológica, *Así es la vida*, tiene una puesta en escena aparentemente sencilla pero compleja. El universo diegético es una vecindad del centro de la Ciudad de México, a finales de los años noventa. La casa de la protagonista, Julia, tiene las paredes pintadas de amarillo en su totalidad, además de la vecindad. La segunda cinta, *Sangre*, muestra espacios aparentemente sin intervención de la producción y que no tienen una preocupación por ser preponderantes en su puesta en escena: muebles y paredes casi limpias de un ambiente monocromo, pastel y grisáceo, sin vida. El tercer filme, *El violín*, tiene una puesta en escena más compleja, puesto que toda la película se desarrolla en el campo y en ambientes rurales. La naturaleza y las casas hechas con madera y teja tienen más presencia, aunque los personajes pocas veces habitan estos espacios. La cuarta película, *Los bastardos*, también se ha desarrollado en escenarios reales, sin mucha intervención. A diferencia de la cinta anterior del mismo director (*Sangre*) encontramos una paleta de colores un poco más vívida. Hay, junto con *Sangre*, un carácter casi documental. El quinto ejemplo, *Miss Bala*, mantiene la praxis de escenarios realistas, que va de aeropuertos, a un teatro o un cuarto de hotel. Sin embargo, se mantiene una percepción de "suciedad" de los espacios a lo largo de todo el filme. Por otro lado, en *Después de Lucía* vuelve al carácter "naturalista" de la puesta en escena, incluso con una fotografía nocturna que, como las anteriores, se muestra sencilla. Hay un alto contraste en los colores de la película, destacando los azules y amarillos/ocres. Dentro de *La jaula de oro* hay un

---

<sup>25</sup> En el Anexo 4A ejemplificamos esta exposición a partir de fotogramas que hemos extraído de los filmes analizados.

carácter documental y por tanto, la gran mayoría de sus espacios tienen poca intervención. Hay una fuerte presencia del metal o cartón, así como de tierra y en general naturaleza, que se relaciona en su búsqueda denotativa de la representación de la infancia y la pobreza. Por otro lado, en *¡Las elegidas*, hay una paleta de colores muy discreta y oscura, creando una constante atmósfera sombría que se complementa con los espacios poco intervenidos. Por último, *Las hijas de Abril*, cuenta con espacios más vívidos y con colores más alegres, además de una iluminación armoniosa y acogible, pero que contrastan casi contrapuntualmente con la historia que se desarrolla, que es la abducción de la pequeña bebé. Así pues, encontramos que los espacios diegéticos de estas nueve películas son espacios que podríamos reconocer fácilmente como espectadores, pues son espacios de los cuales se puede tener un conocimiento previo, en contraste a un ejercicio de imaginación y de mayor compromiso con la diégesis mostrada, como lo sería un filme de fantasía o de ciencia ficción. El espectador que accede a ver una de estas cintas podrá encontrar estas áreas que son parte de la vida cotidiana. La evolución de la puesta en escena da poco pie a que algunos de estos ejemplos puedan tener alguna relación con otro tipo de género cinematográfico. Solamente *La jaula de oro*, al ser una película que se relaciona con el *road movie*<sup>26</sup>, tiene una exigencia mayor en la puesta en escena, al comenzar su historia en Guatemala, cruzar México y terminar en Estados Unidos. Es notorio que, independientemente del gran abanico de espacios y locaciones, nuestro corpus tiene una característica de mostrar espacios en donde "desaparece la pantalla" en muchas ocasiones. Esa desaparición de la pantalla de la que habla Bill Nichols (1991), que se desprende del imaginario del cine documental para permearse en el cine de ficción mexicano, se relaciona íntimamente con otro rasgo estético característico que ya hemos mencionado, que es el uso (mayoritariamente) de actores amateurs. Particularmente *La jaula de oro* fue anunciada (y premiada) como una película

---

26 Siguiendo la idea Roberts en Cohan y Hark (ed.): "Road movies are constituted by a search of life, the characters running from death which always threatens at either end of the road" (2001: p. 55).

que contaba con un elenco extraído de los barrios más pobres de la capital de Guatemala. En nuestro análisis, hemos encontrado que el uso de actores amateurs, tal como lo mencionamos en el capítulo anterior, ha sido una constante salvo en dos cintas: *Así es la vida* y *Miss Bala*, que también difieren en la puesta en cámara, utilizando una gran cantidad de planosecuencias y uso de actores profesionales. Este rasgo, que fue distintivo en el neorrealismo italiano (Sánchez Noriega, 2002) o en las posturas de Robert Bresson (1979), se complementará con una constante propuesta de una puesta en cámara sencilla o de planos sencillos. En términos generales, se busca una simplicidad en el uso de la cámara.

¿Por qué, entonces, serían estos los rasgos estéticos parte de la elegibilidad en Cannes? ¿Acaso Cannes busca filmes que trasladen la realidad más cruda y violenta de la sociedad mexicana? Tal vez como lo dijo en 1965 el cineasta/teórico brasileño Glauber Rocha:

Al observador europeo, los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado solo le interesan en la medida que satisfacen su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado bajo tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas por ser impuestas por el condicionamiento colonialista (2011, p. 30).

Hoy día, como hemos visto a partir de los Film Festival Studies, el Festival de cine se convierte en un coproductor de filmes (De Valck, 2007; Iordanova, 2013; Wong, 2011) y contribuye directamente en los procesos de creación artística de los países de América Latina o fuera de Europa occidental.

#### **4.2. Convergencias temáticas**

La identificación de temáticas en el cine mexicano de festivales es, acaso, el rasgo más claro para sugerir cuáles son o no los requerimientos de los filmes mexicanos para su elegibilidad en *Un certain regard*. Como menciona Pimentel: "...el tema, en tanto que asunto o materia del discurso,

orienta una posible selección de incidentes o detalles que permitan su desarrollo..." (1993, p. 216). Sin considerar aún el género elegible, podemos señalar que *Un certain regard* ha elegido dramas mexicanos, lo cual se puede contrastar con filmes de otros géneros que compitieron en la misma sección en los mismos años. Solo a manera de ejemplo: en el año 2015, la película mexicana *Las elegidas*, compitió contra 18 filmes, originarios de Asia, Europa y América. La ganadora fue *Rams*, del islandés Grímur Hákonason, un drama con tintes de comedia "oscura". No hemos encontrado que dicho género sea una condición para la elegibilidad de una cinta en esta sección, pero sí ha llamado la atención que todas las producciones mexicanas que compitieron en esta sección entre el 2000 y el 2019 fueron dramas.<sup>27</sup>

La elegibilidad de películas en donde las acciones, relaciones e interacciones entre personajes esté supeditada a la pérdida y la posible recuperación, se entrelaza con el gran eje rector temático de estos nueve ejemplos que se mencionan: la violencia. Hemos encontrado que en todos los filmes hay una forma de violencia y su sistematización es inevitable en cada una de sus diégesis, además de ser puntos de partida o giro para cada uno de los relatos.

El relato de *El violín* nace ya en una sistematización, pues el ejército oprime a los pobladores indígenas rurales y, sobre todo, a los guerrilleros. En *Sangre*, la violencia sobre Diego es sutilmente ejercida por su esposa, al no permitirle que su hija sea parte de la familia. En *Así es la vida*, el simbólico dictador de la vecindad, La marrana, ejerce una violencia sistémica y patrimonial sobre Julia, así como Nicolás ejercerá una violencia emocional y psicológica sobre ella, mientras que ella responderá con violencia física derivada a sus hijos. En *Después de Lucía*, la violencia física y psicológica que ejerce la manada (estudiantes de preparatoria) sobre Alejandra se vuelve sistémica a lo largo del relato, en un crecimiento exponencial hasta la violación. En *Las*

---

<sup>27</sup> El filme mexicano *Noche de fuego* (Huezo, 2021) fue estrenado posterior al inicio de esta investigación. Por tal motivo y como se explicó al inicio de este texto, la delimitación del corpus la deja fuera. Sin embargo, una primera revisión de este filme contribuye a mantener rasgos que hemos detectado en los filmes del corpus.

*hijas de Abril*, del mismo modo la violencia que ejerce la madre sobre sus hijas y en particular sobre la protagonista, Valeria, es exponencial y crece hasta la abducción de la bebé hija de Valeria. En *La jaula de oro*, es tanto el país como el estado mexicano quien ejerce una violencia sistémica hacia los jóvenes guatemaltecos que buscan cruzar México para llegar a la frontera. En *Los bastardos*, hay una violencia fuera de cuadro en primera instancia, al ser los protagonistas Jesús y Fausto contratados para amedrentar a una mujer; sin embargo, son víctimas de violencia por parte de unos estadounidenses y ellos, posteriormente, la ejercen como parte de una misión hacia Karen, terminando con su vida. En *Las elegidas*, la protagonista Sofía es seducida, engañada y abducida hacia una violencia sistémica, obligada a ejercer la prostitución y golpeada por sus captores. Y, finalmente en *Miss Bala*, Laura es extorsionada y obligada a ser parte del sistema de violencia del narcotráfico (tráfico, balaceras, asesinatos, terrorismo) y expulsada del mismo una vez que finaliza su misión. No necesariamente son violencias que contribuyan a producir riqueza, salvo en *Miss Bala*, *Los bastardos* y *La jaula de oro* (Valencia, 2010), películas en las que la relación o presencia de Estados Unidos es fundamental para el funcionamiento de la diégesis y de las acciones derivadas de nuestra relación socioeconómica con este país.

Así, hemos encontrado que la violencia funge como elemento de la construcción del discurso y que es inseparable de los temas principales de los filmes de este corpus. La sociedad mexicana (o latinoamericana) es obligada a combatir la violencia ejercida, no siempre librándola o saliendo avante. De esta forma, muchos de los personajes de estas películas se vuelven serviles hacia el sistema opresor, pues como menciona Sánchez Vázquez: "La violencia contribuye a mantener la servidumbre; la sumisión externa -no interna- es el resultado de la correlación real, efectiva de las fuerzas entre los opresores y oprimidos en favor de los primeros." (2003, p.89)

Así, analizamos que los personajes de *El violín* son los más rebeldes y que de principio a fin combaten contra el opresor y evitan la servidumbre. Al final, se sugiere que no han sobrevivido

y los niños son la esperanza/consecuencia del desenlace funesto del relato. En *Sangre*, el protagonista Diego llega a tal nivel de servidumbre y obediencia a la opresora que decide implosionar y deshacerse de su hija en un basurero, quien se ha suicidado por no tener la atención de su padre. Julia de *Así es la vida* se vuelve servil e implora hacer todo para salvaguardar su patrimonio y la permanencia, pero ante la desesperación y sin encontrar salida, se rebela, autoinfligiendo dolor y matando a sus propios hijos; Alejandra de *Después de Lucía* se vuelve dócil, servil y evita molestar a su padre, quien se encuentra en luto por la pérdida de la madre/esposa. Alejandra termina huyendo, separándose por completo de familia y del sistema violento. Por el contrario, Valeria en *Las hijas de Abril* se muestra constantemente en rebeldía ante su madre, nada servil, de principio a fin, aunque su hermana sí es completamente servil ante la figura opresora (madre). En *La jaula de oro*, los chicos migrantes (Juan, Chauk y Sara) no son serviles ni dóciles, aunque a lo largo del camino son violentados, abducidos y asesinados. Solamente Juan sobrevive, pero paradójicamente, se convierte en un sirviente del sistema económico estadounidense y termina trabajando en una fábrica. También en relación con EEUU, Fausto y Jesús de *Los bastardos* son serviles, aunque su obediencia corresponda a ejercer violencia sobre el mismo sistema. Uno de ellos muere y el otro termina, igual que en *La jaula de oro*, sirviendo al sistema económico de Estados Unidos, aunque trabajando en un campo. En oposición, tanto la protagonista Sofía de *Las elegidas* como Laura de *Miss Bala* se vuelven completamente serviles a los opresores; sin embargo, su servidumbre es completamente justificada pues sus familias han sido amenazadas y deben su obediencia con el fin de salvaguardar a sus seres queridos.

### 4.3. Convergencias narrativas, estructurales

Una coincidencia, que posiblemente sea la más evidente para comprender una directriz de elegibilidad, es que en todos los filmes encontramos relatos sencillos, con pocas subtramas o líneas narrativas alternas y centradas casi siempre en un solo protagonista. Solo cuatro películas de nueve tienen una trama en la que solo estamos centrados como espectadores en el/la protagonista de principio a fin; en el resto, hay trama y subtrama, pero nunca la subtrama tiene una duración que permita alejar al espectador de la trama principal. Esto lo podemos ver con mayor claridad en el siguiente esquema:

<b>Película</b>	<b>Trama/Subtrama.</b>
El violín	Trama principal: Historia de Don Plutarco. Subtrama: Historia de Genaro, su hijo.
Sangre	Trama principal: Historia de Diego.
Así es la vida	Trama principal: Historia de Julia. Subtrama: Historia de Nicolás.
Después de Lucía	Trama principal: Historia de Alejandra. Subtrama: Historia de Roberto, su padre.
Las hijas de Abril	Trama principal: Historia de Valeria. Subtrama: Historia de Abril, su madre.
La jaula de oro	Trama principal: Historia de Juan, acompañado por Chauk, Sara y Samuel.
Los bastardos	Trama principal: Historia de Jesús y Fausto. Mini subtrama: Historia de Karen y Trevor.

Las Elegidas	Trama principal: Historia de Sofía. Subtrama: Historia de Ulises.
Miss Bala	Trama principal: Historia de Laura.

Así, una película estructurada de manera episódica como *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000) o del estilo antología como *México Bárbaro* (Michel Grau *et al*, 2014) no es todavía parte de la selección de *Una cierta mirada*. Aunado a esto, hemos encontrado que solamente hay tres películas en las que, si bien es clara la figura protagonista, el coprotagonista o personaje principal y secundario tienen casi el mismo peso dramático. Me refiero a *El violín*, *Después de Lucía* y *Las elegidas*. En *El violín*, la historia sigue a Don Plutarco, un viejo violinista que ayuda a su hijo Genaro, un joven guerrillero.

La historia si bien tiene como eje central la lucha de Don Plutarco, la subtrama de Genaro cobra casi la misma importancia. En segunda instancia, en *Después de Lucía*, la historia sigue a Alejandra, quien ha perdido a su madre y recientemente se muda de Puerto Vallarta a la Ciudad de México. Sin embargo, la subtrama de Roberto, el padre de Alejandra, quien también tiene su propia lucha para tratar de superar la muerte de su esposa, es casi igual de importante que la historia de Alejandra. En tercer lugar, *Las elegidas* en su trama principal sigue la historia de Sofía, una joven que ha sido secuestrada y obligada a ejercer la prostitución. La subtrama de su novio Ulises, quien la sedujo para atraerla y tiene que seducir a una nueva chica para poder liberar a Sofía, cobra casi la misma importancia que la historia de Sofía.

En adición a estas tres películas, el filme *Así es la vida* también contiene una subtrama en la que Nicolás se casa con la hija de La marrana, el antagonista del filme. Así, los filmes *Sangre*, *Los bastardos*, *Miss Bala*, *La jaula de oro* y *Las hijas de Abril* se centran en la lucha del/la

protagonista por defender, vencer, huir o terminar con su antagonico. Menciona Mieke Bal: "(los acontecimientos) funcionales presentan una elección entre dos posibilidades, llevan a cabo esta elección o revelan sus resultados.

Una vez realizada la elección, ésta determina el curso que han de seguir los acontecimientos en las evoluciones de la fábula" (1990, p. 23). Estos acontecimientos funcionales que contiene los filmes no son ofrecidos a los protagonistas de los filmes, les ofrecen una bifurcación en donde solo hay posibilidad de ir adelante o sufrir una gran pérdida (familia, vida, libertad).

Otro punto de coincidencia encontrado es que en ninguno de los filmes los personajes volverán a la vida cotidiana que abandonaron ni habrán cambiado de manera benéfica. Todos los filmes tienen resoluciones dramáticas o faltos de esperanza o con apenas una semilla de lo que en un futuro muy lejano podría serlo. Dos filmes coinciden en una venganza consumada: *Después de Lucía* y *Así es la vida*.

Salvo en *El violín* o *Las hijas de Abril*, los protagonistas no son capaces de enfrentar directa o indirectamente a sus antagonicos o de vencerlos. Causa una excepción *La jaula de oro*, pues nunca se enfrentan a un enemigo personalizado sino a un sistema devenido en país. Es curioso como diacrónicamente se ha formado un meta relato que inició en el 2000 con la implosión de Julia y autolesión/consumición de la familia (*Así es la vida*) y termina con la liberación de la primogénita y el derrocamiento de la madre en *Las hijas de Abril*.

Esta aparente inacción de la mayoría de los protagonistas frente a sus opresores son explicables gracias a Wong: "Psychological motivations that help to explain series of events in classic narrative films are simply absent in many festival films" (p. 79). Esto nos ayuda a completar el cuadro que se plantean en varios de estos filmes y que posiblemente podría ser un rasgo, si bien no *sine qua non*, al menos distintivo de un posible subgénero.

De igual forma, es posible que la causalidad directa sea evitada y coincidimos

completamente en que este sea un rasgo identificable en el corpus: la no explicitéz de los motivos o desmotivos de los personajes. En suma, dentro los relatos de nuestro corpus, la clase baja y media no tienen forma de obtener justicia, mientras que la clase alta o acomodada (*Después de Lucía* y *Las hijas de Abril*) sí obtienen justicia o una forma de venganza y/o de vencer al opresor. En el resto de los relatos, los aparatos opresores del Estado se mantienen incólumnes y su praxis seguirá sometiéndoles a ese *statu quo*.

#### **4.4. Convergencias ideológicas**

Es imposible avizorar un futuro feliz para las familias e individuos que se han roto a lo largo de estos relatos. Esta negación a una prosperidad, aún cuando su mero enunciamiento suene utópico, se combina con una constante negación a la existencia de una estabilidad familiar, de la existencia o permanencia de una familiar nuclear. De esta forma, podemos recapitular las sentencias que considero resumen ideológicamente a cada filme:

- *Así es la vida*. Sentencia contra el patriarcado. La madre mata a sus hijos como síntoma de desesperación, sin poder huir, destruye su propia familia para que no exista consecuencia. Es una negación al símbolo icónico de la mexicanidad: la familia. Nace la mujer independiente.
- *Sangre*. El individuo ha perdido la voluntad y solamente puede seguir adelante, a pesar de su propia familia. Un relato nihilista.
- *El violín*. Una relato antifascista y anarquista. Los individuos buscan derrocar los aparatos opresores del Estado para establecer su propio sistema de gobierno, aún cuando no queda completamente claro cuál; existe una constante intertextualidad con personajes de la historia de las guerrillas y luchas campesinas en México del siglo XX.
- *Los bastardos*. Una crítica anti-imperialista. El sueño americano fallido y que solamente utiliza a

los mexicanos como piezas desechables dentro de la maquinaria estadounidense.

- *Miss Bala*. Antifascismo. Supervivencia. Estado mexicano fallido.

- *Después de Lucía*. Antifascismo. El individuo debe superar a los opresores, pero le es imposible.

La familia no puede mantenerse unida y tiene una tendencia nihilista.

- *La jaula de oro*. Anti-imperialista. Humanista. El estado es opresor y fallido. Los individuos buscan cruzarlo para llegar al sueño americano, pero este no es retribuyente.

- *Las elegidas*. Contra el patriarcado. Aunque no es un filme *per se* feminista, sí hace una crítica al sistema opresor construido a partir del Estado fallido y del patriarcado.

- *Las hijas de Abril*. Antifascismo. El matriarcado como un sistema que también es fallido y que una mujer busca vencer. Nace la mujer independiente.

Con ello y como menciona Foucault: "... para comprender en qué consisten las relaciones de poder, quizá deberíamos analizar las formas de resistencia y los intentos hechos para disociar estas relaciones" (1988: p. 6). ¿Cómo podemos entonces relacionar estas tendencias ideológicas de los filmes, con el lenguaje cinematográfico utilizado? La primera respuesta es que la cámara es casi siempre estática porque somos proveedores de la pobreza y miseria hacia la noción arte/espectáculo que requieren Cannes y los festivales cinematográficos.

El cineasta lo hace trasladando una confección de la realidad en la que busca su menor intervención para hacer una ficticia documentación de las crisis humanas que se viven en el país. Cuando no lo hace, se convierte como en *Miss Bala* en una espectacularidad<sup>28</sup>.

Así, la dominación de los individuos provoca que la cámara no tenga posibilidades de movimiento. La cámara tiene el mismo miedo y sufre el mismo estado agéntico que viven los protagonistas. La inacción tiene que ser combinada entonces. Pareciera pues que hay una

---

<sup>28</sup> Conviene recordar que el estudio cinematográfico estadounidense Fox es el respaldo principal de este filme.

corresponsabilidad entre la ausencia de movimientos de cámara (enunciados complejos) y el contenido violento del filme fuera de cuadro.

En definitiva, en ningún caso hay una extrema explicitéz en el acto violento. El momento más explícito es el inicio del filme *El violín*, donde un grupo de soldados violan a un grupo de mujeres y vemos una mujer en primer plano siendo violentada. Esto dista por completo de la secuencia en *Las elegidas* donde la protagonista sufre violencias similares, pero es narrado fuera de cuadro. Lo mismo, como hemos comentado, en *Así es la vida*, cuando Julia asesina a sus hijos, igualmente fuera de cuadro. No llegar a extremos momentos de violencia explícita ha sido una constante y se puede considerar como un rasgo coindicente que dictaría una norma de cara al cine mexicano con expepectativas de convertirse en una cine mexicano de festivales.

En las películas mexicanas que hemos analizado, cuando el filme tiene un alto contenido de violencia física explícita, estos requieren una puesta en cuadro compleja, con más recursos y una puesta en serie mayor. Cuando los filmes contienen una violencia física no explícita, simbólica o psicológica, la puesta en cámara es sencilla, con pocos movimientos o sutiles, además de contener una menor cantidad de planos. La cámara, en palabras de Foucault (1988), resiste o se disocia.

	Puesta en cuadro	Violencia física explícita / Acción
El violín	Compleja	Sí (violación, asesinatos)
Sangre	Sencilla	No (off)
Así es la vida	Compleja	No (off) - madre mata a sus hijos
Después de Lucía	Sencilla	No (off)
Las hijas de Abril	Sencilla	No
La jaula de oro	Compleja	Sí
Los bastardos	Sencilla	No (off)
Las elegidas	Sencilla	No (off)
Miss Bala	Compleja	Sí

Por otro lado, una de las mayores convergencias que hemos encontrado es en los filmes

donde las mujeres son protagónicas (o con una actancia mayor) y que tienen necesidad de cambiar su identidad o modificarla para que pueda sobrevivir dentro de los relatos exhibidos. No solo cambiar su identidad o modificarla para poder sobrevivir, evadir, escapar o vencer al villano (*Después de Lucía, La jaula de oro, Las elegidas, Las hijas de Abril, Miss Bala*) sino convertirse en su propio antagonico y ser quien termina con su propia familia para poder liberarse (*Así es la vida*).

Así, encontramos que el rango de posibilidades de acciones de los personajes no les permite ir más allá de una solución plausible. Entre un estado agéntico o de obediencia por el cual no pueden defenderse, secuestrados simbólica o literalmente y ante una imposibilidad de recursos físicos, anímicos y en su mayoría económicos, los personajes de nuestro corpus tienen que tomar decisiones que son las que probablemente tomarían las personas en su vida cotidiana. Volveríamos, pues, a una necesidad de "realismo". Al respecto menciona André Bazin, que

...el artista tradicional analiza la realidad para hacer después una síntesis acorde a su concepción moral del mundo; mientras que la conciencia del director neorrealista lo que hace es filtrarla. Sin duda, su conciencia, como toda conciencia, no deja pasar toda la realidad, pero su elección no es lógica ni psicológica: es ontológica, en el sentido de que la imagen de la realidad que nos restituye sigue siendo global, de la misma manera que una fotografía en blanco y negro no es una imagen de la realidad descompuesta y recompuesta sin el color, sino una verdadera huella de la realidad, una especie de molde luminoso en el que el color no aparece. (2008, p. 386).

Encontramos en nuestro corpus que los personajes son cautivos de las circunstancias y no es posible que su voluntad sea suficiente para hacer un cambio interno, pues la situación extraordinaria a la que se enfrentan es mayor y por lo tanto, es necesario que resuelvan esa situación de supervivencia antes que promover o requerir un cambio interno que los lleve a una nueva postura moral o ideológica, que a su vez derive en una agencia distinta.

De igual forma, el uso del nombre del director es una práctica que hemos encontrado

particular del cine de festivales (Bordwell, 1979; Wong, 2011). En este caso, los filmes son relacionados con su autor, sin distinción. André Bazin menciona en su ensayo *La politique des auteurs*, que

*La politique des auteurs* consiste en escoger el factor personal de la creación artística como un referente estandarizado, y después asumir que continúa y progresa de un filme al otro. Es reconocido que existen ciertos filmes importantes cuya calidad se aleja de esta prueba, pero que serán sistemáticamente considerados inferiores a aquellos en los que la estampa personal del autor puedan ser percibidos, aún cuando sea ínfimamente (Bazin en Hillier, 1985; p. 255).

Aún cuando el objeto de estudio haya sido la sección *Un certain regard*, podemos encontrar que los filmes de Amat Escalante y Michel Franco, han participado en esta *politique* y la presencia de dos de sus filmes en esta sección contribuye a la constelación que permite que entendamos la existencia de estos filmes y cómo funciona el campo artístico (Bourdieu, 1995) en donde los cineastas se disputan ese gran valor simbólico que es la legitimación artística. Esta búsqueda, pues, se complementa simbióticamente con las agendas de los festivales (De Valck, 2007; Loist, 2009; Iordanova, 2013; Elsaesser, 2013), o con más precisión, la agenda discursiva de *Una cierta mirada* de Cannes, la cual sería mucho más profunda que su presentación de parte del programador de Cannes, Thierry Frémaux: "Un certain regard is a section dedicated to the young, original and experimental cinema. It's meant to be about discoveries and emerging filmmakers." (Variety: 2023).

La ausencia de lo que la norma hegemónica del cine industrial sería el sistema de estrellas o el nombre del estudio cinematográfico para la validación de la obra, sería sustituido por la validación del filme en tanto su elegibilidad, además de la construcción del autor del propio y la oferta de temas que estos filmes abordan. De esta forma, siendo filmes que no buscan contener un sistema de estrellas en su estética, se convertirían por sí mismos en textos anti-industriales, anti-Hollywoodenses y cuyo sentido de ser no es el de dar continuidad a una maquinaria estadounidense que no busca una validación artística, sino comercial. Para ello, es importante señalar que *Miss*

*Bala* es el único filme del corpus que es distribuida por un gran estudio de Hollywood y por tanto podría ser excluído.

## Conclusiones

Una vez que hemos desarrollado el análisis de la participación y búsqueda de validación del arte cinematográfico mexicano, las acciones de los festivales y la relación de las películas con los festivales con el fin de consolidar esta validación, se resume de la siguiente manera.

En primera instancia, la necesidad de los festivales para requerir los filmes para su vida propia y la causa de existencia de los mismos; en específico, la diversidad cultural que muestra la sección año con año. Por otro lado, que los filmes sean capaces de encontrar sus primeras ventanas de exhibición y que dichas ventanas tengan tal prestigio, que se conforman en ventanas de validación artística. A diferencia de un esquema de industria donde los filmes no requieren festivales de cine para que el público busque acceder a ellos, encontramos que estos filmes, lo que hemos denominado como 'cine mexicano de festivales', sí tiene la obligación de asistir a estos eventos para que puedan ser validados y posteriormente consumidos.

En otra instancia, encontramos que varios de los realizadores mexicanos que inician su vida cinematográfica, tienen una primera participación en las actividades académicas del Festival, y que esto los convierte en una suerte de laboratorios de autores cinematográficos. En nuestro corpus, los casos de Amat Escalante y Michel Franco son los más protuberantes.

Por otro lado, el discurso del Festival se ha presentado hasta cierto punto ambiguo pero también catalizador. El hecho de que desde su condición semántica, Cannes ya promueva una separación del discurso dominante, es decir separar la 'Sección Oficial', de 'Una cierta mirada'- y que se haya mantenido paralela y segunda en importancia desde su creación, contribuye a comprender los principales intereses de Cannes en relación al grupo en realidad diverso de filmes que se exhiben cada año.

A partir de esta investigación, podemos comentar que las posibilidades de explotación

comercial de los filmes en esta sección son diferentes. Por tanto, la poca necesidad comercial del filme es evidencia que el cine desde Cannes es parte de la industria comercial y se autoasume como un "catapultador" de películas que buscan presencia global y dentro de su género, con aspiraciones comerciales en tanto que Sección Oficial, pero la sección Una cierta mirada ya considera una consolidación del filme al tener su selección y le propulsa para encontrar algún tipo de mercado.

Dicho lo anterior, podemos poner en perspectiva las condiciones de producción del cine mexicano, Esta metamorfosis que justo se desarrolla entre la sombra de la gran industria de Hollywood y la ausencia de una propia industria boyante como la de la llamada Época de Oro, tiene que encontrar estos nuevos caminos temáticos y estéticos a partir de los años 1990 para su validación artística y ha encontrado, entre otros festivales, el de Cannes como un espacio de supervivencia y renacimiento.

Ahora bien: para llegar a ello, el cine mexicano de festivales ha tenido que cruzar diferentes umbrales. Uno, de los principales y que no necesariamente es un requerimiento formal en Una cierta mirada, es el sentido de *star system* que hemos visto es casi ausente en los filmes elegidos. No es una condición de estos filmes que sus valores de producción sean actores o actrices de gran reconocimiento. De hecho 7 de 9 filmes contienen debutantes.

Un rasgo que sí se clarifica en los relatos de estas 9 películas, es narrar una constante de lucha y conflicto entre seres humanos sometiendo seres humanos. Si estos filmes han buscado tocar temas en donde el ser humano se ve sometido, agredido y vulnerado, es porque prevalece una necesidad de representar esta realidad a partir de un metarelato transversal entre los nueve textos cinematográficos: el individuo carente de una estructura social que sea capaz de protegerlo o defenderlo. Los personajes que se enfrentan ante condiciones adversas en estos filmes no tienen 'herramientas' necesarias para hacerlo, aunque con un par de excepciones.

Aunado a lo anterior, hemos entendido que desde la elección de los títulos de los filmes analizados, ya se avizoraba una semantización de las problemáticas en algunas películas, una vez que se convierten en antecedentes de sus relatos. *Así es la vida* anunciaba ya al espectador una resignación de la miseria, *Sangre* el resultado fuera de campo del abandono de un padre a su hija, *El violín* como un símbolo de motivo para vivir, que resume la lucha y la herencia de los guerrilleros; *Los Bastardos* ó la falta de reconocimiento del padre, *Miss Bala* ó concurso de belleza que está supeditado a la violencia armística. *Después de Lucía* ó las consecuencias del quebrantamiento familiar tras el fallecimiento de la madre. *La jaula de oro* ó la paradoja de la riqueza con requerimiento de la esclavitud. *Las elegidas* ó la condición de destino y la vejación y el abuso inseparables de este. Y finalmente, *Las hijas de Abril*, que son las hijas de la madre violenta que provoca la huída de ellas.

Por otro lado, hemos encontrado que los criterios de elegibilidad de Una cierta mirada nos mostrarán preilecciones sobre las condiciones estéticas requeridas. La elección de actores amateurs es mayoritaria pero no total, la sobriedad de la puesta en escena sí es un rasgo común y mayoritariamente Una cierta mirada busca una puesta en cámara sencilla. De igual forma, el ritmo de montaje ha sido lento o pausado en la mayoría de los filmes (salvo *El violín* y *La jaula de oro*), sin embargo no se puede determinar como rasgo distintivo para que este sea considerado como un criterio de elegibilidad. Es decir, que no podemos aseverar que un filme mexicano deba tener un ritmo lento o rápido para que sea elegible en esta sección.

Además de lo anterior, consideramos que la expectativa de los filmes mexicanos con aspiración a selección en Una cierta mirada se encontrará condicionada a una condición temática de sus narraciones. Los temas de este corpus siempre están permeados o atravesados por la violencia. En estos textos, es constante un sometimiento de los personajes. Esto lo hemos podido

encontrar también en comparación con los otros filmes latinoamericanos de esa sección de los mismos años.

Por otro lado y como hemos comentado en el capítulo anterior y último, hay una condición de género que para el cine mexicano la vuelve excluyente de otros géneros. No podemos concebir en el siglo XXI un filme mexicano que no sea dramático y que pueda ser incluido en esta sección. Por tanto, la puesta en cámara ha sido sencilla a excepción de *Miss Bala* y *Así es la vida*, que ambas contienen un gran número de planosecuencias.

Otros rasgos de exclusión de estos filmes son la ausencia de la representación de períodos históricos (cine de época), el uso de otros géneros como fantasía, terror, thriller o ciencia ficción. En contraste a esto, descubrimos que un elemento de inclusión que llama la atención es que todas las historias se desarrollan en el aquí y en el ahora. Son filmes en donde el presente es indispensable para considerar el relato. Así, como rasgo cinematográfico, lo encontramos simbiótico un rasgo cultural de México: la incapacidad de soñar con el futuro y el pronto olvido del pasado.

En relación a lo anterior, comprendo que para la elegibilidad de los relatos fílmicos en *Una cierta mirada*, las condiciones económicas son fundamentales para comprender la crisis de sus personajes. Las crisis de estos personajes siempre concluirá en un padecimiento y en dos posibilidades de resolución: una, la resignación al estado de las cosas que provoca y engulle a los personajes en su violencia. La segunda, la rebelión pero que obligatoriamente tendrá como consecuencia la ruptura del núcleo familiar. Así, encontramos una coincidencia que convierte al corpus en un metarelato de la relación madre-familia. El primer filme, *Así es la vida*, concluye con el asesinato de los hijos por parte de la madre y ella huyendo, perdiéndose en la Ciudad de México. El último filme, *Las hijas de Abril*, concluye con Valeria llevándose su hija, quitándosela a su propia madre y subiéndose a un taxi en la Ciudad de México, huyendo de la posibilidad de crear una familia con su novio y negando a su familia nuclear. De esta forma y una vez que revisamos

las resoluciones dramáticas de todos los filmes, ha sido revelante encontrar que hubo una constante en los relatos que convirtió en un patrón narrativo, y es el fracaso, la omisión, la ruptura o la negación de la institución familia.

Podemos encontrar que no es solo un rasgo estético o un eje temático (salvo la violencia ejercida) lo que puede distinguir, sino la suma de estos rasgos... establecer esta categoría de género, 'filme de festival (arthouse/film festival)' contribuye a distinguir cómo sí podemos hablar de un cine de festival mexicano, sin necesidad de recaer en la autorización (Barthes?) de los filmes... es decir: no importa si Michel Franco o Amat Escalante ha realizado el filme, pero sí importa que el filme sea

Dicho lo anterior, comprendemos que si un filme mexicano ha de ser elegible en Una cierta mirada, su estética debe separarse por completo de la estética del cine de Hollywood y, como mencionó el mismo Thierry Frémaux los alcances de distribución de estas películas sean limitados y por tanto, asumir que el cine mexicano de festivales no busca tener un gran éxito comercial, sino una distribución comercial modesta.

Por tanto sobre una poética de los festivales y no solo pensarlos como entidades que tienen su propia forma como si fueran filmes de los cuales analizamos su puesta en escena, sino que los festivales tienen una agenda y que dicha agenda provoca una intención y construye una poética propia.

Por ello es importante recordar qué, dentro de la práctica presencial de Cannes, la exhibición de los filmes en las competencias principales (Sección Oficial y Una cierta mirada) no están abiertas al público en general. Por tanto, Cannes en sus secciones oficiales es un festival cuyo objetivo no es el público, sino la relación de la industria con la industria, pues las mismas secciones

paralelas se anuncian como secciones con acceso al público en general. Así, los cineastas mexicanos que aspiran al mayor reconocimiento, necesitan que un gran entidad artística europea los valide.

Y esta entidad artística, dentro de su segunda sección oficial y como hemos encontrado a lo largo de esta investigación, requiere que los textos cinematográficos mexicanos contengan un relato en donde los personajes sean violentados, que no sean capaces de modificar el estado de las cosas, que la entidad familia mexicana sea negada y, sobre todo, que la felicidad de sus personajes sea negada.

Si la consolidación de un cine de festivales mexicano estriba en la búsqueda de la continuidad de la representación de lo degradante,

## Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. (2003) *Buñuel and México: the crisis of national cinema*. University of California Press.
- Alazraki, B. (Director). (1953). *Raíces* [Película]. Teleproducciones S.A.
- Alcoriza, L. (Director). (1965). *Tarahumara* (Cada vez más lejos) [Película]. Matouk Films S.A.
- Almendros, N. (1980) *Días de una cámara*. Titivilus, Barcelona.
- Andrew, D. (1993) *Las principales teorías cinematográficas*. Ediciones RIALP. Madrid.
- Arendt, H. (2009) *La condición humana*. Paidós, Barcelona.
- Arnheim, R. (1986) *El cine como arte*. Paidós. Barcelona.
- Aviña, R. (2010) *Filmoteca UNAM 50 años*. ADN, UNAM.
- Ayala Blanco, J., Amador, M.L. 1988. *Cartelera cinematográfica 1970- 1979*. UNAM: México.
- Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador. *Cartelera cinematográfica 1970- 1979*. México: UNAM, 1988.
- Bal, M. 1990. *Teoría de la narrativa*. Cátedra: Madrid.
- Balasz, B. (1970) *Theory of the film*. Dennis Dobson: Londres.
- Balázs, B. (1978) *El Film. Génesis y esencia de un arte nuevo*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona.
- Bartra, R. (2002) *Anatomía del mexicano*. Plaza y Janés.
- Bartra, R. Selección. (2002) *Anatomía del mexicano*. Plaza y Janés.
- Baudy, J.L. Williams, A. (1970) *Ideological effects of the basic cinematographic apparatus*. Film Quarterly, Invierno, 1974-1975. Vol 28 No. 2. pp 39-37. University of California Press.
- Bazin, A. (2008) *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid
- Bazin, André. *Del festival considerado como una Orden*. Fuera de Campo, Vol. 1, No. 4 (2017):

103- 107

Benjamin, W. (1978) *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical writings*. Schocken

Books: New York

Bennet, A. Talyor, J., Woodward, I. (2014). *The festivalization of culture*. Surrey: Ashgate.

Binimelis Adell, M. 2011. *La geopolítica de las coproducciones hispanoamericanas. Un análisis a través de su presencia en los festivales de Clase A (1997-2007)*. Tesis

Doctoral. Universidad Rovira i Virgili: Tarragona.

Black Nights Film Festival (s. f.). *Reglamento*. Consultado el 13 de Marzo del 2020.

<https://poff.ee/en/regulations/>

Bordwell, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. 1979. *The art cinema as a mode of film practice*. En *Film Criticism*, Vol. 4 No. 1 *Film Theory* (Otoño 1979). pp. 56-64.

Bordwell, D. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Paidós: Barcelona.

Bordwell, D. 1999. *On the history of film style*. Harvard University Press: Cambridge.

Bordwell, D. 2008. *The poetics of cinema*. Routledge: London.

Bordwell, D. Thompson, K. (2010) *El arte cinematográfico*. Paidós.

Bosma, P. (2015). *Film Programming. Curating for Cinemas, festivals, archives*. New York: Wallflower Press.

Bracho, J. (Director). (1952). *La ausente* [Película]. International Films.

Braudy, L., Cohen, M. 1999. *Film Theory and criticism. Introductory readings*. Oxford University Press: New York.

Bresson, R. (1979) *Notas sobre el cinematógrafo*. Era, Madrid.

- Bresson, R. 1979. *Notas sobre el cinematógrafo*. Era: México.
- Broe, Dennis. (2011). *The film festival as a site of resistance: pro or Cannes?* Situations Journal. Vol 4, No 1 (Fall/Winter 2011). 33-52.
- Brown, B. (2012) *Cinematography, theory and practice*. Focal Press, Oxford.
- Browne, N. 1990. *Cahiers du cinema, Vol. III. 1969-1972 The Politics of Representation*. Routledge: London.
- Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [Película]. Ultramar Films.
- Buñuel, L. (Director). (1952). *Subida al cielo* [Película]. Producciones Isla.
- Buñuel, L. (Director). (1953). *Él* [Película]. Ultramar Films.
- Buñuel, L. (Director). (1959). *Nazarín* [Película]. Producciones Barbachano.
- Buñuel, L. (Director). (1960). *La joven* [Película]. Producciones Olmeca.
- Buñuel, L. (Director). (1961). *Viridiana* [Película]. Films 59, Uninci.
- Buñuel, L. (Director). (1962). *El ángel exterminador* [Película]. Producciones Alatraste.
- Buñuel, Luis. (1982) *Mi último suspiro*. Editorial Taurus.
- Campbell, J. (1972) *El héroe de las mil caras*. FCE: México.
- Campos Rabadán, M. (2016). *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina*. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid. Madrid.
- Carrière, J. C. Bonitzer, P. (1991) *Práctica del guion cinematográfico*. Paidós, Barcelona
- Casetti, F., Di Chio, F. (1990) *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona.
- Cervantes, C. (2005) *El Coronel Sí Tiene Quien le Escriba. La Adaptación/traducción: Genotextos/Endotextos*. En Razón y Palabra, núm. 46, agosto-septiembre, 2005. Universidad de los Hemisferios.

- Chacón, J. (2007) *Del qué al quién. Ciclotimia, celotipia y psicosis paranoide en Él de Luis Buñuel*. En El Genio Maligno, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. No. 1, Septiembre 2007.
- Chaumel Fernández, J. (2016) *Luis Alcoriza o la mexicanización del exiliado cinematográfico republicano*. En ESPACio, TiEMPo Y FoRMA SERIE V hiSToRiA CoNTEMPoRÁNEA 28 · 2016 · PP. 283–305
- Cohan, S. Rae Hark, I. (Editores) 2001. *The road movie book*. Routledge, London.
- Cousins, M. (2013) *Widescreen on Film Festivals (2006) / Film Festival Form: A Manifesto (2012)* en *The Film Festival reader* (Jordanova, D. Editor). University of St Andrews: St Andrews.
- Crevenna, A.B. (Director). (1956). *Talpa* [Película]. Cinematográfica Latina.
- Dávila Vargas-Machuca, M. (2021) *La última tentación de Brian: De la subversión política a la reflexión actual*. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual. Vol. 8, No. 2, 2021. <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v8.2837>
- De España, R. (2013) *La conquista de México en el cine: el caso de la virgen de Guadalupe*. Boletín Americanista, Año LXIII 1, no. 66, Barcelona, 2013, págs . 29-49, ISSN: 0520-4100
- De la Colina, J. Pérez Turrent, T. (1986) *Prohibido asomarse al interior*. Joaquín Mortíz.
- De la Vega Alfaro, E. 2012. *Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el 'nuevo cine mexicano' durante el período 1971-1982*. En El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano. Instituto Mexicano de Cinematografía (2012). Pp. 227-267.
- De los Reyes, A. (1983) *Cine y Sociedad en México: 1896-1930*. UNAM.
- De los Reyes, A. (1987) *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Trillas.
- De los Reyes, A. Coordinador. (2016) *Miradas al cine mexicano. Volumen I*. IMCINE.

- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, M. Kredell, B. Loist, S. (2016). *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*. London: Routledge.
- Díaz López, M. (2013) *Arturo de Córdova y la crisis del matrimonio burgués. De las perfectas casadas y las cenas de matrimonios (1952 y 1962)*. Culture & History Digital Journal 2(1) June 2013, e017
- Diestro-Dópido, M. 2014. *Film Festivals: Cinema and Cultural Exchange*. Tesis doctoral. Queen Mary University: London.
- Discurso de aceptación del premio Pritzker de arquitectura por Luis Barragán en 1980*. Consultado el 5 de Abril del 2020. [https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/1980\\_Acceptance\\_Speech.pdf](https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/1980_Acceptance_Speech.pdf)
- Downey, M. (2015) *La manzana mordida: sexo y religión en el cine de Luis Buñuel*. Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers. 4485. University of Montana.
- Eco, U. (1992) *Los límites de la interpretación*. Lumen, Barcelona
- Eco, U. (1993) *Lector in Fabula*. Lumen, Barcelona.
- Edson, E. (2011) *The story solution*. Michael Wiese: Studio City
- Egri, L. (1993) *The art of creative writing*. Kensington: New York
- Eisenstein, S. (1958) *El sentido del cine*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- English, J. (2008) *Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge: Harvard University Press
- Fernández, E. (Director). (1949). *Pueblerina* [Película]. Producciones Reforma, Ultramar Films.
- Fernández, E. (Director). (1953). *La red* [Película]. Reforma Films.
- Ferrer Gimeno, F. (2008). *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX*. Tesis doctoral. Universitat de Valencia, España.

Festival de Cannes (s. f.). *Inscripción*. Consultado el 1 de Abril del 2020 en <https://www.festival-cannes.com/en/participer/inscription?mediaId=#tab=features-in-competition-out-of-competition-un-certain-regard>

Festival de Cannes. (s.f.). <https://www.festival-cannes.com/es/>

Festival de Cannes. A great story in video. (s. f.). *Editorial*. Consultado en <https://fresques.ina.fr/festival-de-cannes-en/parcours/0001/1938-1951-the-birth-of-the-festival.html>

Festival de Cine Cannes (s. f.). *Sitio oficial*. Consultado el 15 de Abril del 2020.

<https://www.festival-cannes.com/es/>

Festival de Cine de Cannes (s. f.). *Presentación*. Consultado el 15 de Abril del 2020.

<http://www.cinefondation.com/en/residence/presentation>

Festival de Cine de Locarno (s. f.). *Inscripciones para la edición 73 del festival*. Consultado el 15 de abril del 2020. <https://www.locarnofestival.ch/pardo/submit-film.html>

Festival de Cine de San Sebastian (s. f.). *Reglamento de Sección Oficial de su edición 68*.

Consultado el 15 de abril del 2020.

[https://www.sansebastianfestival.com/2020/registro\\_de\\_películas/reglamentos/1/8683/es](https://www.sansebastianfestival.com/2020/registro_de_películas/reglamentos/1/8683/es)

Festival Internacional de Berlín (s. f.). *Directrices generales para la presentación y participación*. Consultado el 15 de abril del 2020. <https://www.berlinale.de/en/film-submission/guidelines/general-guidelines/general-guidelines.html>

Festival Internacional de Cine de Guadalajara. (s. f.). *Información sobre su edición 35*.

Consultado el 15 de abril del 2020. <https://ficg.mx/35/public/>

Festival Internacional de Cine de India, Goa (s. f.). *Reglamento de su edición 50*. Consultado el 15 de abril del 2020. [https://iffigoa.org/wp-content/uploads/2019/05/Regulations\\_for\\_IFFI-2019.pdf](https://iffigoa.org/wp-content/uploads/2019/05/Regulations_for_IFFI-2019.pdf)

Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary (s. f.). *Reglas y regulaciones de la edición 55*.

Consultado el 15 de abril del 2020.

[https://www.kviff.com/docs/2020/Rules\\_and\\_Regulations\\_55th\\_KVIFF.pdf](https://www.kviff.com/docs/2020/Rules_and_Regulations_55th_KVIFF.pdf)

Festival Internacional de Cine de Mar de Plata (s. f.). *Reglamento de tu edición 34*. Consultado el 15 de abril del 2020. <https://www.mardelplatafilmfest.com/34/es/reglamento>

Festival Internacional de Cine de Morelia (s. f.). *Página oficial*. Consultado el 20 de abril del 2020. <https://moreliafilmfest.com/>

Festival Internacional de Cine de Tokyo (s. f.). *Reglas de la competencia 2010*. Consultado el 15 de abril del 2020. <https://www.tiff-jp.net/en/tiff/competition.html>

Festival Internacional de Cine de Varsovia (s. f.). *Reglamentos de su edición 35*. Consultado el 15 de abril del 2020. [https://wff.pl/files/2019\\_WFF\\_Regulations\\_en.pdf](https://wff.pl/files/2019_WFF_Regulations_en.pdf)

Festival Internacional de El Cairo (s. f.). *Reglamento de su edición 41*. Consultado el 15 de abril del 2020. <https://www.ciff.org.eg/regulations/>

Field, S. (2005) *Screenplay. Foundations of screenwriting*. Bantam Dell, New York.

Finney, A. (2010). *The international film business*. Oxon: Routledge

Finney, A. 2010. *The international film business*. Routledge: London.

Foucault, M. (1988) *El sujeto y el poder en Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50, No. 3 (Jul- Sep 1988). pp. 3-20.

García Núñez, M. (2012) *Representación en Luis Alcoriza: Tlayucan, Tiburoneros y Tarahumara*. Tesis maestría. UNAM.

García Riera, E. (1998) *Breve historia del cine mexicano*. Ediciones MAPA.

García, A. (2020). *Netflix muestra sus cartas fuertes de 2020 en Sundance*. Obtenido de Forbes, 15 de Mayo de 2020 en <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/netflix-muestra-sus-cartas-fuertes-de-2020-en-sundance/>

Garrido, F. Compilación. (1997) *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de*

*México*. CONACULTA.

- Gavaldón, R. (Director). (1953). *El niño y la niebla* [Película]. Cinematográfica Grovas.
- Gavaldón, R. (Director). (1953). *Las tres perfectas casadas* [Película]. Cinematográfica Filmex S.A.
- Gavaldón, R. (Director). (1956). *La escondida* [Película]. Alfa Film.
- Gavaldón, R. (Director). (1960). *Macario* [Película]. Clasa Films Mundiales.
- Geduld, H. M., Gottesman, R. (1970) *The making and unmaking of Que Viva México!*. University Press.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. Taurus, Madrid
- Giddens, A. (2014) *Sociología*. Alianza, Madrid.
- González Iñárritu, A. (Director) (2000) *Amores Perros*. [Film]
- González Manrique, M. *Filmando las peregrinaciones. Peregrinos y peregrinaciones en el cine latinoamericano* en Gómez-Ullate, M., Ochoa Sigüencia, L., Álvarez-García, J., Del Río-Rama, M. de la C., Ochoa-Daderska, R., (ed.). *Cultural Management and Governance for European Pilgrimage Routes, Religious Tourism and Thermal Tourism: Book of Actas*. Czestochowa: Publishing House of the Research and Innovation in Education Institute, 2018.
- Graff Zivin, E. (2019) Marranismo, Allegory, and the Unsayable in Arturo Ripstein's *El Santo Oficio* en *The films of Arturo Ripstein. The sinister gaze of the world*. (Gutiérrez Silva, Duno Gottberg, editores). Palgrave Macmillan. Suiza.
- Guanajuato International Film Festival Guanajuato va a Cannes* (2 de mayo 2019), Consultado el 18 de abril del 2020. <https://giff.mx/guanajuato-va-a-cannes/>
- Heitz, F. (2011). *De ella a Él: caras y máscaras en la "novela" de Mercedes Pinto (1926) y en la película de Luis Buñuel (1952)*. En ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, Vol. 187 - 748 marzo-abril (2011) 371-381

- Hernández Toledano, E.; Martín Arias, L. (2020) *El cine como modelo de realidad: análisis de “Él” (Luis Buñuel, 1953)* en Cuaderno 79, Año 20, Número 79, Mayo 2020.
- Hillier, J. 1985. *Cahiers du cinéma. The 1950s: Neo-realism, Hollywood, New wave.* Harvard University Press: Cambridge.
- Hobsbawn, E. (1998). *Historia del siglo XX.* Buenos Aires: Grijalbo.
- Hutcheon, L. (2006) *A theory of adaptation.* Routledge, New York
- International Federation of Film Producers Associations (s. f.). *Reglamento.* Consultado el 15 de abril del 2020. <http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>
- International Federation of Film Producers Associations (s. f.). *Calendario de acreditaciones a festivales internacionales de cine.* Consultado el 16 de Abril del 2020. [http://www.fiapf.org/intfilmfestivals\\_sites.asp](http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp)
- Iordanova, D. (2015) *The film festival as an industry node. Media Industries Journal. 1.3.* University of St Andrews.
- Iordanova, D. (editor). 2013. *The Film Festival reader. University of St Andrews.* St Andrews.
- Jameson, F. 1995. *La estética geopolítica.* Paidós: Barcelona.
- Jiménez Bautista, F. (2019). Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad. *Convergencia Revista De Ciencias Sociales*, (58). doi:10.29101/crcs.v0i58.1091
- Jiménez Gómez, C. (2020). *La autonomía del guion cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en Viridiana (1961).* En UNED, Revista SIGNA, págs. 523-547
- King, J. (1994) *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano.* Tercer Mundo Ediciones.
- Kracauer, S. (1996) *Teoría del cine.* Paidós, Barcelona.
- La Biennale di Venezia (s. f.). *Regulaciones 77º Festival Internacional de Cine de Venecia.*

Consultado el 16 de abril del 2020.

<https://www.labiennale.org/en/cinema/2020/regulations#iscrizione>

Keskassy, E. (2023) *Cannes 2023: Thierry Fremaux on the Festival's Relationship with Hollywood, Scorsese, Netflix, Oscars and TikTok*. Obtenido de <https://variety.com/2023/film/global/cannes-thierry-fremaux-2023-festival-1235565156/> el 10 de Agosto de 2023.

La Cinémathèque française (s. f.). *Archivos del Festival de Cannes*. Consultado el 16 de abril del 2020. <https://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/cannes/rubrique/les-archives-du-festival-de-cannes.php>

Latil, L. (2005). *Le festival de Cannes sur la scène internationale*. Paris: Nouveau Monde Editions.

Lie, N. 2016. *Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto* en Lefere, R. y Lie, N. (eds.) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Brill: Leiden/Boston

Lomillos, M. (2001). *La joven*. Banda aparte. (21):163-164.

Lopes da Silva, J. (2015) *Tiempo y narración en El ángel exterminador*. Tesis doctoral. Universidad Complutense.

Lovell, T. (1980) *Pictures or reality. Aesthetics, Politics, Pleasure*. British Film Institute, London.

Lukács, G. (1965) *Estética. Tomo I, la peculiaridad de lo estético*. Grijalbo, Barcelona

Mancebo Roca, J. (2020) *Una macabra fábula fantástica. Macario (Roberto Gavaldón, 1960) a partir de "El tercer invitado" (1950) de Bruno Traven*. En *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, 2020, págs. 293-313.

Marimón Miyares, J. (2016) *El cine poético en Carlos Reygadas*. Tesis Doctoral. Texas:A&M University.

Marimón Miyares, J. (2016) *El cine poético en Carlos Reygadas*. Tesis Doctoral, Texas A&M University.

Martínez Lemus, M. (2018) *La representación de lo nacional en el cine de Emilio "Indio" Fernández*. Tesis de Doctorado. UAM.

Martínez Lemus, M. (2018). *La representación de lo nacional en el cine de Emilio "El indio" Fernández*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

McKee, R. (2009) *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba: Barcelona.

Michel Grau, J. Ezban, I., Flores Bornn, L., Guzman, U., Nito, E., Ortega, L., Guerrero, G., Soto, A. (Directores) (2014) *México Bárbaro*. [Film]

Mino Gracia, F. (2002) *Antiheroínas y antihéroes en el cine de Roberto Gavaldón. Cuatro estudios de caso: La otra, La noche avanza, El niño y la niebla y Días de otoño*. Tesis de licenciatura. UNAM.

Miquel A. (2005) *Acercamientos al cine silente mexicano*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Montauban, J.; Chirinos, E. (2011) *Los rituales de la cena en Él, El ángel exterminador y Viridiana de Luis Buñuel*. Congreso Internacional de Ficción y Cine Hispano (Cine-Lit VIII), en Portland (Oregon), el 24 de febrero del 2011

Morayta, M. (Director). (1952). *El mártir del calvario* [Película]. Oro Films.

Morin, E. (2005) *The cinema, or the imaginary man* University of Minnesota Press, Minneapolis.

Muzammal, M. (2021) *Framing the border: liminality in the Network Narratives of Alejandro González-Iñárritu*. Tesis de maestría. City University of New York.

- Nagib, Lúcia & Mello, Cecília (2009) *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Naranjo, G. (Director). (2006). *Drama/Mex* [Película]. Canana Films; Revolcadero Films; Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Navarrete-Galiano, R. (2010) *Viridiana: pervivencia del surrealismo subversivo en la narrativa buñuelesca*. En DOXA, Comunicación. No. 11, 161-174.
- Nichols, B. (1991) *La representación de la realidad*. Paidós, Barcelona
- Nichols, Bill. (1997) *La representación de la realidad*. Paidós.
- Olivares, J.J. (1 de marzo del 2012). *Las mismas cintas piden ser seleccionadas: Thierry Frémaux* [nota]. La Jornada. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2012/03/01/espectaculos/a10n1esp> [fecha de consulta]
- Ortiz Bullé Goyri, A. *La fiesta triste de Pueblerina (1948) de Emilio 'Indio' Fernández*, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 35-44.
- Palmares du festival de Cannes 1956. (s.f.) <https://www.ina.fr/video/I06188286/palmares-du-festival-de-cannes-1956-video.html>
- Paranagua, P. (2011). *Le cinema mexicain et le festival de Cannes*. Obtenido de <https://www.festivalcannes.com/2011/le-cinema-mexicain-et-le-festival-de-cannes/> el 31 de Julio de 2023.
- Paranaguá, P. (2003) *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. FCE.
- Pimentel, A. 1993. *Tematología y transtexualidad*. En Nueva Revista de Filología Hispánica. T: 41, No. 1. pp. 215-229. El Colegio de México.
- Potayo, P. *Suspensión y repetición en El ángel exterminador* (Buñuel, 1962)

REVISTA FOTOCINEMA, 2011, No 3, pp. 3-16

Premio Nobel (s. f.). *Premio Nobel de Literatura*. Consultado el 16 de abril del 2020.

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/>

Prince, Stephen (2003). *Classical film violence. Designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930-1968*. Rutgers: New York.

Propp, V. (2019) *Morfología del cuento*. Colofón: México.

Quincena de realizadores de Cannes (s. f.). *Ediciones*. Consultado el . <https://www.quinzaine-realisateur.com/en/since-1969/>

Raggio Miranda, S. *Hibridación estética y crítica de la modernidad en Los olvidados de Luis Buñuel*. En Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual, Núm. 2 (2012): 84-98.

Ramírez Berg, C. (2015) *The classical Mexican cinema: the poetics of the exceptional Golden Age films*. University of Texas Press.

Rank, O. (2015) *The myth of the birth of the hero*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Reyes Vázquez, J. C. 2021. *Usos de la violencia en el cine de Amat Escalante*. En La Colmena (Julio- Septiembre 2021). pp. 83-92.

Reyes Vázquez, Juan Carlos (2021) *Usos de la violencia en el cine de Amat Escalante*. La Colmena, Julio-Septiembre 2021, pp. 83-92.

Richford, R. *Cannes: Festival Touts Gender Statistics, 20 Women in Official Selection*, Obtenido de Hollywood Reporter, 14 de Abril de 2020 en <https://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-2019-touts-gender-statistics-20-women-official-selection-1210089>.

Rimmon-Kenan, S. (2002) *Narrative Fiction*. Routledge, London.

Ríos Molina, A. (2009) *El niño y la niebla. La enfermedad mental según Rodolfo Usigli y Roberto Galvador*. Cuicuilco, num. 45, Enero-Abril 2009. UNAM.

- Ripstein, A. (Director). (1974). *El santo oficio* [Película]. Estudios Churubusco Azteca S.A., Cinematográfica Marco Polo S.A.
- Ripstein, A. (Director). (1994). *La reina de la noche* [Película]. Ultra Films, IMCINE, Les Films du Nopal, Artist Entertainment, El Tenampa Film Works, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.
- Ripstein, A. (Director). (1999). *El coronel no tiene quién le escriba* [Película]. Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Producciones Amaranta, Gardenia Producciones, Tabasco Films, Gobierno del Estado de Veracruz, Fundación de la Universidad Veracruzana, A. C. México; Tornasol Films, Televisión Española (TVE), Canal + España; DMVB, Fond Sud y Canal + [Francia]].
- Rocha, G. 2011. *La revolución es una estética*. Caja Negra: Buenos Aires.
- Rodríguez, Ismael. (Director). (1959). *La cucaracha* [Película]. Películas Rodríguez.
- Rosenbaum, J. (2000). *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Films We Can See*. London: Wallflower Press.
- Salgado, J. (2018, 23 de agosto) *México rumbo a la conquista: entrevista a Pierre-Henri Deleau*. <https://moreliafilmfest.com/mexico-rumbo-a-la-conquista-entrevista-a-pierre-henri-deleau/>.
- Sánchez Medina, A. (2020). La crueldad como instrumento de la tragedia en *Los olvidados* de Luis Buñuel. *Arbor*, 196 (797): a570. <https://doi.org/10.3989/arbor.2020.797n3007>
- Sánchez Noriega, J. (2002) *Historia del cine*. Alianza.
- Sánchez Rodríguez, G. (2016) *Viridiana: pervisión de la miseria*. En *Comunicación y hombre*. 2016. No. 12, pp. 191-207.

Sánchez Vázquez, A. 2003. *Filosofía de la praxis*. Siglo XXI: México.

Sánchez-Biosca, V. (2009) *Viridiana: ritos y carnalidades en Cine, arte y rupturas* (Agustín Gómez, editor). Fundación Pablo Picasso, Ayuntamiento de Málaga.

Sánchez, F. (1999) Océano de películas. CONACULTA.

Semana de la Crítica de Cannes (s. f.). *Página oficial*. Consultado el 16 de Abril del 2020 .

Shiel, M. (2006) *Italian Neorealism Rebuilding the Cinematic City*. London, Wallflower.

Shiel, Mark y Tony Fitzmaurice (Eds.) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Nueva York: Blackwell.

Shorter, G. (2012) *Designing for screen*. The Crowood Press, Marlborough

Silva Escobar, J. (2017) *Buñuel en México: notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas El gran calavera, Los olvidados, El bruto y Nazarín*. En *Aisthesis*, No. 61: 63-78. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Simmonds, H.A. (2018). *Curating the Cinematic Muse: The Role of Programming in the Film Festival Experience – The 40th Toronto International Film Festival* . Tesis doctoral. University of Waterloo. Waterloo, Ontario.

Smith, P. J. (2012) *Mexican screen fiction. Between cinema and television*. Polity Press: Manden.

Souto, M. H.; Cardoso de Matos, A. *19th Century world exhibitions and their photographic memories. Between historicism, exoticism and innovation in architecture*. Vol XIII, 2012 en *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, pp. 57-80.

- Stringer, J. (2001) *Global cities and the International Film Festival Economy*, en
- Synder, B. (2005) *¡Salva al gato!* Wilku: Los Angeles.
- Taibo, C. Orozco, M. 2011. *Manual básico de producción cinematográfica*. UNAM: México.
- Taibo, C. Orozco, Martha. (2014) *Manual básico de producción cinematográfica*. CONACULTA, UNAM, IMCINE.
- Torr D., J. (Editor) (2002) *Violence in film and television*. Greenhaven Press, San Diego.
- Torres, G. “Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández”. *Fuera de Campo*, Vol. 1, No. 2 (2016): 64-75.
- Torres, G. *Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández*. En *Fuera de Campo*, Revista de Cine. Vol. 1, Num. 2, Septiembre 2016. p. 65-75.
- Toscano, C. Y Toscano, S. (Directores). (1950). *Memorias de un mexicano* [Película]. Archivo Salvador Toscano.
- Tout savoir sur la Quinzaine des Réalisateurs*. (n.d.).  
 CNC. [https://www.cnc.fr/cinema/actualites/tout-savoir-sur-la-quinzaine-des-realisateur\\_991508](https://www.cnc.fr/cinema/actualites/tout-savoir-sur-la-quinzaine-des-realisateur_991508)
- Truffaut, F. (1986) *El cine según Hitchcock*. Titivillus.
- Trumbo, C. W. 1993. *The agenda setting relationship between the news media and public opinion: The case of global warming 1988-1992*. Tesis de maestría. Iowa State University.
- Tuñón Pablos, J. (2015), *La llave del premio y el premio como llave: Nazarín (Buñuel, 1959) vs. La cucaracha (Rodríguez, 1958) en el Festival Internacional del film de Cannes en 1959*. En *Nationbuilding en el cine mexicano desde la época de oro hasta el presente*. (Schmidt-Welle, Wehr, editores). Iberoamericana.
- Turan, K. (2002). *From Sundance to Sarajevo: film festivals and the world they made*. Berkley. University of California.

Valck, M., Kredell, B. y Loist, S.. (2016). *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*.

Oxon: Routledge

Van Gennepe, A. (1969). *Los ritos de paso*. 2008. Alianza. Madrid.

Vázquez Couto, D. (2016) *La visión moral de Luis Buñuel en Nazarín: una emancipación de la novela galdosiana*. En *Philobiblión: Revista de Literaturas Hispánicas*, n. 4, 2016. pp. 127-142.

Vega Alfaro, de la. Eduardo. “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el ‘nuevo cine mexicano’ durante el período 1971-1982”. En *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, editado por Cuauhtémoc Carmona Álvarez y Carlos Sánchez Sánchez, 227-267. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.

Velo, C. (Director). (1967). *Pedro Páramo* [Película]. Ultramar Films. Clasa Films Mundiales, Producciones Barbachano.

Villegas Guzmán, J. (2015) *El cine mexicano: una aproximación histórico-estructural de las políticas desarrolladas para el crecimiento del sector en los últimos años*. Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana.

Viñamata, P. *Luis Buñuel y Alfonso Cuarón: de "Los olvidados" a "Roma"*. *FILMHISTORIA Online* Vol. 29, núms. 1-2 (2019) · ISSN: 2014-668X

Vogler, C. (2007). *The writer's journey*. Michael Wiese, Studio City.

Weatherford, D. (2013) *Gabriel Figueroa y Juan Rulfo en Luna Córnea No. 32, Gabriel Figueroa: travesías de una mirada, 2a. parte. 2013*. Obtenido de [https://issuu.com/c\\_imagen/docs/lunacornea\\_32\\_2/206](https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_32_2/206) el 6 de Julio 2021.

Wehr, C. Editor. (2016) *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de oro hasta el presente*. Iberoamericana.

Wong, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Jersey: Rutgers University Press.

Wong, C. H. 2011. *Film festivals. Culture, People and power on the global screen*. Rutgers University Press: London.

Wood, D. (2009) Memories of a Mexican: the revolution as a filmic monument. *Secuencia* (2009), 75, septiembre-diciembre, 147-170 ISSN: 0186-0348, ISSN electrónico: 2395-8464

Zizek, S. (2008) *Violence, six sideways reflections*. Picador: New York.

Zizek, S. (2020) *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI: Ciudad de México.

## Anexos

### ANEXO 1: Relación de películas ganadoras de la Palma de Oro por países

País	Porcentaje			
Estados Unidos	22.85			
Francia	12.85			
Italia	11.43			
Rusia/URSS	1.42			
Coproducción	4.28			
Brasil	1.43			
UK / Reino Unido	10			
Argelia	1.43			
Japón	5.71			
Polonia	1.43			
Turquía	2.86			
Alemania Oriental	1.43			
Yugoslavia	2.86			
Dinamarca	2.86			
China	1.43			
Nueva Zelanda	1.43			
Irán	1.43			
Grecia	1.43			
Bélgica	2.86			
Irlanda	1.43			
Rumania	1.43			
Austria	1.43			
Tailandia	1.43			
Suecia	1.43			
Corea del Sur	1.43			



## **ANEXO 2: Actividades oficiales, no oficiales y paralelas al Festival Internacional de Cine de Cannes**

### **Competencia Oficial**

Selección Oficial.

Un certain regard.

Court métrages. Competencia internacional de Cortometrajes.

### **Secciones y actividades paralelas**

Quinzaine des réalisateurs.

Semaine de la Critique.

Funciones especiales fuera de competencia.

Funciones de medianoche, fuera de competencia.

Marché du film. Mercado de cine.

Short film corner. Mercado de cortometrajes.

Sección Cinéfondation. Competencia de escuelas de cine.

Cannes Classics. Exhibiciones de Clásicos de Cannes.

Clases magistrales.

Exposiciones fotográficas o de otros medios

Ruedas de prensa posteriores a funciones de competencia.

### **Premios Paralelos (no exclusivos de Cannes)**

Premio FIPRESCI. Premio de la Federación Internacional de la Prensa.

Premio SIGNIS. Premio otorgado por la Iglesia Católica, en varios festivales.

### **Actividades de formación**

Cinefondation - L'Atelier.

Cinefondation - Lé Residence.

### **Actividades fuera de Francia**

Semana de Cine de Cannes en Buenos Aires, Argentina.

Las películas de Cannes en Bucarest, Rumania.

Festival de Cannes Film Week Hong Kong, China.

Semana de la crítica en el FICM, México.

**ANEXO 3: Primer y último fotograma de los personajes principales**

*Así es la vida, Julia*



**ANEXO 3.1**  
*Después de Lucía*

*Roberto*



*Alejandra*



ANEXO 3.2

*El violín*



**ANEXO 3.3**

*La jaula de oro*



**ANEXO 3.4**

*Las elegidas*



ANEXO 3.5

*Las hijas de Abril*



ANEXO 3.6

*Los bastardos*



ANEXO 3.7

*Sangre*



**ANEXO 3.8**

*Miss Bala*



## ANEXO 4: Découpages

*Découpage Así es la vida**Puesta en cámara*

<i>Num.</i>	<i>Tipo de plano/movimiento</i>	<i>Locación</i>	<i>Acción</i>	<i>Tiempo</i>
1	planosecuencia	exterior calle	la cámara sigue una camioneta, tipo documental	
2	planosecuencia	interior casa Julia	Julia llorando, quejándose de ser abandonada, mira a la cámara, se mira al espejo...	07:56
3	planosecuencia	interior casa Julia	Julia se pega en la cabeza, coro aparece en la televisión, protagonista se come la foto,	10:50
4	planosecuencia	interior casa Julia	Julia acaricia a sus hijos que duermen, repite "no se vale, no se vale"	11:44
5	planosecuencia	interior casa Julia	La madrina regaña a Julia, quien camina de un lado a otro. Madrina le sugiere que se busque otro, le cuenta de un aborto. "Mejor muerto" concluye.	16:06
6	planosecuencia	exterior tendadero - vecindad	Julia y Madrina quitan ropa del tendadero. Protagonista dice que se va a vengar.	17:41
7	planosecuencia / hay un zoom in a ellas dos para hacer two shot y luego zoom out cuando sale Protagonista	exterior escaleras vecindad	Julia y Madrina bajan de la azotea. Madrina reza por ella. A ella no le importa.	19:35
8	planosecuencia	interior casa Julia	Julia recibe una cliente que quiere abortar. Le da indicaciones. Dice que no va a estar.	22:46
9	planosecuencia	exterior patio vecindad	Marrana sale de su casa. Lo saludan con reverencia. Cerveza niño.	24:21
10	planosecuencia	interior casa Marrana	la hija de Marrana con esposo de Julia	24:11
11	planosecuencia	exterior calle	seguimiento de la camioneta	25:23
12	planosecuencia	interior casa Marrana	hija de Marrana coge con esposo de Julia, en la tele está con el otro... (la tele es el subconsciente?), hija le advierte	29:52

			que no la va a dejar.. la tele se vuelve a prender...	
13	planosecuencia	interior casa Julia	Julia da de comer a sus hijos. Entra el coro a su comedor.	32:20
14	planosecuencia	interior casa Julia	Marrana echa a Julia. Julia le ruega. Marrana se pone más rudo.	39:30
15	planosecuencia	interior casa Julia?	Julia y su esposo tienen sexo. Tele prendida con el box.	40:57
16	planosecuencia	int casa Madrina o Julia? -corte (continuidad del anterior)	en la TV se ve la escena anterior, Madrina estaba viéndola y apaga la TV. Madrina cuida a los hijos de Julia, lava calzones. Prende la TV, noticiero. El coro canta.	44:32
17	planosecuencia	ext. patio vecindad	Madrina se cruza con Marrana. Entra a una puertita.	45:06
18	planosecuencia	int casa - corte viene del anterior	Madrina entra a casa de Julia. Julia está pegándose. Julia llora y le dice que Marrana la echó. Madrina la consuela.	46:33
19	planosecuencia	ext azotea	Madrina monológuito , "para eso estoy yo para cuidarla"	46:55
20	planosecuencia	int casa Julia	Julia baña a sus hijos. Sufre. "me saliste igualito a él"	47:52
21	planosecuencia	int baño gimnasio	Nicolás entrena box. V.O.	49:33
22	planosecuencia	int casa habitación Julia	Julia y Nicolás después de haber cogido. Se visten.	51:04
23	planosecuencia - hace zoom in	int baño gimnasio	Nicolás entrena box. V.O. monólogo de Nicolás.	53:17
24	planosecuencia	int casa Julia	Julia intenta apagar la tele, calla a su hija. Nicolás se lleva una mochila. Discuten. Le implora que no se vaya. Nicolás sentencia que volverá por sus hijos de ellos de él y de ella de mí y de tí.	1:01:52
25	planosecuencia	ext pasillo vecindad	NOCHE Julia sale. Abajo el coro, Nicolás y la novia bailan. Marrana, Nicolás y novia juegan dominó. Julia entra pequeña puerta.	1:04:04
26	planosecuencia	int. casa Julia	Julia quema ropa. Seré idiota pero no pendeja.	1:05:12
27	planosecuencia	ext. calle	seguimiento a la camioneta	1:05:24
28	planosecuencia	int. casa Julia	Madrina cura a Julia. El coro canta en la tele.	1:08:28
29	planosecuencia	ext. calle	seguimiento a camioneta	1:08:44
30	planosecuencia	ext. pasillo	Julia sale. Mira desde el balcón.	1:09:49

		vecindad	Echa un cigarro.	
31	planosecuencia	int. casa Julia	Julia peina a su hija.	1:10:15
32	planosecuencia	ext. pasillo	árbol incendiado... bomberos... una casa se incendió, Julia se asoma	1:10:46
33	planosecuencia	ext. pasillo	se repite la escena	1:11:12
34	planosecuencia	ext. pasillo	se repita la escena pero de noche, entra un reportero	1:11:45
35	planosecuencia	int. casa Julia	Julia peina a su hija. Madrina entra, intenta hacerla razonar. Julia amenaza con "quitarle todo lo de él". En la tele los niños miran un incendio y el reporte. Coro canta.	1:16:57
36	planosecuencia	ext. pasillo	preparación de la boda	1:17:57
37	planosecuencia	int. casa Marrana	hija vestida novia, se asoma Ripstein (rompe diégesis)	1:18:21
38	planosecuencia	ext. pasillo	hija va con Marrana. Marrana regaña a cámara. Caminan hacia escaleras.	1:19:05
39	planosecuencia	int. casa Julia	Julia desesperada, mira la cámara. Se sienta a la ventana.	1:19:27
40	planosecuencia	ext. calle	seguimiento camioneta	1:19:39
41	planosecuencia	int. gimnasio baño	Marrana arregla a Nicolás. Discurso de protección. Nicolás aboga por Julia.	1:21:09
42	planosecuencia	int. casa Julia - recámara	Julia llora con su hija. "lo que tiene que hacerse tiene que hacerse". "no te va a doler, soy tu mamá".	1:24:35
43	planosecuencia	int. casa Madrina	Madrina empaca.	1:25:23
44	planosecuencia	int casa Julia	Julia llora. Toma el cuchillo. Cierra la puerta.	1:26:19
45	planosecuencia	int gimnasio baño - zoom in	Nicolás boxea.	1:26:43
46	planosecuencia	int. casa Julia	Julia abre la puerta, trae al niño en una mano y cuchillo en otro, busca desespera. Entra al baño, la niña la mira. Cierra la puerta. ¿Mata al niño? (lo vemos lejos por un reflejo)	1:27:38
47	planosecuencia	int. baño gimnasio	sale lento	1:27:58
48	planosecuencia	int. casa Julia	retoma la escena del p. 46, Julia sale con el cuerpo del niño, la niña lo abraza,	1:28:47

49	planosecuencia - cámara gira y baja las escaleras y sube y vuelve a bajar y vuelve a subir con Marrana	ext pasillo vecindad	Julia sale de casa con el niño, la niña la sigue, se sienta, Julia dice a la niña "no te va a doler, no ves que soy tu mamá"; abajo, Nicolás mira la escena y deja que Julia acuchille a la niña, Julia baja las escaleras, se cruza con Marrana. Marrana sube, Nicolas: "mira lo que les han, hemos hecho"	1:31:07
50	planosecuencia	ext calle/vecindad	Julia camina hacia afuera. Para un taxi. Se sube.	1:31:30
51	planosecuencia	int. casa	en la tele, se ve el taxi, yéndose... la cámara se aleja de la tele.. la tele se apaga	1:32:03

#### ANEXO 4.1

*Découpage Después de Lucía*  
Puesta en cámara

Num.	Tipo de plano/movimiento	Locación	Acción	Tiempo
1	PM (POV falso asiento trasero del coche)	int. coche / taller mecánico / calle	DÍA. Roberto viene caminando con el mecánico, quien le explica las reparaciones que se hicieron. Roberto sale a la calle, luego a una avenida. Se detiene en un semáforo, sale y deja las llaves en el tablero. Camina alejándose. Corta a Título.	1:19 a 5:19
2	PG	ext. mar	Alejandra camina sobre las piedras. Se sienta a ver el mar.	5:23 a 5:51
3	OS - CU	ext. mar	Alejandra mira el mar.	6:07
4	PM - two shot	int. coche - carretera	Roberto maneja, Alejandra copiloto. Se miran.	6:42
5	PM - two shot (lateral)	int. coche - autopista	Roberto maneja. Alejandra atrás, acostada. A: ¿qué pasó con el coche? R: lo vendí. Ale lo acaricia.	7:18
6	Americano - PG	int. habitación - hotel	NOCHE. Alejandra desempaca. Se escucha un w.c. Roberto sale del baño, Ale le da su pijama. Roberto se acuesta.	8:04
7	PG nivel cama - contraplano al p. 6	int habitación - hotel	DÍA. Ale despierta, su papá no está. Sale a buscarlo, vuelve. Toma su cel.	8:50
8	FS	int. habitación - continuo	Ale escribe en su cel. Mira.	9:04
9	PM 3/4 (vemos algo de Roberto)	int. coche - autopista	PM de Ale, copiloto. Abre un chocolate, ofrece.	9:49
10	PG	int. sala - departamento nuevo	Roberto abre, cargando una alfombra. Ale entra. El departamento vacío. Traen maletas. Ale lo alaba.	10:18
11	Americano	int. cocina	NOCHE. Roberto desempaca ollas y utensilios. Se detiene, llora. Se recompone y sigue.	11:30
12	FS /Americano	int. habitación	DÍA. Roberto y Ale acostados. Dialogan sobre salir. Ale sale.	12:05
13	PG	ext. patio - escuela	Estudiantes llegan. A lo lejos, Ale pregunta una dirección.	12:17
14	PM/Americano - paneo	int. salón - escuela	Ale camina afuera, por el pasillo. Entra al salón. Se sienta. Llega una chica, Camila, y le pide el lugar.	13:08
15	PG	int. oficina director - escuela	Director y Ale sentados, charlando sobre el viaje y su llegada.	13:41
16	FS	int. consultorio - escuela	Ale sentada en el consultorio. Sostiene un vasito, espera para mear.	14:11
17	Americano (campo restringido)	ext. patio - escuela	Ale mira a todos, jugando, recreo. Un chico, José, la saluda.	14:27
18	PM - group shot	ext. cafetería - escuela	Chicos almorzando, charlando. Llega Ale con X y los presenta. Le preguntan a Ale sobre ella. Cuenta que su papá es chef y abrirá un restaurante. Vive en Anzures (Polanco). Bromean.	16:35
19	PG	int. restaurante	Roberto habla de negocios con un	17:17

			ayudante. Le llama Ale.	
20	FS	ext. calle - escuela	Ale sube a una camioneta con los compañeros, habla por teléfono con su papá.	17:41
21	PG	int. habitación - casa compañero	Le preguntan sobre el doping, Ale dice que fuma, le aconsejan que no será grave. Dice que su mamá se quedó en Vallarta.	18:41
22	FS - lateral	int. sala - departamento	NOCHE. Roberto y Ale miran una peli en una laptop. Ale dice que buscó una alberca. Ale dice que falta decorar. Traemos de Puerto, no mejor las buscamos aquí.!	19:44
23	PG - perspectiva	int. cocina - restaurante	Roberto con la mano en la cabeza. Ayudante cocina a prueba. Atrás, el otro ayudante, sentado. No sabe, Roberto se enoja. Sale.	20:54
24	PG	ext. pasillo - restaurante	Roberto sale. Se recarga en el barandal, mira a la calle. Se quita la filipina y se va.	21:20
25	FS	int. habitación - departamento	NOCHE. Roberto sentado en su cama. Mira su cel.	21:36
26	FS	int. oficina director - escuela	Director habla del doping. Amenaza del 2o positivo.	22:15
27	PM (encuadra con el vidrio)	int. coche - escuela	Ale le cuenta sobre la mariguana. Roberto la interroga. Ale le promete no fumar, 'en serio estoy bien'.	23:08
28	FS	ext. pasillo/entrada - restaurante	Roberto sale, habla por teléfono. Habla con Lety (¿hermana?) sobre liquidación de seguro. Le dice que Ale está contenta y tiene que colgar.	24:04
29	PG	ext. patio - escuela	Ale hace una pirueta (se para de manos), con otros compañeros. José graba.	24:28
30	PM abierto (three shot)	int. cocina - restaurante	Roberto revisa. Cocina. Ayudantes platican sobre una boda. Roberto se harta, dice 'discúlpame' y se va. Dice que no tiene paciencia.	26:18
31	FS	int. sala - departamento	Roberto acostado en el sillón. Ale llega. ¿No saliste? Regresé temprano. Roberto dice que renunció. ¿Por qué? No responde.	27:05
32	PM 3/4	int. camioneta - en movimiento - calle	Ale copiloto, mira la calle. Roberto dice que ahí está Joaquín. Se estaciona. Roberto llega a hablar con él (afuera en la calle). Arranca. Ale: ¿qué te dijo? R: está nervioso. Ale: ¿pero no te quiere de regreso?	28:55
33	PG	int. restaurante	Luces apagadas. Ale entra, saluda, nadie responde.	29:20
34	FS	int. cocina - restaurante	Ale y ayudante. Ale le ayuda a preparar algo.	29:50
35	FS-PG	int. tienda ropa	Ale se prueba un pantalón ajustado. Roberto la mira. ¿Te gustan? Sí. Ale: fuí al restaurante.	30:39
36	PM	int. ¿oficina seguros?	Roberto escucha. En OS explica una mujer el accidente. Roberto	31:55

			corrige. Le pide que explique detalladamente qué sucedió con el cuerpo de su esposa. Su hija estaba recibiendo at'n psicológica pero ya no. Se lo ofrecen pero lo rechaza.	
37	PM 3/4	int. camioneta - en mov.	Roberto maneja. Un tipo se le cierra. Le grita. Se baja y agarra a golpes.	32:36
38	FS	int. habitación	Roberto duerme. Ale toca, abre. Le llama pero no responde.	32:56
39	PG	int. sala - casa campo	Dos compañeros charlan en un sillón.	33:08
40	PG/Americano	ext. terraza	Ale y Camila salen. Chismean. Tema sexo.	34:04
41	PM - group shot 3/4	ext. jacuzzi - terraza	NOCHE. En la alberca, Ale y compañeros juegan a tomar shots de tequila. Fuman marihuana. Ale no quiere fumar.	37:06
42	FS	int. baño	Ale llora, sentada.	37:30
43	PG - frontal	ext. terraza	Todos beben, fuman. Fiesta. Al fondo, una señora cocina. José y Ale se avientan a la alberca contigua.	38:15
44	FS	int. baño	Ale y José entran, besándose. José saca su celular y graba. Se acarician y desnudan.	39:03
45	PM (OS)	int. baño	En el reflejo del espejo, Ale y José siguen acariciándose.	39:17
46	PM (cerrado, three shot)	int. camioneta - en movimiento	DÍA. Compañeros narran la fiesta. Ale pide pararse para ir al baño pero Camila le dice que ya casi llegan.	39:41
47	FS - picado - two shot	int. sala - departamento	NOCHE. Sillón en primer plano (vemos por atrás). Se abre la puerta, entra Ale. Roberto saluda. ¿Qué te pasó? Me golpée con el horno. Suena cel, Ale sale. En OS contesta. Es su tía. Roberto señala que no quiere hablar.	40:26
48	PG	int. habitación	Ale entra a su habitación, hablando por teléfono. Cuenta sobre su viaje, prende su computadora. Suena el video, Ale le cuelga. Cierra la puerta.	41:25
49	PG	int. habitación	DÍA. Ale se cepilla los dientes en OS. Entra Roberto. ¿No vas a ir a la escuela? Hay junta de maestros.	41:50
50	Detalle - picado	int. comedor	Suena cel. Un mensaje: "hola puta".	41:57
51	FS - two shot	int. comedor	R y A desayunan. Ale deja su cel. ¿Puro café? Soy intolerante a la lactosa. ¿Desde cuándo? Suena el cel. Ale lo apaga.	42:42
52	PG	int. sala/recibidor - departamento	Suena timbre. Ale frente a la puerta. ¿Quién? Soy José, quiero hablar. Ábreme, solo quiero platicar. Ale abre, José en OS. Yo no mandé el video. El video estaba en tu celular.	43:34

			José entra. "No puedes dejar de ir a la escuela por eso".	
53	PG	ext. pasillo - escuela	El pasillo lleno. Ale camina a la mitad, entre todos. <sup>ii</sup>	43:54
54	PG - lateral - nivel	int. salón - escuela	Ale a la mitad del salón, todos sentados, escriben. Compañero saca su cel y se lo muestra.	44:31
55	PG - nivel (frontal)	int. salón - escuela	Ale sentada, en último plano. Frente a ella, dos compañeras, sentadas. Dicen que todos han visto el video. ¿Para qué te lo coges a la primera? <sup>iii</sup>	45:08
56	Americano.	int. cocina	NOCHE. En el 1er tercio izquierdo vemos comedor y sala. Ale cocina. Habla por teléfono, esperando platicar con alguien. Roberto llega. Ale cuelga. Roberto dice que encontró ayuda. Ale sirve. ¿Te gusta? Nada que ver. R le señala que el vestido era de su mamá.	46:32
57	PM - perspectiva	int. salón	DÍA. Ale sentada, escribe. Todos sentados, igual. Pasan un papel. Ale lo lee y guarda. Una mano le pasa otro papel, lo ignora pero termina tomándolo.	47:09
58	PG	int. baño - escuela	Manuel y Gordo entran, buscan por abajo. Graban con el cel, uno de ellos muestra el pene a la cámara, luego graban por encima. El otro se semidesnuda también, entra al baño. Ale se defiende, sale. Los otros también.	48:05
59	PG	ext. patio - escuela	Ale sale, le azota el celular en el piso. Chicos juegan, esparcimiento.	48:33
60	PM - nivel	int. oficina director	Ale y Manuel sentados. Al fondo Roberto. Manuel miente. Ale lo mira. Director pregunta, Ale confirma. Roberto repondrá el celular.	49:33
61	PG	int. habitación	Se abre la puerta. ¿Por qué se pelaron? Ya, pá. ¿Por qué estás tan agresiva? No quiero hablar ahorita. Solo te pido que estés bien en la escuela.	49:56
62	PM - nivel - campo restringido	ext. alberca	Ale nada. Se detiene. Mira fuera de cuadro. Sale.	50:29
63	FS - nivel	ext. pasillo	Ale sentada, come. Un tipo pasa y la bulea. Se queda viendo su sándwich.	50:47
64	FS - nivel - group shot	ext. parque	Camila pregunta sobre una boda, el novio va a ir solo.	51:14
65	PG - nivel	int. salón	Alumnos entran al salón. Ale habla con un chavo afuera del salón. Camila la mira.	51:34
66	PM	int. cafetería	Camila: ¿ya saben qué se van a poner? Quedan para vestirse, Camila las invita a su casa.	51:59
67	FS	int. habitación de	Camila y amiga esperan. Ale	53:32

		Camila	pregunta por la funda, dice que el vestido está muy transparente. Ale sale. Ale sale, el vestido transparente su ropa interior. Camila dice que le gusta. La humillan. "Estás todo el día con José". Camila la bofetea. Ale se defiende, la golpean.	
68	PM - jump cut de 67 <sup>iv</sup>	int. habitación (cont.)	La agarran, Camila le corta el pelo.	53:37
69	PM - OS	int. baño	Frente al espejo, Ale se ve con el pelo corto. Lloro.	54:02
70	PM	int. cocina - restaurante	Roberto habla por teléfono. Gente trabaja cocina. Si llego temprano preparamos algo.	54:37
71	FS - nivel	ext. patio - escuela	Ale sentada. "Sí pa". Un vidrio tras ella, se ve el reflejo de todos en el patio.	54:58
72	PG / PM - nivel	int. salón	Ale con la cabeza en el mesabanco. Llega Manuel, le pide su teléfono. Gordo acompaña. Le quita un anillo. Se lo guarda en la ropa. Ale lo saca y lo golpea.	55:37
73	Americano - lateral	int. habitación	Ale acostada en su cama. Suena el cel. Reloj tic tac. Ale responde, es su tía. Encontraron el coche con las llaves. A mí me dijo que lo había vendido.	56:42
74	Americano/PG	ext. pasillo - restaurante	Ale espera, Roberto sale. Comentario sobre el pelo. Le reclama del coche. Se va.	57:42
75	CU - campo restringido	ext. calle	CU de Ale.	58:01
76	Found Footage	ext. calle	Grabación en video de un accidente.	58:43
77	PG	ext. pasillo	Al fondo, Ale sentada.	58:58
78	FS - nivel	int. salón	Manuel y compañero charlan. Hablan de una peda. Ale entra (al fondo). Ale le da un teléfono a Manuel. El otro sale a seguirla.	59:42
79	PM - travel seguimiento	ext. alberca	Ale nada. Se detiene. Sigue.	1:00:07
80	PM - group	int. salón	Ale sentada, sus compañeros sentados. Profesora OS entrega permisos para un viaje. Es obligatorio el viaje. Organícense en grupos de 4 para dormitorios. Ale va a irse pero cantan las mañanitas. La regresan. Camila (y resto) la hacen comerse el pastel (hecho de...).	1:02:41
81	FS - jump cut	int. salón (cont.)	Le cantan otras mañanitas. Vomita. Salen, se queda sola.	1:03:05
82	PM	ext. calle	Ale sentada, mira.	1:03:16
83	PG	int. mostrador - central autobuses	Ale pregunta por un viaje a Puerto Vallarta. Paga el boleto.	1:03:52
84	PG	ext. subida	Ale va a subir al autobús. Se	1:04:12

		autobus	arrepiente y se va.	
85	PG - cerrado	int. comedor - departamento	NOCHE. Mesa servida. En OS Roberto cocina. Llega Ale. Roberto se disculpa. Regalos y cena. ¿Qué hiciste? Salí con mis amigas. Hablan del viaje a Veracruz. Cenar. Es en un mes.	1:05:19
86	PM	int. autobús - en movimiento	Ale sentada, mira por la ventanilla. José intenta hablar con ella pero lo ignora y se sienta en otro lado.	1:05:51
87	Gran PG	ext. hotel - Veracruz	Autobús estacionado. Salen del autobus.	1:05:59
88	PG	int. habitación - hotel Veracruz	Compañeras desempacan. Ale entra. Le dan órdenes y obedece. La encierran en el baño. Miran lo que trae en su maleta. Al fondo, chicos entran en otra habitación.	1:07:32
89	PG - otro ángulo	int. habitación (cont.)	NOCHE. Fiesta en la habitación. Baño sigue bloqueado. Gordo aprovecha distracción y entra al baño.	1:09:51
90	PM - nivel piso	int. baño (cont.)	Los pies de Gordo. Abre la bañera. Ale está dormida en el suelo. Gordo entra, se agacha. Se baja los pantalones, la agrede. Le tapa la boca.	1:10:45
91	PG - (cont. 89)	int habitación	La fiesta sigue. Gordo sale. "Discreto" bloquea la puerta de nuevo. Manuel va con Gordo a lo lejos, le cuenta.	1:12:17
92	FS - nivel	ext. playa	Ale tirada en la playa, junto a una fogata. La humillan.	1:12:41
93	PG	ext. playa	Varios dormidos, junto a la fogata. Se levantan. La orinan. Camila: Ale, levántate. Obedece. "Métete al agua". Obedece. Métense todos al mar.	1:14:17
94	PG	ext. playa - mar	PG del mar. Todos entran. Ale se interna. ¿Y Ale?	1:16:09
95	PG - cerrado	ext. playa (fogata)	Todos alrededor de la fogata.	1:16:37
96	PG	ext. playa - mar	Ale sale del mar. La arrastra una ola. <sup>v</sup>	1:17:05
97	PG	ext. palapa	Maestra pasa lista. Todos sentados. ¿Alejandra?	1:17:34
98	PG	int. habitación hotel	La habitación desordenada, llena de basura. Entra profesora. Entra al baño.	1:17:58
99	PG	int. habitación Roberto	Roberto duerme, suena el cel. Le avisan sobre Ale. Pide indicaciones para llegar al hotel. Sale.	1:18:59
100	FS - group shot	int. habitación hotel	Director sentado, viéndolos. Los interroga.	1:19:43
101	PM - PG - group shot	int. despachador - central autobuses	Ale compra un boleto. <sup>vi</sup>	1:20:04
102	FS - nivel	int. autobus	Ale duerme, acostada.	1:20:19
103	PM - campo restringido	ext. playa	La espalda de Roberto. Mira gente buscando en la playa.	1:20:33

104	Gran PG - lateral	ext. playa	Policías en motocross. Gente buscando. Roberto parado en la playa.	1:20:46
105	FS PG	int. ministerio público	Un agente se presenta con Roberto. Lo interroga. Señala sobre el positivo de marihuana. ¿Por qué no interroga a los chavos? Son menores, no puedo. <sup>vii</sup> Roberto: ¿no puede hacer nada?	1:22:30
106	PM	int. camioneta - en movimiento	NOCHE. Roberto maneja. ¿Tienes experiencia en casos como este? Ya tengo tu dirección, ahí te veo. Roberto habla con Lety.	1:23:23
107	PG	ext. fraccionamiento - Vallarta	Ale llega.	1:23:32
108	FS PG	int. cocina	Desde la cocina vacía vemos a Ale, al otro lado de la ventana. La abre. Entra.	1:24:04
109	PG - picado	int. habitación - casa Vallarta	Un colchón vacío. Ale llega y se acuesta.	1:24:23
110	FS	int. departamento Roberto	Roberto entra. Prende la luz. Un CD en el suelo. Se sienta, lo mira. Es el video de Ale.	1:25:20
111	PM / FS	int. oficina director	Roberto (espaldas), mira a José. Su papá al lado. Director. Roberto: ¿tú grabaste el video? José: pero yo no lo mandé. ¿Quién? No sé. Roberto a Director: ¿usted sabía que la molestaban?	1:26:10
112	PG - group shot	int. gimnasio	Director, Roberto y alumnos con padres, sentados a la mesa. Interrogatorio.	1:26:35
113	FS	int. departamento	NOCHE. Suena el timbre. Llega Lety, lo abraza. El abogado dice que no haga nada. ¿Pero cómo que se perdió?	1:27:20
114	FS	int. habitación Roberto	Roberto sentado en la cama, junto al buró.	1:27:30
115	PM	int. camioneta - calle	Roberto maneja. Lleva un papel en las manos. Se detiene. Reversa. Estaciona.	1:28:18
116	PG	ext. calle	DÍA. Un garage se abre. Sale José. Roberto lo sigue.	1:28:56
117	PM 3/4	int. camioneta - en movimiento	Roberto maneja detrás de la camioneta de José. Se para en una esquina. Roberto baja, saca a José de la camioneta y se lo lleva. José pide que lo regrese.	1:30:43
118	PG cerrado	int. habitación (Vallarta)	Ale come, sentada en la cama.	1:31:38
119	PM - two shot	int. camioneta - en movimiento	Roberto maneja. Suena celular. José pide que lo deje contestar. "Ahorita vamos a parar y de ahí les hablamos". José implora. Roberto se mete a un motel.	1:33:10
120	PG cerrado	int. habitación -	Roberto mete a José. Lo guarda en	1:33:44

		motel	el baño.	
121	PM	ext. mar - Vallarta	Ale sentada junto al mar.	1:34:02
122	PM - 3/4	int. camioneta - en movimiento	NOCHE. Roberto maneja. En el asiento trasero, José amordazado.	1:34:19
123	PG	ext. playa - Veracruz	AMANECER. La camioneta de Roberto estacionada. Un pescador desenreda. Roberto se acerca a él. Le da indicaciones.	1:34:50
124	FS	int./ext. bote / mar	Roberto conduce el bote. José amordazado en él. Roberto lo tira al mar. <sup>viii</sup> Roberto navega de regreso.	1:38:25

## ANEXO 4.2

***Découpage El violín***  
**Puesta en cámara**

Num.	Tipo de plano movimiento	Locación	Acción	Tiempo
1	FS - nivel piso	int.	FADE IN. NOCHE. Una persona amarrada. Militares. Uno dice '¿así que nos querían ver la cara de pendejos?'. Otro militar sentado, mira. Golpea al que está sentado. Cae. Personas al fondo, amarradas y amorzadas. Lo torturan. (se intercorta con títulos)	00:54 a 2:48
2	PM - nivel piso		En primer plano los pies del hombre. Al fondo las personas amordazadas. Todos lloran. Militar pregunta dónde escondieron algo. Militar sale, abre una puerta (entra luz). Militar ordena que desnuden a todos.	3:35
3	PM - nivel piso		Intercortes con espacios negros, una mujer llora. En primer plano el casco del militar, que viola a una mujer. Vemos sus rostros. Al fondo miran los militares. La mujer llora. Título película.	4:01
4	Panorámica - paneo	ext. campo	Se escucha el ambiente. Vemos el campo. DÍA. Casas.	4:13 a 4:38
5	CU - dolly out	int. habitación casa	Plutarco limpia su violín. No tiene una mano. Se va descubriendo su casa. Motivos religiosos.	5:09
6	FS - tilt	int. habitac.	Plutarco guarda su violín. Sale.	5:25
7	PG	ext. casa Plutarco	Plutarco sale.	5:32
8	FS - paneo	ext. campo	Pluarco camina, lo alcanza Genaro, su hijo, con su nieto, Lucio. Lo toma del brazo y se alejan.	5:52
9	PG - picado - paneo (sigue)	ext. carretera	Plutarco, Genaro y Lucio esperan a la orilla de la carretera. Genaro y Lucio tiran piedras. Se suben a una camioneta, que arranca y sale.	8:54
10	Panoramica - paneo	ext. carretera	La camioneta conduce.	7:02
11	PM - planosecuencia	ext. calle/lugar comida	Plutarco toca el violín. Genaro toca la guitarra. Lucio pide en las mesas, nadie le da dinero. Regresa. Plutarco regaña a Genaro. Salen.	7:36
12	PG - nivel piso - pull back a three shot	ext. iglesia	Gente alrededor. Lucio viene caminando. Genaro y Plutarco tocan en la entrada. Lucio los mira.	7:58
13	PG	ext. calle	Genaro viene caminando. Señoras venden en la banqueta. Genaro compra queso.	8:14
14	PM cerrado	ext. calle (cont.)	Señora envuelve el queso.	8:18
15	PM Genaro (campo rest.)	ext. calle (cont.)	Genaro mira a otro lado. Mira a la señora.	8:20
16	PM cerrado	ext. calle (cont.)	Señora termina de envolver.	8:23

17	detalle	ext. calle (cont.)	Señora envuelve, detalle de sus manos.	8:25
18	PM Genaro	ext. calle (cont.)	Genaro mira la señora.	8:28
19	detalle	ext. calle (cont.)	Genaro deja una moneda con algo.	8:31
20	PM señora.	ext. calle (cont.)	Señora mira OS. Mira a Genaro. Frunce el ceño.	8:33
21	PM Genaro	ext. calle (cont.)	Genaro la mira.	8:34
22	PM señora.	ext. calle (cont.)	Señora lo mira. Voltea abajo.	8:36
23	PM Genaro	ext. calle (cont.)	Genaro la mira. Mira abajo.	8:38
24	detalle	ext. calle (cont.)	La mano de la señora toma la moneda y el algo	8:40
25	PM señora - corrige (panco)	ext. calle (cont.)	Señora se guarda en una bolsa y adentro de la blusa saca un papel que pone sobre el queso.	8:47
26	PM Genaro	ext. calle (cont.)	Genaro la mira, sonrío. Dice 'gracias, jefa'.	8:49
27	PM señora	ext. calle (cont.)	Señora lo mira.	8:50
28	PM Genaro	ext. calle (cont.)	Genaro sonrío. Se va.	8:52
29	PG	ext. otra calle	Genaro viene caminando, mira el papel. Le silba a su hijo.	9:00
30	FS	ext. otra calle	Lucio juega con un perro. Reacciona.	9:02
31	Americano - en movimiento	ext. otra calle	Genaro llega a sentarse con su papá. "Ya hace hambre". Dispone tortillas.	9:12
32	FS	ext. otra calle	Lucio viene corriendo.	9:13
33	PM	ext. otra calle	Genaro le hace un taco a Plutarco.	9:18
34	CU	ext. otra calle	Lucio mira, sonriente. Recibe un taco (OS) y sale.	9:22
35	PM	ext. otra calle	Plutarco advierte que el Lucio va a tirar el taco.	9:25
36	FS Lucio.	ext. otra calle	Lucio se aleja, voltea, camina lento. Come.	9:29
37	PM Genaro.	ext. otra calle	Genaro mira al Lucio. Come. Mira a su papá.	9:32
38	PM Plutarco.	ext. otra calle	Plutarco come. Mira al Lucio.	9:34
39	FS Lucio.	ext. otra calle	Lucio come. Le da al perrito.	9:37
40	PM Genaro.	ext. otra calle	Genaro come. Mira al Lucio.	9:41
41	FS Picado	ext. otra calle	Genaro se levanta, regaña al Lucio.	9:43
42	FS Lucio	ext. otra calle	Lucio se levanta, casi corre.	9:45
43	PM Genaro (p. 41, cont.)	ext. otra calle	Genaro vuelve a su papá.	9:49
44	PM Genaro (nivel)	ext. otra calle	Genaro se sienta. Plutarco: va a salir igualito a tí. Genaro: qué cabrón.	9:53
45	PM Plutarco	ext. otra calle	Plutarco le dice que era igual de latoso.	9:56
46	PM Genaro	ext. otra calle	Genaro sonrío. Mira al Lucio, come.	9:59
47	PM Plutarco	ext. otra calle	Plutarco come.	10:01
48	PM Genaro	ext. otra calle	Genaro: este va a salir más cabrón que usted y yo juntos.	10:03
49	PM Plutarco	ext. otra calle	Plutarco: ojalá.	10:07
50	FS Lucio.	ext. otra calle	Lucio juega. Se sienta junto al perro.	10:15
51	PM Lucio	ext. calle	Lucio duerme.	10:18

	durmiendo	(noche)		
52	Detalle guitarra.	ext. calle (noche)	Mano toca guitarra.	10:19
53	PM cerrado - two shot	ext. calle (noche)	Plutarco y Genaro. Plutarco: la guitarra es como tu mejor amigo. No la abandones.	10:24
54	PM cerrado - two shot (otro ángulo)	ext. calle (noche)	Genaro le responde.	10:29
55	PG	ext. calle (noche)	Hombre camina, le hace ruido a un perro que duerme	10:31
56	PM (p. 54)	ext. calle (noche)	Genaro mira, se levanta.	10:33
57	FS frontal	ext. calle (noche)	Genaro se levanta, dice 'voy a ver aquello'. Plutarco: cuídate. El hombre llega, saluda a P. Salen.	10:40
58	CU Plutarco.	ext. calle (noche)	Plutarco acomoda su violín.	10:49
59	PG	ext. cantina	un hombre borracho se tambalea, Genaro y hombre llegan, Genaro entra.	11:07
60	PM	int. cantina	Una mujer fuma.	11:09
61	PM	int. cantina	Otra mujer mira.	11:10
62	FS	int. cantina	el cantinero limpia la barra.	11:15
63	PM picado	int. cantina	un borracho sobre una mesa, dormido	11:17
64	PF	int. cantina	una pareja baila, otros sentados tomando	11:22
65	PG - cerrado	int. cantina	Gente en primer plano, bailando. Al fondo Genaro y un grupo, sentados.	11:28
66	PG group shot	int. cantina	Gente tomando.	11:32
67	PM two shot	int. cantina	una pareja baila	11:37
68	Americano - paneo	int. cantina	cantinero sirve, entra un hombre	11:40
69	PM cerrado	int. cantina	Genaro mira al hombre que llegó.	11:44
70	FS - paneo	int. cantina	Hombre se acerca a la barra, una muchacha lo mira, pregunta algo al mesero.	11:49
71	PM - three shot (frontal)	int. cantina	Genaro mira a OS. Hace un gesto a un compañero. Complicidad.	11:56
72	PM - hand held	int. cantina	Hombre de la barra los mira, rodea la barra.	12:05
73	PM cerrado	int. cantina	Genaro mira.	12:08
74	PM cerrado	int. cantina	Hombre mira a G.	12:13
75	PM cerrado	int. cantina	Genaro mira, voltea.	12:16
76	PM cerrado	int. cantina	Hombre voltea, saca algo.	12:20
77	detalle	int. cantina	Hombre saca una pistola, la esconde.	12:27
78	PM 3/4	int. cantina	Hombre bebe, mira de vuelta a G.	12:34
79	PM cerrado	int. cantina	Genaro mira. Esquiva.	12:37
80	PM 3/4 - paneo	int. cantina	Hombre se va, Cantinero toma la pistola. Se agacha, toma una caja y sale.	12:53
81	PM frontal	int. cantina	Genaro mira.	12:56
82	FS	int. cantina	En primer plano un grupo de personas toman. Atrás, el cantinero cruza una cortina.	12:58
83	PM three shot (frontal)	int. cantina	Genaro deja de ver, se ve angustiado.	13:02
84	FS (p. 82)	int. cantina	Cantinero vuelve, sin nada.	13:05
85	PM	int. cantina	Genaro vuelve la vista. Se sorprende.	13:07
86	PM (viene de p. 82)	int. cantina	La cortina se abre, se asoma un hombre. Hace un gesto y regresa.	13:10
87	PM	int. cantina	Genaro atiende.	13:12

88	PM three shot	int. cantina	Genaro se levanta.	13:14
89	FS	int. cantina	En primer plano las personas. Genaro atrás, camina hacia la cortina. Revisa que no lo vean.	13:20
90	FS picado	int. cuarto (cantina)	Una mujer le hace sexo oral a un hombre.	13:26
91	PM	int. cuarto (cantina)	Hombre abre la cortina, truena dedos.	13:28
92	PM - nivel - paneo planosecuencia	int. cuarto (cantina)	Hombre y mujer, se detiene la mujer. Salen. Entra Genaro. Hombre lo recibe. Se agacha, descubre un escondite.	13:59
93	PM	int. cuarto (cantina)	Genaro mira.	14:01
94	PM two shot	int. cantina	Amigos de Genaro en la mesa. Uno sale.	14:05
95	FS	int. cantina	Amigo cruza la cortina.	14:10
96	Americano - paneo	int. cantina	Una chica baila en 1er plano. Amigo 2 se levanta. Va a la rockola.	14:17
97	PG	ext. cantina	El borracho se tambalea, otro hombre sentado. Mira algo y se pone al lado del borracho.	14:27
98	PM	int. cuarto	escondite abierto, armas largas, Hombre le entrega una a Genaro.	14:30
99	PM Genaro	int. cuarto	Genaro toma el arma, se la enseña a	14:32
100	PM cerrado	int. cuarto	su amigo, quien la toma	14:34
101	PG	ext. cantina	Hombre y borracho de pie. Llega una patrulla. Bajan policías. Van hacia ellos.	14:42
102	PM - picado - paneo	int. cuarto	Hombre entrega otra arma. Genaro sonríe.	14:48
103	PG (barra)	int. cantina	Policía abre y mete al borracho.	14:50
104	PM	int. cantina	En la rockola, el amigo voltea, asustado.	14:51
105	PG (barra)	int. cantina	Policía mete al otro "borracho".	14:54
106	PM	int. cuarto	Amigo mira, admira el arma.	14:57
107	PM	int. cuarto	Genaro admira el arma, corta cartucho.	14:58
108	PM - secuencia	int. cantina	Amigo en la rockola, sale.	15:02
109	PG (barra)	int. cantina	Policías se van, cierran la puerta.	15:07
110	PG	ext. cantina	Policías suben a la camioneta y se van.	15:12
111	PG (barra)	int. cantina	"Borracho" mira a la gente.	15:15
112	Americano	int. cantina	Pareja baila.	15:20
113	PG	ext. calle	DÍA. Genaro camina, chifla.	15:27
114	FS - two shot	ext. calle	Lucio y Plutarco dormidos en el suelo. Plutarco despierta. Llega Genaro.	15:38
115	PM - nivel	ext. calle	Se incorpora. ¿Qué hay? Todavía hay que esperar. Se escucha claxon. Genaro voltea.	15:44
116	PG (POV)	ext. calle	Una camioneta llega.	15:47
117	PM cerrado - nivel	ext. calle	Lucio duerme. Genaro lo despierta.	15:57
118	FS - paneo	ext. calle	Camioneta llega. Suben Genaro, Lucio y Plutarco.	16:11
119	PM - POV caja camioneta	ext. calle	Desde adentro de la caja, vemos a Plutarco subir. Luego Genaro.	16:24
120	FS - paneo	ext. calle	Camioneta se aleja.	16:27
121	PG - otro ángulo	ext. calle	Camioneta se aleja.	16:35
122	group shot - picado	int. camioneta - en movimiento - carretera	Todos a bordo.	16:41
123	PM	int. camioneta	Genaro mira.	16:47

		(cont.)		
124	POV - paneo	int int. camioneta (cont.)	POV viendo el camino al frente. Unas personas a borde. Se detiene y las recoge.	16:58
125	OS	int. camioneta (cont.)	OS de alguien, vemos a Plutarco. Se mueve. Lucio le ayuda.	17:11
126	group shot picado	int. camioneta (cont.)	Gente sube a la camioneta.	17:17
127	PM two shot	int. camioneta (cont.)	Mujer mira al frente, Genaro al campo.	17:28
128	PM cerrado 3/4	int. camioneta (cont.)	Genaro la mira.	17:29
129	PM cerrado 3/4	int. camioneta (cont.)	Mujer mira al frente.	17:33
130	PM cerrado 3/4	int. camioneta (cont.)	Genaro la mira. Mira a su papá.	17:35
131	PM cerrado de Plutarco.	int. camioneta (cont.)	Plutarco mira el campo.	17:37
132	PM cerrado 3/4	int. camioneta (cont.)	Genaro la mira, baja la mirada.	17:41
133	PM cerrado 3/4	int. camioneta (cont.)	Ella lo voltea a ver.	17:45
134	PM cerrado 3/4	int. camioneta (cont.)	Él la mira apenas.	17:49
135	PM two shot	int. camioneta (cont.)	Sus miradas se encuentran, sonrén.	17:57
136	Panoramica	ext. carretera	Camioneta avanza en la carretera.	18:05
137	PM - contrapicado	int. camioneta	Genaro mira, baja la mirada.	18:07
138	PM - nivel	int. camioneta	La mujer sentada, Genaro de pie al lado. Genaro saca un papel y se lo da, discretamente.	18:17
139	Panoramica - picado	ext. carretera	Camioneta se detiene a borde. Bajan los 3.	18:33
140	PG - picado	ext. carretera (cont.)	Los tres esperan. Cruzan.	18:42
141	Panoramica	ext. campo	Plutarco le pide que le cuente.	18:48
142	PM - nivel - seguimiento y paneo - a PG	ext. campo	Vemos los pies caminando. Genaro le dice que mientras menos sepa, mejor. Mejor tenemos que irnos, recuerdan lo que pasó con los de La Quebrada.	19:17
143	PG - picado	ext. bosque	Rama en primer plano. Vienen los 3 caminando.	19:27
144	PG - contrapicado	ext. bosque	Los tres suben.	19:38
145	PG - nivel	ext. camino bosque	Los tres caminan. Genaro advierte algo.	19:42
146	PG - contraplano	ext. camino	Un grupo de mujeres corre al lado contrario.	19:47
147	FS - contrapicado - seguimiento	ext. camino (cont.)	Genaro se acerca a ellas. ¿Qué pasó?	19:53
148	PG - contraplano	ext. camino (cont.)	Mujeres avanzan.	19:55
149	PM Genaro	ext. camino (cont.)	Genaro pregunta. No le responden.	19:59
150	PM Señora - paneo	ext. camino (cont.)	Señora dice 'nos sacaron los guachos'. ¿Cómo que los sacaron?	20:03
151	PM señora	ext. camino (cont.)	¿Y mi mujer?	20:05

152	CU Genaro	ext. camino (cont.)	Creo que también la agarraron. Genaro asustado.	20:07
153	PG	ext. camino (cont.)	Mujeres se alejan.	20:09
154	PM Genaro	ext. camino (cont.)	Gira y se va al otro lado.	20:11
155	PG	ext. camino (cont.)	Mujeres se alejan.	20:13
156	PM Genaro	ext. camino (cont.)	Genaro viene de frente, la cámara lo sigue. "Hey, véngase".	20:19
157	PM two shot	ext. camino (cont.)	Plutarco y Lucio caminan a Genaro.	20:22
158	FS		Genaro no sabe a dónde ir, corre a ellos, siguiendo a las mujeres.	20:25
159	PM de Lucio		Genaro les deja cosas para no ir cargando. "Síguenlos" dice.	20:31
160	FS - paneo		Genaro corre en contraflujo.	20:33
161	PM de Lucio		Lucio lo mira irse.	20:36
162	PG		Genaro sube un cerrito. Se escuchan disparos.	20:40
163	FS- handheld	ext. asentamiento	Militares golpean y destruyen las casas, los objetos afuera de las casas. Se escucha helicóptero.	20:46
164	PG - paneo	ext. bosque	Genaro corre.	20:55
165	PG - seguimiento	ext. asentamiento	Militares sacan a una señora de su casa.	21:02
166	PG group shot	ext. asentamiento	Dos hombres hincados, sometidos. Militares alrededor. Los patean.	21:04
167	PM - hombre cae, cámara captura, CU sargento	ext. asentamiento	Militar amedrenta a hombre. Sargento lo cuestiona.	21:09
168	PG group shot	ext. asentamiento	Cuestionamiento, patadas.	21:21
169	PM (p. 167)	ext. asentamiento	Cuestionamiento cont.	21:27
170	PG (p. 168)	ext. asentamiento	Cuestionamiento	21:28
171	PM - paneo, seguimiento	ext. asentamiento	Genaro corre.	21:29
172	FS - group shot	ext. asentamiento (otro espacio)	Militar patea otro hombre. Hombres hincados. Mujer sigue gritando.	21:36
173	FS	ext. bosque	Genaro sigue corriendo, baja entre piedras.	21:44
174	FS (p. 172)	ext. asentamiento (p. 172)	Un militar viene corriendo con una flama. Quema una choza.	21:49
175	PM	ext. bosque	Genaro se arrastra sobre una roca, sigiloso. Se asoma.	21:59
176	OS / PM	ext. bosque / asentamiento	Genaro mira a lo lejos el asentamiento y a los militares. La choza se quema.	22:06
177	PM		Genaro mira.	22:08
178	POV / FS		La choza arde. Militares amedrentan.	22:14
179	PM (p. 177)		Genaro mira. Se escucha un disparo lejano. Se esconde.	22:17
180	POV / FS (p. 178)		Militares golpean.	22:20
181	PM		Genaro se esconde. Se asoma y mira	22:25

			cómo disparan (OS).	
182	POV /PG		Un militar recién le disparó a Genaro. Corre hacia él. Llama a otros.	22:27
183	PM - corrige		Genaro baja. Vemos a lo lejos el asentamiento. El militar corriendo.	22:30
184	PG (p. 182) - corrige		Militar corre. Otros le siguen.	22:34
185	FS		Genaro corre detrás de una roca, se interna en el bosque.	22:35
186	PG - group shot	ext. asentamiento	Choza arde. Sargento cuestiona.	22:38
187	PM	ext. asentamiento	Sargento cuestiona.	22:40
188	PG a PM	ext. bosque	Genaro corre. Disparos en OS. Se tira al suelo.	23:11
189	POV		POV de Genaro inspecciona.	23:18
190	PM cerrado		Genaro escucha, espera, sale agazapado.	23:28
191	PM - espaldas		Genaro se esconde.	23:31
192	POV - paneo		Un helicóptero.	23:35
193	PM (p. 191)		Genaro salta una roca.	23:38
194	PM picado - seguimiento		Genaro se arrastra.	23:43
195	PG		Unos militares a lo lejos.	23:48
196	PM nivel		Genaro se arrastra, detiene, mira.	23:50
197	POV		Militares más cerca.	23:56
198	PM (p. 196)		Genaro mira, respira.	24:01
199	POV		Militares se acercan.	24:06
200	PM - paneo		Genaro busca huir.	24:09
201	PG - nivel		Militares se acercan, chiflan.	24:13
202	PG - paneo		Genaro cae, corre.	24:17
203	PG - contrapicado		Militares lo persiguen.	24:21
204	Detalle - lateral		Genaro corre.	24:26
205	PG		Militares persiguen.	24:28
206	PG - paneo		Roca en primer plano. Genaro huye. Militares a lo lejos tras él. Genaro sale entre dos rocas <sup>29</sup> . Picado, sigue entre rocas.	24:53
207	PM		Genaro se mete entre rocas.	24:56
208	PG (vuelve del p. 206) - paneo		Militares se acercan. Paneo. Bajan. Se detienen, no lo ven.	25:16
209	PM cerrado		Genaro escondido.	25:17
210	PG - group shot	ext. asentamiento	Choza quemada. Hombres semidesnudos, hincados, sosteniendo piedras. Sargento saca la pistola. Ejecuta a uno.	25:30
211	PM - group shot (campo restringido)	ext. bosque	Mujeres caminan rápido.	25:47
212	Detalle	ext. bosque (fogata)	NOCHE. Leña, fuego. Música violín.	25:52
213	PM	ext. bosque (fogata)	Niña escucha.	25:57
214	PM	ext. bosque (fogata)	Niño mira el fuego.	26:02
215	PM	ext. bosque	Señora mira, escucha.	26:05

<sup>29</sup> Como una salamandra.

		(fogata)		
216	PM	ext. bosque (fogata)	Plutarco toca el violín.	26:11
217	PM	ext. bosque (fogata)	Otra señora escucha.	26:14
218	PG	ext. bosque (fogata)	Plutarco toca junto a la fogata. <sup>30</sup> Todos sentados al rededor.	26:22
219	PM (p. 214)	ext. bosque (fogata)	Niño se talla los ojos.	26:26
220	PG (p. 218)	ext. bosque (fogata)	Gente se despide, buenas noches.	26:42
221	Detalle	ext. bosque (fogata)	Fuego.	26:44
222	PG - picado	ext. bosque (fogata)	Árbol en primer plano. Plutarco y su nieto sentados en un tronco junto a la fogata.	26:49
223	PM	ext. bosque (fogata)	Lucio pregunta a P por su mamá.	26:58
224	CU	ext. bosque (fogata)	Plutarco responde 'con tu tío Rafael'.	27:02
225	PM	ext. bosque (fogata)	Lucio pregunta ¿y mi hermana?	27:07
226	CU	ext. bosque (fogata)	Plutarco dice que también.	27:10
227	PM	ext. bosque (fogata)	Lucio baja la mirada. ¿Y por qué, abuelo?	27:17
228	CU	ext. bosque (fogata)	Plutarco: porque ahí están mejor. ¿Y cuándo van a venir? Nosotros vamos a ir.	27:27
229	PM	ext. bosque (fogata)	Lucio: ¿cuándo?	27:35
230	CU	ext. bosque (fogata)	Plutarco: Después.	27:39
231	PM	ext. bosque (fogata)	Lucio: ¿por qué no regresamos a la casa?	27:42
232	CU	ext. bosque (fogata)	No se puede. ¿Por qué? Porque no se puede.	27:48
233	PM	ext. bosque (fogata)	¿Por qué?	27:51
234	CU	ext. bosque (fogata)	Plutarco no responde. Mira, le dice...	27:54
235	PM	ext. bosque (fogata)	Plutarco le pasa el brazo. "En el inicio de los tiempos..."	28:02
236	CU	ext. bosque (fogata)	Plutarco: "... los dioses hicieron la tierra, el cielo, el fuego, el viento y los animales..."	28:17
237	PM - tilt/paneo secuencia hacia la fogata y pasto quemado y luego al árbol y la luna	ext. bosque (fogata)	Lucio escucha. "y al hombre y la mujer... uno de esos dioses era muy cabrón" "envidia, los dioses lo castigaron" "acá se quedaron unos ambiciosos" "los sacaron de sus bosques" - cámara recorre lenta <sup>31</sup> "tierra se llenó de oscuridad" "y eso mismo vamos a hacer nosotros" - DISUELVE a	31:03

<sup>30</sup> Intertexto con *Tlalpa*.

<sup>31</sup> Primer cambio de ritmo.

238	Detalle - paneo	ext. bosque (fogata)	Detalle de la luna. <b>(FIN del 1er ACTO)</b>	31:15
239	PG - Tilt down	ext. bosque	DÍA. Guerrilleros vigilando. Genaro viene caminando.	31:35
240	PM - siguiendo	ext. bosque	Genaro se acerca.	31:36
241	PM	ext. bosque	Una mujer armada lo mira, se cuadra.	31:38
242	PM - cont. 240		Genaro se detiene, ¿dónde está el comandante?	31:30
231	PM - cont. 241		Mujer responde.	31:41
232	PM -		Genaro asiente.	31:42
233	PG - cont. 239		Genaro camina, otro guerrillero se cuadra. Chiflidos código.	31:48
234	PM		Guerrillero mira, atento.	31:50
235	PG		Genaro camina entre piedras. Guerrilleros expectantes. Genaro saluda.	31:59
236	PG - picado		Genaro camina. Un grupo de guerrilleros, casi todos sentados. Genaro saluda.	32:10
237	PG - tilt down	ext. bosque (campamento fogata)	Campamento. Plutarco toma su violín, acompaña Lucio.	32:24
238	Detalle/PM - tilt - paneo	ext. bosque	Plutarco y Lucio caminan. Se alejan.	32:39
240	PG - picado	ext. campamento militar	Militar marchan.	32:44
241	PM	ext. bosque	Guerrilleros suben.	32:39
242	PM - paneo	ext. campamento	Militar marchan. ¡Alto, ya!	32:54
243	PM - picado	ext. bosque	Guerrilleros entrenan.	32:55
244	PM - tilt up	ext. bosque	Mujer guerrillera comanda.	33:00
245	PG - contrapicado	ext. bosque	Genaro a lo lejos, sentado. Guerrillero va (primer plano) hacia él. Genaro se levanta, saluda.	33:06
246	PG - travelling izquierda	ext. campamento	Militares en formación.	33:13
247	PM - picado	ext. bosque	Guerrilleros en formación.	33:16
248	PG - cont. 246	ext. campamento	Militares practican.	33:23
249	PM - corrige	ext. bosque	Guerrilleros practican.	33:26
250	CU de Genaro	ext. bosque (conver.)	Genaro charla con el comandante. Nos agarraron de sorpresa.	33:37
251	PM de Comandante.	ext. bosque	Comandante escucha. ¿Llegaría bien tu gente?	33:48
252	CU de Genaro	ext. bosque	Genaro dice que sí.	33:51
253	PM de Comandante.	ext. bosque	Comandante escucha.	33:53
254	CU de Genaro.	ext. bosque	Genaro dice que se llevaron a la Lupe.	33:58
255	PM de Comandante.	ext. bosque	Comandante reacciona.	34:01
256	CU	ext. bosque	Genaro lo mira: "y a mi chamaquita también".	34:05
257	PM	ext. bosque	Comandante mira.	34:11
258	CU	ext. bosque	Genaro agacha la mirada.	34:15
256	PM	ext. bosque	Comandante traga saliva. "Hay que mandar compañeras a que las busquen"	34:22
257	CU	ext. bosque	Genaro asiente, cierra los ojos.	34:29

			Comandante le pone una mano en el hombro.	
258	PM	ext. bosque	Comandante: ¿pudiste sacar algo?	34:35
259	CU	ext. bosque	Genaro: ni siquiera pude arrimarme.	34:40
260	PM	ext. bosque	Comandante mira.	34:41
261	CU	ext. bosque	Genaro: todo se nos quedó allá adentro.	34:45
263	PM	ext. bosque	Comandante hace mueca.	34:48
264	CU	ext. bosque	Genaro: pero no te preocupes, las voy a sacar.	34:52
265	PM	ext. bosque	Comandante dice que tienen que moverse pronto, en cuanto otras comunidades se unan.	35:00
266	CU	ext. bosque	Genaro: ahora sí se les va a aparecer....	35:09
267	PG - a nivel	ext. campamento militar	Militares practican.	35:14
268	PM	ext. bosque (campamento guerrillero)	Guerrilleros practican.	35:15
269	PM	ext. bosque (campamento guerrillero)	Guerrilleros practican.	35:17
270	Panoramica	ext. campo	Plutarco y Lucio caminan. Cruzan el cuadro.	35:51
271	PM siguiendo	ext. campo	Cámara sigue a un niño. Gente alrededor. Hacen fuego. Cocinan.	36:14
272	PM nivel	ext. campo	Niños juegan.	36:18
273	FS	ext. campo	Niños juegan.	36:24
274	PG	ext. campo	Una tienda. Mujeres.	36:27
275	FS	ext. campo	Niños sentados.	36:31
276	PM cerrado	ext. campo	Un niño duerme en brazos.	36:34
277	PM	ext. campo	Niños juegan.	36:39
278	PM	ext. campo	Mujer echa aire al fuego.	36:43
279	PM - group shot	ext. campo	Niños.	36:47
280	PM - corrige, pana	ext. campo	Mujeres afuera de la tienda, sentadas, charlando.	36:58
281	PG	ext. campo maguey	Plutarco y Lucio caminan hacia nosotros. Magueyes. Fondo desenfocado.	37:07
282	PG	ext. hacienda	Plutarco y Lucio llegan a al reja. Un Militar del otro lado. Plutarco pregunta por el patrón. Hombre abre la puerta, entran.	37:40
283	FS	ext. interior hacienda	Plutarco y Lucio caminan. Reja en primer plano se cierra.	37:50
284	FS - lateral	ext. interior hacienda	Patrón sentado. P y L parados frente a él. ¿Por una burra viniste hasta acá? ¿para qué la quieres?	37:55
285	PM de Plutarco		"Para ir a buscar a una persona"	37:58
286	PM de Patrón.		OS: mi nuera. Patrón pregunta si la madre del muchacho.	38:03
287	PM de Lucio		Lucio mira a Patrón.	38:05
288	PM de Plutarco.		Sí patrón, préstemela unos diitas.	38:10
289	PM de Lucio.		Lucio mira.	38:14
290	PM de Patrón.		Patrón: no puedo.	38:19
291	PM de Plutarco.		Plutarco "entonces véndamela".	38:22
292	PM de Patrón.		Patrón mira al niño.	38:26

293	PM de Lucio.		Entra una señora (atrás de Lucio).	38:28
294	PM de Patrón		Patrón sonrío, toma un vaso de la bandeja.	38:31
295	FS - lateral		Patrón le pide que les traiga un vaso con agua.	38:34
296	PM de Patrón.		Patrón: ¿traes con qué pagarla?	38:38
297	PM de Lucio.		Lucio mira, espera respuesta.	38:40
298	PM de Plutarco.		Plutarco: no patrón, no traigo.	38:44
299	PM de Patrón.		Sonríe. "Tómeme mi cosecha".	38:51
300	PM de Plutarco.		"... se la traigo todita".	38:53
301	PM de Patrón		¿Cosecha de cuántas hectáreas?	38:58
302	PM de Lucio		Plutarco: de 10 patrón. Lucio mira al Patrón y luego al abuelo.	39:00
303	PM de Plutarco		Plutarco mira a Patrón	39:02
303	PM de Patrón		¿Y quién me asegura que...?	39:06
304	PM de Plutarco		Tu pueblo está metido en líos- Plutarco traga saliva.	39:13
305	PM de Patrón		Patrón: ¿Pero qué necesidad hay de andar de revoltosos?	39:16
306	PM de Plutarco		Nosotros somos gente de trabajo, responde Plutarco.	39:24
307	PM de Patrón		Patrón suspira. 'Está bien, Plutarco,	39:32
308	PM de Plutarco		Plutarco lo mira.	39:33
309	PM de Patrón		Patrón: 'voy a confiar en tí'	39:35
310	CU de Lucio		Lucio mira a Patrón y mira a Plutarco, sonriente.	39:37
311	FS / Three shot		Patrón se levanta y sale. Llama a alguien OS.	39:42
312	PG	ext. maizal	OS del Patrón gritando 'Xenón'.	39:49
313	PG	ext. campo/bosque	campo , sonidos ambientales	39:57
314	PG	cornisa	palomas sobre una cornisa , OS de Patrón: Plutarco	40:06
315	PG	ext. hacienda	OS Patrón: Plutarco. Plutarco y nieto con un perro y una chava.	40:09
316	FS - PM a three shot	ext. hacienda	Patrón viene caminando , deja unos papeles... "tú eres mi amigo Plutarco, por eso te voy a dar mi mejor animal"	40:22
317	CU de Patrón		Patrón sonrío, "eres mi amigo pero negocios son negocios"	40:27
318	CU de Plutarco		"quiero que garantices" , Plutarco mira y asiente	40:29
319	CU de Patrón		Patrón: ¿me entiendes?	40:31
320	CU de Plutarco		Plutarco: sí patrón...	40:36
321	CU de Lucio		O.S. "pues fírmale", Lucio sigue con la mirada	40:39
322	Detalle Cenital		Mano de Plutarco , papel en blanco	40:43
323	CU de Plutarco		Plutarco gira y mira a Patrón, reclama con la mirada	40:45
324	CU de Patrón		Patrón sonrío y dice "yo lo lleno después"	40:49
325	CU de Lucio		Lucio mira a Patrón con enojo	40:51
326	CU de Plutarco		Plutarco mira el papel / O.S. "No te preocupes", Plutarco gira a ver a Patrón	40:54
327	CU de Patrón		Patrón: "O si quieres vuelve mañana... así yo lo redacto con calma..."	41:03
328	CU de Plutarco		Plutarco voltea y mira el cielo	41:06

329	POV Cielo		Una nube cruza el sol	41:10
330	CU Lucio		Lucio mira a su abuelo.	41:13
331	ECU pluma		Detalle pluma firmando	41:26
332	CU de Patrón		Patrón sonríe y mira a Plutarco firmando	41:28
333	CU Lucio		Lucio mira a Patrón sostenidamente y mira el papel	41:32
334	ECU pluma		Plutarco termina de firmar su nombre: Plutarco Hidalgo.	41:44
335	Gran PG	ext. campo	Plano general del campo. Plutarco y Lucio vuelven, montando la burra.	42:13
336	PG cielo		Las nubes cruzan el cielo.	42:18
337	PG - tilt down - paneo	ext. campo	Guerrilleros caminan...	42:44
338	PG	ext. campo - NOCHE	NOCHE - guerrilleros con antorchas	42:48
339	PG	ext. campamento	NOCHE - Don Plutarco sentado junto a la fogata. Llega su hijo	42:57
340	CU abierto	ext. campamento	Don Plutarco sentado. Su hijo le palmea el hombro.	43:00
341	CU de Genaro	ext. campamento	Genaro se sienta. Plutarco: ¿qué pasó?	43:02
342	CU de Lucio	ext. campamento	Lucio mira a su papá, quien le acaricia la cabeza.	43:04
343	CU de Genaro	ext. campamento	Genaro mira a Plutarco, "mis compas se fueron p'al cerro de las Flores, nomás vine para ver cómo está"	43:11
344	CU de Lucio	ext. campamento	Plutarco: "ya ves..."	43:12
345	CU de Genaro	ext. campamento	Genaro mira al suelo.	43:16
346	CU de Plutarco	ext. campamento	Plutarco a Genaro: ¿supiste algo de la... - Plutarco mira a su nieto.	43:21
347	CU de Lucio	ext. campamento	Lucio mira a su abuelo.	43:22
348	CU de Plutarco	ext. campamento	Plutarco mira a su nieto y a Genaro: ¿De aquello?	43:24
349	CU de Lucio	ext. campamento	Lucio mira a su abuelo y a su papá.	43:26
350	CU de Genaro	ext. campamento	Genaro mira a su hijo y mira a su papá. "No, nada, mandamos unas compañeras..."	43:35
351	CU de Plutarco	ext. campamento	Plutarco: "... ir al municipio"	43:40
352	CU de Genaro	ext. campamento	Genaro responde que no se puede ir hasta allá. Está muy lejos.	43:45
353	CU de Plutarco	ext. campamento	Responde que en burro no tanto.	43:50
354	CU de Genaro	ext. campamento	Genaro mira a Plutarco, acaricia a su hijo.	43:57
355	CU de Lucio	ext. campamento	Lucio los mira.	43:58
356	CU de Genaro	ext. campamento	Genaro mira a su hijo. "Se nos quedó todo eso allá adentro"	44:06
357	CU de Plutarco	ext. campamento	Plutarco mira a Genaro. "Vale madres"	44:08
358	CU de Genaro	ext. campamento	Genaro: "voy a tener que ir, pa ver si puedo sacar algo". Plutarco (OS) está	44:12

			cabrón...	
359	CU de Plutarco	ext. campamento	"... está lleno de federales" - "Sin eso nos van a chingar"	44:18
360	CU de Genaro	ext. campamento	Mira fuera de campo. "Me la voy a tener que jugar"	44:23
361	CU de Plutarco	ext. campamento	Plutarco mira a su hijo. OS: aunque me cargue. Plutarco: "te vas a hacer matar a lo pendejo"	44:29
362	CU de Lucio	ext. campamento	Lucio mira a su papá.	44:30
363	CU de Genaro	ext. campamento	Genaro mira a Lucio.	44:31
364	CU de Lucio	ext. campamento	Lucio lo mira y luego a su abuelo.	44:33
365	CU de Plutarco	ext. campamento	Plutarco mira el fuego.	44:37
366	CU de Lucio	ext. campamento	Lucio mira abajo.	44:41
367	FS - nivel de Lucio	ext. campamento	DÍA - Lucio da de comer a la burra. Llega Plutarco y dice que está muy lejos a donde va.	45:07
368	CU abierto de Plutarco.		Plutarco continua: "Pero tú no vas a ir"	45:09
369	CU - picado de Lucio		Lucio se levanta: "tú dijiste que íbamos a ir los dos, abuelo".	45:12
370	CU abierto de Plutarco.		Plutarco: Pero es mejor que tú te quedes.	45:14
371	CU de Lucio		Lucio: "Pero tú dijiste..."	45:17
372	CU abierto de Plutarco.		Plutarco: "Pues sí pero está muy lejos"	45:21
373	CU de Lucio		Lucio (más enojado): Pero tú dijiste, abuelo...	45:23
374	CU abierto de Plutarco.		Plutarco: Mejor tú te quedas a cuidar aquí...	45:28
375	CU de Lucio		Lucio lo mira solamente.	45:31
376	CU abierto de Plutarco.		Plutarco lo mira: ¿Estamos?	45:33
377	CU de Lucio		Lucio asiente, triste y baja la cabeza.	45:36
378	PG	ext. camino	Plutarco cabalga la burra.	45:44
379	G PG	ext. camino - bosque	Plutarco cabalga.	45:52
380	PG frontal - hand held	ext. otro camino	Plutarco cabalga. Se encuentra con militares.	46:08
381	PM cerrado	ext. puesto militar	Militar amenaza a Plutarco.	46:11
382	PM	ext. puesto militar	Otro militar se acerca.	46:14
383	PM - Plutarco	ext. puesto militar	Plutarco se baja de la burra. "revisa que trae"	46:23
384	PM -	ext. puesto militar	Militar sostiene arma, "que trae ahí"	46:25
385	PM - Plutarco	ext. puesto militar	Plutarco mira a los militares, le quitan lo que trae. "Tranquilo, traigo mi violín".	46:30
386	PM - 384	ext. puesto militar	Militar: "cállese viejo".	46:32
387	PM - Plutarco	ext. puesto militar	Plutarco los mira.	46:34

388	PM	ext. puesto militar	Militar 1 abre violín.	46:36
389	Detalle	ext. puesto militar	Militar abre violín.	46:39
390	CU abierto	ext. puesto militar	Militar 2 mira.	46:42
391	Detalle	ext. puesto militar	Muñón de Plutarco.	46:44
392	CU abierto (390)	ext. puesto militar	Militar 2 mira a Plutarco.	46:46
393	PM	ext. puesto militar	Plutarco mira a Militar 2.	46:48
394	CU abierto	ext. puesto militar	Militar 2 señala con la cabeza.	46:49
395	Detalle (389)	ext. puesto militar	Militar cierra violín.	46:50
396	PM	ext. puesto militar	Plutarco: "yo nomás vine a ver mi siembra". Se lo llevan. "Cállese cabrón".	46:55
397	CU abierto	ext. puesto militar	Militar 2: "cuando le pregunté contesta"	46:57
398	PM - paneo	ext. puesto militar	Militar 1 se lleva a Plutarco, por atrás de una milpa.	47:02
399	PG	Camino	Sargento llega y baja del vehículo.	47:24
400	Plano americano	Puesto militar	Plutarco sentado esperando.	47:31
401	PM		Militar espera. Sargento llega, ordena a Plutarco (OFF) venir.	47:41
402	Plano americano/general (400)		Plutarco se levanta.	47:44
403	PM (401)		Sargento lo mira.	47:46
404	PM abierto (three shot)		Plutarco sale, Sargento igual. Plutarco quiere tomar el violín. "¿Qué chingados..."	47:56
405	OS de Plutarco		Sargento: "...anda haciendo por acá?" "¿anda de revoltoso?"	48:02
406	PM		Plutarco: "vengo porque quiero ver mi siembra"	48:08
407	OS de Plutarco (405)		Sargento: "lárguese, si lo vuelvo a ver me lo voy a chingar"	48:16
408	PM (406)		Plutarco implora.	48:19
409	OS		Sargento lo calla.	48:22
410	PM		Plutarco lo mira, Sargento ordena que se vaya.	48:26
411	PM three shot (angulo)		Plutarco toma su violín. Sargento "¿qué es eso", Plutarco le muestra el violín. Sargento lo abre.	48:34
412	OS de Plutarco		Sargento mira el interior. Cierra. Ordena lo detengan.	48:41
413	CU abierto (two shot)		Plutarco entra al detención. Militar lo empuja.	48:44
414	Plano americano		Militar empuja a Plutarco. Se queda vigilando.	48:49
415	Tilt - PM		Capitán come. "¿Y qué quiere ese viejo pendejo?"	48:55
416	PG - three shot		Militares sentados comiendo. "Dice que es violinista".	48:58
417	PM - levemente		Capitán come.	49:01

	picado			
418	PG a PM		Militar trae a Plutarco.	49:12
419	Detalle picado POV		Violín.	49:14
420	PM		Capitán come, mira off screen. Pregunta a Plutarco ¿Es suyo?	49:17
421	PM Plutarco		"Sí mi jefe, yo no soy de esos que ustedes buscan"	49:22
422	PM Sargento		"¿usted cómo sabe a quiénes buscamos"	49:25
423	PM Plutarco		"no, mi jefe, yo nomás soy músico"	49:27
424	PM Capitán		Capitán come. Mira.	49:29
425	Detalle muñón		Plutarco de pie.	49:31
426	PM Plutarco		Plutarco lo mira.	49:33
427	PM Capitán		Capitán come. "a ver, ¿toque algo?"	49:39
428	Detalle picado - corrige		Plutarco abre violín, lo extrae.	49:49
429	PM Sargento		Sargento lo mira.	49:51
430	Detalle		Plutarco se amarra el muñón.	49:57
431	PM cerrado		Plutarco se termina de amarrar el muñón.	49:59
432	PM Capitán		Capitán come y mira.	50:01
433	PM Plutarco		Plutarco toca.	50:11
434	PM Capitán		Capitán mira y escucha.	50:14
435	PM Plutarco		Plutarco toca y termina.	50:21
436	PM Capitán		Capitán pide que siga.	50:25
437	PM Plutarco		Plutarco (ERGUIDO) lo mira. Toca. Termina.	50:41
438	PM Capitán		¿Y cómo se llama usted?	50:44
439	PM Plutarco		Plutarco Hidalgo para servir a ud.	50:49
440	PM Capitán		Capitán come. ¿Me permite que me retire?	50:56
441	PM Plutarco		Plutarco "yo soy gente de paz"	51:00
442	PM Capitán		Capitán come, lo mira.	51:02
443	PM Plutarco		Plutarco lo mira.	51:05
444	PM Capitán		Capitán come y mira. "Ándale pues, vete"	51:11
445	PM Plutarco		Plutarco guarda su violín. "Ese se queda..."	51:15
446	PM Capitán		"... se queda aquí"	51:18
447	PM Plutarco		Plutarco lo mira.	51:20
448	PM Capitán		Capitán come. "Ándale. Váyase"	51:23
449	PM Plutarco		Plutarco lo mira. Gira y se va.	51:29
450	PM Capitán		Capitán lo mira irse.	51:32
451	GPG	EXT. Campo.	Plutarco va en la burra de regreso.	51:46
452	PG - ángulo (contraluz)	camino	Plutarco regresa en la burra. Un guerrillero lo recibe. Hablan (no se escucha).	52:30
453	PG	ext. puesto militar	militares esperando - violín suena	52:38
454	PG	ext. puesto militar - otro puesto	militares esperando - violín suena	53:07
455	PG group shot - planosecuencia	ext. campo - fogata	Guerrilleros planean ataque. Genaro habla con guerrillero. Regresan con los demás.	54:20
456	PE	ext. campo - fogata	Genaro habla con Plutarco	54:24

457	CU - Plutarco	ext. campo - fogata	Genaro "Ya ni la jode"	54:27
458	CU - Genaro	ext. campo - fogata	Genaro "¿No lo habrán seguido, verdad?"	54:31
459	CU - Plutarco	ext. campo - fogata	Plutarco "No."	54:33
460	PMC - Lucio	ext. campo - fogata	Genaro "Tanto pinche arriesgue para que de todas maneras ni sacara nada"	54:36
461	CU - Plutarco	ext. campo - fogata	Plutarco "Y antes di que te lo estoy contando, salí perdiendo hasta mi violín"	54:42
462	CU - Genaro	ext. campo - fogata	Genaro "No se lo habrá uste' llevado, ¿o si?" Plutarco "Pues si"	54:45
463	CU - Plutarco	ext. campo - fogata	Plutarco "¿En qué querías que trajera las cosas?"	54:47
464	CU - Genaro	ext. campo - fogata	Genaro "Que hijo de la chingada, ya quedó peor la cosa"	54:56
465	CU - Plutarco	ext. campo - fogata	Genaro "Voy a ir a ver si también recuperamos su violín. Uste' ya ni se mueva de aquí eh, ¿estamos?" Plutarco asiente con la cabeza.	55:06
466	CU - Genaro	ext. campo - fogata	Genaro "¿Y de dónde chingados sacó una burra?"	55:14
467	CU - Plutarco	ext. campo - fogata	Plutarco "Ella vino solita aquí" Genaro "Solita..."	55:22
468	CU - Genaro	ext. campo - fogata	Genaro "Ahora resulta que las pinches burras andan solitas"	55:28
469	CU - Plutarco	ext. campo - fogata	Ve la fogata	55:31
470	PG - contraluz	ext. campo	Vemos una planta, el campo y el sol	55:38
471	PG	ext. campo-camino	Empieza a sonar violín, Plutarco arriba de la burra mientras avanzan	55: 47
472	PE - Militar	ext. campo - camino	Militar hacen guardia en la entrada del camino	55:56
473	PD - planosecuencia	int	Casco de Militar y estuche de violín, Militar tocando el violín fallidamente	56:32
474	PE - ligeramente picado	ext. estación Militar	Plutarco toca el violín para los militares.	56:54
475	PG	ext. estación Militar	Dos militares haciendo guardia, dejan pasar a Plutarco con la burra.	57:14
476	PE - paneo	ext. campo	Joven carga en su espalda madera.	57:29
477	Picado hacia guerrillero	ext. campo	Guerrillero "Quédate ahí" y chifla, indica con su mano al joven que continúe	57:42
478	OSS picado - seguimiento	ext. campo	Joven continúa caminando	57:58
479	PE	ext. campo	Guerrilleros se levantan al ver a su comandante	58:06
480	PA	ext. campo	Guerrilleros se levantan	58:07
481	PM	ext. campo	Comandante saluda	58:10
482	PG	ext. campo	Guerrilleros saludan y descansan.	58:13
483	PMC comandante	ext. campo	Comandante se pone en cuclillas	58:15
484	PMC guerrillero	ext. campo	Guerrillero observa a comandante	58: 18
485	PMC comandante	ext. campo	Comandante "Ya nos vamos a mover para tres cruces"	58:20
486	PMC guerrillera	ext. campo	Observa al comandante	58:23

487	PMC comandante	ext. campo	Comandante ve a los guerrilleros	58:25
488	PMC Genaro	ext. campo	Genaro pensativo	58:29
489	PMC guerrillero	ext. campo	Guerrillero "A mi todavía me faltan unos compas por llegar"	58:33
490	PMC Genaro	ext. campo	Genaro "Yo no he podido sacar nada todavía, y así pues cómo chingados, si no tenemos con que quererlos"	58:38
491	PMC guerrillera	ext. campo	Guerrillera "Los del otro frente ya nomás nos están esperando, que les demos la señal pa' atacar"	58:42
492	PMC Guerrillero	ext. campo	Guerrillero "Ya hay que movernos, aquí ya corremos peligro"	58:45
493	PMC Guerrillera	ext. campo	"Nos la tenemos que jugar así"	58:51
494	PMC Genaro	ext. campo	"Dénme un día más"	58:58
495	PM comandante	ext. campo	Se escucha un chiflido, comandante se levanta.	59:06
496	PE	ext. campo	Jóven cargando madera está caminando, atrás de él un guerrillero	59:09
497	PMC Genaro	ext. campo	Observa	59:11
498	PMC Guerrillera	ext. campo	Observa	59:14
499	PA	ext. campo	Jóven le da un mensaje al comandante	59:28
500	PMC Genaro	ext. campo	Observa y escucha la conversación	59:31
501	PA	ext. campo	Jóven le da algo al comandante	59:34
502	PM comandante	ext. campo	Comandante abre entrega	59:39
503	PE	ext. campo	Jóven habla	59:43
504	PM comandante	ext. campo	Comandante escucha al jóven mientras abre una nota	59:51
505	PM Two shot-planosecuencia	ext. campo	Comandante le agradece al jóven y le dice que se vaya. Comienza a leer	1:00:09
506	PMC Genaro	ext. campo	Genaro observa al comandante y se levanta.	1:00:14
507	PM two shot	ext. campo	Comandante lee la nota, se acerca Genaro	1:00:26
508	PMC guerrillero	ext. campo	Observa	1:00:29
509	PM two shot	ext. campo	Genaro toma la nota y comienza a leer, comandante observa, Genaro termina de leer, ambos se van en direcciones opuestas. Genaro se detiene	1:00:40
510	PMC guerrillera	ext. campo	Mirada cabizbaja	1:00:45
511	PM Genaro	ext. campo	Genaro se encuentra afligido	1:00:52
512	GPG	ext. campo	Se observa el bosque	1:00:58
513	GP - travelling	ext. campo - camino	Plutarco va arriba de la burra. Suena el violín.	1:01:11
514	PE	ext. estación Militar	Plutarco toca el violín para los Militares	1:01:25
515	PMC general	ext. estación Militar	"Que bonita pieza, ¿y esa cómo se llama?"	1:01:31
516	PMC Plutarco	ext. estación Militar	"Julia". General "A ver Don Plutarco, échese un taco, ándele" Plutarco "No me digas Don Plutarco, Plutarco nomás"	1:01:40
517	PMC general	ext. estación Militar	"Ta gueno pues, ta gueno"	1:01:43
518	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco deja el violín	1:01:46
519	PMC general	ext. estación Militar	"Ándele, siéntese, échese un taco"	1:01:49
520	PMC Plutarco	ext. estación	Plutarco se sienta, termina de guardar el	1:02:00

		Militar	violín.Conversación con el general.	
521	CU General	ext. estación Militar	“Tu me vas a decir como cuantos alzados andaban aquí en el pueblo”	1:02:02
522	CU Plutarco	ext. estación Militar	“Eran muy pocos”	1:02:05
523	CU General	ext. estación Militar	Sonríe	1:02:08
524	CU Plutarco	ext. estación Militar	Come	1:02:10
525	CU General	ext. estación Militar	“¿Y dónde andarán eh?”	1:02:12
526	CU Plutarco	ext. estación Militar	Ríe “Como dijo Chepo Torres, sepa la chingada”	1:02:16
527	CU General	ext. estación Militar	Ríe	1:02:19
528	CU Plutarco	ext. estación Militar	“Oiga jefe, deme permiso, voy a ver a mi tierrita para ver como anda la milpa”	1:02:28
529	CU General	ext. estación Militar	“Ta gueno pues Plutarco, ándale , vete”	1:02:37
530	PMC Plutarco	ext. estación Militar	“Présteme mi violín”, se levanta	1:02:39
531	CU General	ext. estación Militar	“Ahh que contigo Plutarco, ese se queda en buenas manos, no te preocupes, ándale, vete tranquilo, no se te vaya a secar la milpita”	1:02:50
532	PM Plutarco	ext. estación Militar	Se va	1:02:54
533	CU General	ext. estación Militar	Observa irse a Plutarco	1:02:59
534	PG	ext. casa	Plutarco abre la puerta	1:03:06
535	PMC Plutarco	int. casa	Ve la casa	1:03:09
536	PG	int. casa	Todo está fuera de su lugar	1:03:11
537	PMC Plutarco	int. casa	Sale y camina	1:03:12
538	PG	ext. casa	Camina al granero	1:03:20
539	PM Plutarco	ext. casa	Toma un machete y se va	1:03:26
540	PG	ext. campo - milpa	Plutarco va caminando por el sendero con el machete	1:03:35
541	PG	ext. campo - milpa		1:03:40
542	PE	ext. campo - milpa	Plutarco se mete entre la milpa	1:03:59
543	PM	ext. campo - milpa	Comienza a escarbar	1:04: 12
544	CU tierra	ext. campo - milpa	Vemos lo que Plutarco está sacando de la tierra	1:04:15
545	PM	ext. campo - milpa	Plutarco revisa que nadie lo vea	1:04:20
546	CU tierra	ext. campo - milpa	Plutarco toma el objeto	1:04:31
547	PM	ext. campo - milpa	Plutarco ve a su alrededor	1:04:33
548	ECU	ext. campo - milpa	Plutarco vuelve a poner la tabla en la tierra	1:04:37
549	PM	ext. campo - milpa	Plutarco cubre nuevamente con tierra	1:04:44
550	GPG paisaje bosque	ext. campo	Genaro “ estuve allá, nos metimos hasta adentro y ni cuenta se dieron”	1:05:05

551	PMC Genaro	ext. campo	“Estuve a nada de sacar el parque, nos empezaron a llegar un chingo de refuerzos, no quise arriesgar a los muchachos”	1:05:16
552	PMC Plutarco	ext. campo	“¿Ya encontraron a la Lupe?”	1:05:19
553	PMC Genaro	ext. campo	Retira la mirada	1:05:27
554	PMC Plutarco	ext. campo	Observa	1:05:36
555	PMC Genaro	ext. campo	“Ya vamos a atacar”	1:05:40
556	PMC Plutarco	ext. campo		1:05:42
557	PMC Genaro	ext. campo	“Esos hijos de la chingada están tras encima de nosotros, mañana nos tenemos que mover para tres cruces”	1:05:47
558	PMC Plutarco	ext. campo	Genaro “Ya no voy a poder venir a verlos”	1:05:51
559	PMC Genaro	ext. campo	Acaricia a Lucio	1:05:54
560	CU Lucio	ext. campo	Genaro acaricia su pelo mientras él duerme	1:05:58
561	PMC Genaro	ext. campo	Diálogo	1:06:02
562	PMC Plutarco	ext. campo		1:06:03
563	CU manos	ext. campo	Plutarco le da balas a Genaro	1:06:07
564	PMC Genaro	ext. campo	Ve a su papá	1:06:09
565	PMC Plutarco	ext. campo	“En cualquier ratito ese cabrón les saca un riel”	1:06:13
566	PMC Genaro	ext. campo	Asiente con la cabeza	1:06:16
567	PMC Plutarco	ext. campo	Ven a Lucio dormir	1:06:21
568	CU Lucio	ext. campo	Duerme mientras su papá le acaricia el cabello	1:06:24
569	PMC Plutarco	ext. campo	“Vete pues, y que Dios lo bendiga”	1:06:26
570	PMC Genaro	ext. campo	Asiente, se levanta y se va	1:06:33
571	PMC Plutarco	ext. campo	Ve a Genaro irse	1:06:38
572	PE	ext. campo	Genaro se aleja, comienza a sonar violín	1:06:44
573	PG	ext. campo - camino	Plutarco montado en la burra	1:06:54
574	PG	ext. campo - entrada	Se ven a varios Militares haciendo guardia	1:07:01
575	PE	ext. campo - entrada	Militares comiendo	1:07:06
576	PM two shot	ext. estación Militar	Plutarco toca el violín para el general	1:07:15
577	PMC General	ext. estación Militar	General fuma	1:07:21
578	PE Plutarco	ext. estación Militar	Toca el violín	1:07:25
579	PMC General	ext. estación Militar	Tira su cigarrillo, se sienta y conversa con Plutarco	1:07:32
580	PE two shot	ext. estación Militar	Plutarco le da el violín a el general	1:07:36
581	PMC General	ext. estación Militar	Se pone el violín en la mandíbula	1:07:42
582	PE two shot	ext. estación Militar	Plutarco le da la vara al general	1:07:46
583	PMC General	ext. estación Militar	Comienza a tocar	1:07:53
584	PE	ext. estación Militar	Militares se burlan del general	1:07:59
585	PM Plutarco	ext. estación	Ve a general tocar el violín	1:08:03

		Militar		
586	PM	ext. estación Militar	Militares ven a general	1:08:08
587	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Ve a general y Militares	1:08:11
588	PE	ext. estación Militar	Militares se van	1:08:14
589	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Ve al general	1:08:18
590	PMC General	ext. estación Militar	Toca violín	1:08:24
591	PM Plutarco	ext. estación Militar	General deja de tocar y habla con Plutarco	1:08:29
592	PMC General	ext. estación Militar	Escucha	1:08:33
593	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Habla	1:08:43
594	PMC General	ext. estación Militar	Sonríe y habla	1:08:52
595	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Pregunta	1:08:55
596	PMC General	ext. estación Militar	Platica anécdota	1:09:00
597	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Escucha	1:09:03
598	PMC General	ext. estación Militar	Habla	1:09:13
599	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Mira hacia abajo	1:09:17
600	PMC General	ext. estación Militar	Plutarco habla, general lo escucha y después habla	1:09:37
601	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Pregunta al general	1:09:44
602	PMC General	ext. estación Militar	Observa	1:09:47
603	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Observa	1:09:50
604	PMC General	ext. estación Militar	“Sí”	1:09:57
605	PMC Plutarco	ext. estación Militar	“Si quieres yo te enseño”	1:10:01
606	PMC General	ext. estación Militar	“De veras?”	1:10:04
607	PMC Plutarco	ext. estación Militar	“Sí”	1:10:07
608	PMC General	ext. estación Militar	Ríe y pregunta	1:10:12
609	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Contesta	1:10:16
610	PMC General	ext. estación Militar	Ríe	1:10:20
611	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Ríe	1:10:22
612	PMC General	ext. estación Militar	Ríe	1:10:24
613	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Cuenta un chiste	1:10:40

614	PMC General	ext. estación Militar	Ríe	1:10:46
615	PMC Plutarco	ext. estación Militar	escucha a general	1:10:50
616	PMC General	ext. estación Militar	Pregunta por la mano de Plutarco	1:10:54
617	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Cambia el tema y pregunta que cuando se van a ir	1:11:04
618	PMC General	ext. estación Militar	Mira hacia abajo	1:11:12
619	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Ve a general	1:11:14
620	PMC General	ext. estación Militar	Habla	1:11:25
621	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Escucha	1:11:27
622	PMC General	ext. estación Militar	Ve llegar coches	1:11:33
623	PE	ext. estación Militar	Camionetas con Militares llegan	1:11:37
624	PMC General	ext. estación Militar	Se levanta y se pone casco	1:11:44
625	OS	ext. estación Militar	Plutarco le pide su violín al general	1:11:49
626	PCM General	ext. estación Militar	Se lo da	1:12:00
627	OS	ext. estación Militar	Plutarco lo toma y lo guarda en su estuche, general se va	1:12:04
628	PE	ext. estación Militar	General habla con Militar y le dice que van a tres cruces	11:12:11
629	PM	ext. estación Militar	Plutarco escucha la conversación del general	1:12:14
630	PM two shot	ext. estación Militar	Militar ve a Plutarco	1:12:19
631	OS abierto	ext. estación Militar	Militar se acerca a Plutarco, hablan brevemente.	1:12:30
632	PE	ext. estación Militar	General se va en coche con otros Militares	1:12:37
633	PE Plutarco	ext. estación Militar	Lleva su violín cargando y se empieza a alejar de los Militares, otro Militar habla con otro.	1:12:53
634	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco desamarra a la burra y se va	1:13:00
635	PM Militar	ext. estación Militar	Detiene a Plutarco	1:13:03
636	PM Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco para	1:13:06
637	PM Militar	ext. estación Militar	“¿Ya te vas?”	1:13:11
638	PM Plutarco	ext. estación Militar	Voltea y contesta que sí	1:13:31
639	PMC Militar	ext. estación Militar	Lo ve	1:13:35
640	CU botas	ext. estación Militar	Limpia sus botas	1:13:40
641	PMC Militar	ext. estación Militar	Sacude trapo	1:13:44

642	PE Plutarco	ext. campo - milpa	Plutarco camina	1:13:50
643	PE Plutarco (de frente)	ext. campo - milpa	Plutarco camina, ve que nadie lo siga, entra a la milpa	1:14:11
644	PE Plutarco	ext. campo - milpa	Deja sus cosas en el suelo	1:14:20
645	CU tierra	ext. campo - milpa	Caen cosas al suelo, empieza a escarbar	1:14:29
646	PE Plutarco	ext. campo - milpa	Desentierra	1:14:33
647	CU	ext. campo - milpa	Mano de Plutarco quita madera y tierra	1:14:41
648	CU Plutarco	ext. campo - milpa	Escucha algo	1:14:44
649	PM	ext. campo - milpa	Se ve algo moverse entre la milpa	1:14:47
650	CU Plutarco	ext. campo - milpa	Ve hacia abajo	1:14:50
651	CU balas	ext. campo - milpa	Balas	1:14:56
652	CU estuche	ext. campo - milpa	Abre estuche y mete balas	1:15:08
653	PMC Plutarco	ext. campo - milpa	Guarda balas	1:15:09
654	CU Estuche	ext. campo - milpa	Saca violín	1:15:15
655	PMC Plutarco	ext. campo - milpa	Toma balas	1:15:26
656	CU Balas- estuche	ext. campo - milpa	Plutarco mueve balas y toma cajas de estas, las mete al estuche	1:15:42
657	PMC Plutarco	ext. campo - milpa	Sigue acomodando	1:15:49
658	CU violín	ext. campo - milpa	Plutarco toma el violín y lo pone en el hoyo, lo cubre y lo tapa con la madera	1:16:05
659	PMC Plutarco	ext. campo - milpa	Tapa con tierra el hoyo	1:16:12
660	PG	ext. camino	Plutarco montado en la burra, lo detienen dos Militares	1:16:36
661	PM Plutarco	ext. camino	Militar preguntan	1:16:42
662	CU Plutarco	ext. camino	Plutarco contesta	1:16:44
663	CU Militar	ext. camino	ve a Plutarco	1:16:47
664	CU Plutarco	ext. camino	Plutarco los ve	1:16:53
665	CU Militar	ext. camino	Militar lo ve y se aleja	1:16:56
666	CU Plutarco	ext. camino	Lo ve irse	1:17:00
667	PMC Militar	ext. camino		1:17:05
668	CU Plutarco	ext. camino	“Mañana vengo”	1:17:07
669	PMC Militar	ext. camino	Voleta	1:17:10
670	CU Plutarco	ext. camino	Voleta	1:17:11
671	PE Militar	ext. camino	Militar se acerca y le pone algo a Plutarco	1:17:18
672	PMC Plutarco	ext. camino	Plutarco lo ve	1:17:20
673	CU manos de Militar	ext. camino	Le dice que se vaya tranquilo	1:17:22
674	PMC plutarco	ext. camino	Agradece	1:17:25
675	PM Militar	ext. camino	Se hacen a un lado los Militares	1:17:33
676	PG	ext. camino	Plutarco montado en la burra	1:17:44
677	PM burra	ext. camino	Burra camina	1:17:48

678	CU	ext. camino	Patas de burra caminando	1:17:52
679	CU Plutarco - paquete	ext. camino	Plutarco abre lo que el Militar le dio	1:18:06
680	CU pistola-plutarco	ext. camino	Plutarco saca una pistola	1:18:39
681	PG	ext. campo - fogata	Plutarco cantando con su nieto	1:18:43
682	PE	ext. campo - fogata	Jóven se acerca	1:18:49
683	PG	ext. campo - fogata	Le habla al jóven	1:18:51
684	PM	ext. campo - fogata	Jóven se acerca	1:18:53
685	PG	ext. campo - fogata	plutarco le da un costal	1:18:55
686	CU	ext. campo - fogata	Costal con balas	1:18:58
687	PG	ext. campo - fogata	Plutarco le da una indicación al jóven	1:19:09
688	PE	ext. campo - fogata	Jóven sale corriendo con el costal	1:19: 12
689	CU Plutarco	ext. campo - fogata	Ve al jóven	1:19:14
690	PE	ext. campo - fogata	Jóven corriendo	1:19:18
691	PG	ext. campo - fogata	Plutarco sigue cantando con Lucio, fade a negros	1:19:38
692	PG-seguimiento	ext. campo	Jóven corriendo con el costal	1:20:00
693	PG	ext. camino	Plutarco llega en su burra y se topa con los dos Militares que están haciendo guardia, pasa	1:20.:17
694	PE	ext. campo	Lucio habla con una niña, sacan la pistola	1:20:25
695	CU Pistola	ext. campo	Saca pistola	1:20:37
696	CU Pistola	ext. campo	Guarda pistola	1:20:43
697	PG	ext. campo	Jóven sigue corriendo con el costal	1:20:50
698	PG picado	ext. campo	Se ven árboles, después a otro hombre en un árbol	1:21:02
699	PM Jóven	ext. campo	Le dice que se baje	1:21:08
700	PG picado	ext. campo	Hombre baja del árbol	1:21:18
701	PG	ext. campo - milpa	Plutarco camina	1:21:23
702	PE Plutarco	ext. campo - milpa	Plutarco camina, se mete entre la milpa	1:21:32
703	PM picado	ext. campo - milpa	Plutaco comienza a escarbar	1:21:46
704	CU tierra	ext. campo - milpa	Escaba	1:21:50
705	CU Plutarco	ext. campo - milpa	Escaba	1:21:53
706	CU Hoyo	ext. campo - milpa	Quita madera	1:21:56
707	PMC Plutarco	ext. campo - milpa	No ve el violín	1:22:04
708	CU Hoyo	ext. campo - milpa	Vacío, se escucha violín	1:22:07
709	PM Plutarco	ext. campo - milpa	Ve a su alrededor, se levanta y se va	1:22:26

710	PG	ext. campo - milpa	Plutarco camina de regreso	1:22:32
711	PM Plutarco	ext. campo	Plutarco desamarra a la burra	1:22:38
712	PG	ext.camino	Militares preguntan a Plutarco, el se quiere ir	1:22:50
713	PMC burra	ext. camino	Burra andando, Plutarco montándola, se detiene	1:23:03
714	PG	ext. camino	Se ve el camino	1:23:06
715	PM	ext. camino	Plutarco hace que se mueva la burra	1:23:12
716	CU burra	ext. camino	Burra caminando, Plutarco le grita	1:23:17
717	CU patas de burra	ext. camino	Patas de burra al borde	1:23:19
718	PG	ext. camino	Camino	1:23:25
719	Cu Patas de burra	ext. camino	Burra casi resbala	1:23:28
720	PMC Plutarco	ext. camino	plutarco le grita	1:23:30
721	CU patas	ext. camino	Burra casi resbala	1:23:32
722	PMC Plutarco	ext. camino	Voltea al camino	1:23:34
723	PG	ext. camino	Se ve un coche venir	1:23:37
724	PMC Plutarco	ext. camino		1:23:38
725	PG	ext. camino	Plutarco en burra, el coche se acerca, Plutarco se baja, camina con la burra	1:23:55
726	PM General	ext. camino - coche	Habla con Plutarco	1:24:04
727	PMC General	ext. camino - coche	General	1:24:10
728	PMC Plutarco	ext. camino - coche	No dice nada	1:24:15
729	PMC General	ext. camino - coche	Le pregunta por sus clases	1:24:19
730	PM Plutarco	ext. camino - coche	Le dice que mañana	1:24:23
731	PMC General	ext. camino - coche	Molesto	1:24:32
732	PM Plutarco	ext. camino - coche	Le quitan a la burra y le dice que se suba	1:24:41
733	PMC General	ext. camino - coche	Espera a que suba	1:24:48
734	PM Plutarco	ext. camino - coche	Sube al coche	1:24:51
735	PMC General	ext. camino - coche	Habla molesto a Plutarco	1:25:04
736	PM Plutarco a PG	ext. camino - coche	Mira hacia atrás, el coche arranca, se ve a un militar llevarse a la burra, otro coche los sigue por detrás.	1:25:28
737	PG a PE	ext. estación Militar	Llegan a la estación	1:25:44
738	PM General	ext. estación Militar	General baja del coche.	1:25:47
739	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco baja del coche con ayuda de un militar.	1:25:52
740	PMC General - seguimiento	ext. estación Militar	Camina y le pide a Plutarco que toque una melodía.	1:26:06
741	PE Plutarco	ext. estación Militar	Camina.	1:26:10
742	PMC General	ext. estación Militar	Le dice a Plutarco que sea una buena melodía, sonrío y entra a la estación.	1:26:19
743	AM - travelling	ext. estación Militar	Plutarco camina, llega a un techito, deja sus cosas en una mesa.	1:26:45

744	PE estación	ext. estación Militar	Vemos la estación a la que se metió el General, afuera hay un militar cuidando.	1:26:48
745	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco observa la estación y a unos militares.	1:26:53
746	PE militares	ext. estación Militar	Militares haciendo guardia.	1:26:57
747	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Voltea a ver sus cosas en la mesa.	1:27:07
748	CU estuche	ext. estación Militar	Plutarco está tocando el estuche.	1:27:10
749	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco abre el estuche, voltea a ver al militar que esta afuera de la estación.	1:27:17
750	PE estación	ext. estación Militar	Aún no sale el general de la estación.	1:27:20
751	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco con mirada temerosa.	1:27:26
752	CU estuche	ext. estación Militar	Plutarco quita seguro del estuche.	1:27:31
753	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco sigue revisando que no lo vean.	1:27:35
754	PE estación	ext. estación Militar	Sigue sin salir el general.	1:27:37
755	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Ve el estuche.	1:27:41
756	CU estuche-pistola	ext. estación Militar	Plutarco pone encima del estuche la pistola envuelta en una bolsa	1:27:46
757	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco observa que no lo vean.	1:27:51
758	CU pistola	ext. estación Militar	Plutarco quita el nudo de la bolsa de la pistola.	1:27:53
759	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Ve que no lo vean, ve pistola.	1:27:58
760	CU pistola	ext. estación Militar	Plutarco está por sacar la pistola.	1:28:01
761	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Sigue pendiente.	1:28:04
762	PM general	ext. estación Militar	General sale de la estación.	1:28:07
763	CU pistola	ext. estación Militar	Plutarco la vuelve a envolver y la esconde.	1:28:09
764	PMC Plutarco	ext. estación Militar	General “¿Qué pasó Plutarco?”	1:28:14
765	PMC General	ext. estación Militar	“No oigo música”	1:28:16
766	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco voltea a ver al General.	1:28:20
767	AM a PM General - two shot	ext. estación Militar	Camina hacia Plutarco con el violín en su mano. Le entrega el violín y le pide que toque.	1:28:37
768	PCM Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco sin palabras	1:28:39
769	PMC General	ext. estación Militar	“Hoy que estamos más contentos, ¿no?”, le entrega el violín a Plutarco.	1:28:48
770	PMC Plutarco	ext. estación Militar	Plutarco toma el violín y lo guarda en su estuche	1:29:07
771	CU estuche	ext. estación Militar	Plutarco mete el violín al estuche. Saca el arco.	1:29:19

772	PM two shot	ext. estación Militar	Plutarco acomoda el arco, general voltea.	1:29:24
773	PG	ext. estación Militar	Coche militar se acerca	1:29:30
774	PM two shot	ext. estación Militar	General sonríe, voltea a ver a Plutarco, Plutarco ve al coche aproximándose. Militar “B�jenlo rápido”	1:29:38
775	PG	ext. estaci3n Militar	Se detiene el coche militar.	1:29:42
776	PM two shot	ext. estaci3n Militar	Plutarco ve preocupado, el general sigue viendo a Plutarco.	1:29:48
777	PMC General	ext. estaci3n Militar	Sonriendo, voltea al coche, regresa mirada a Plutarco.	1:29:56
778	PE a PM	ext. estaci3n Militar	Genaro es jalado por un militar de manera brusca.	1:30:02
779	CU Plutarco	ext. estaci3n Militar	Plutarco ve a Genaro	1:30:05
780	PM	ext. estaci3n Militar	Meten a Genaro y a otros guerrilleros a la estaci3n	1:30:11
781	PMC General	ext. estaci3n Militar	Sigue sonriendo	1:30:14
782	CU Plutarco	ext. estaci3n Militar	Mirada preocupada	1:30:17
783	PM	ext. estaci3n Militar	Guerrillera lucha, la meten a la estaci3n, otros soldados entran. Militar ve a Plutarco.	1:30:29
784	CU Plutarco	ext. estaci3n Militar	Observa	1:30:32
785	PM militar	ext. estaci3n Militar	Ve a Plutarco, entra a la estaci3n. General “�Qu� pas3 Plutarco?”	1:30:40
786	CU Plutarco	ext. estaci3n Militar	Plutarco ve preocupado	1:30:43
787	PMC General	ext. estaci3n Militar	Ve a Plutarco	1:30:46
788	CU Plutarco	ext. estaci3n Militar	No dice nada, se dirige a su estuche.	1:30:56
789	PMC General	ext. estaci3n Militar	Ve lo que hace Plutarco.	1:31:00
790	CU estuche	ext. estaci3n Militar	Plutarco guarda el arco y toma el list3n	1:31:12
791	PMC Plutarco	ext. estaci3n Militar	Plutarco toca las cuerdas del viol3n.	1:31:16
792	CU estuche	ext. estaci3n Militar	La mano de Plutarco toca cuerdas del viol3n.	1:31:19
793	PMC General	ext. estaci3n Militar	“T3quele viejo”	1:31:24
794	CU lateral Plutarco	ext. estaci3n Militar	Voltea a ver al general.	1:31:28
795	PMC General	ext. estaci3n Militar	Se quedan viendo.	1:31:31
796	CU Plutarco	ext. estaci3n Militar	Voltea a ver a los militares.	1:31:43
797	PE paneo	ext. estaci3n Militar	Militares se acercan a Plutarco.	1:31:47
798	CU Plutarco	ext. estaci3n Militar	Plutarco los ve, baja la mirada a su estuche.	1:31:56
799	CU estuche	ext. estaci3n Militar	Plutarco cierra el estuche del viol3n.	1:32:05

		Militar		
800	CU pistola	ext. estación Militar	General pone su mano sobre su pistola, quita un seguro.	1:32:07
801	CU General	ext. estación Militar	Sigue viendo a Plutarco. General “Que toque le estoy diciendo”.	1:32:12
802	CU estuche	ext. estación Militar	Mano de Plutarco le pone los seguros al estuche.	1:32:16
803	CU pistola	ext. estación Militar	General saca la pistola.	1:32:18
804	CU lateral Plutarco	ext. estación Militar	Sigue viendo su estuche	1:32:22
805	CU General	ext. estación Militar	Recarga la pistola. “Le estoy ordenando que toque”.	1:32:28
806	CU lateral Plutarco	ext. estación Militar	Mirada abajo	1:32:31
807	CU General	ext. estación Militar	Viendo a Plutarco.	1:32:34
808	CU estuche	ext. estación Militar	Manos de Plutarco en estuche y pistola.	1:32:39
809	CU Plutarco	ext. estación Militar	“Se acabó la música”.	1:32:46
810			CORTE A NEGRO	1:32:58
811	CU botas - planosecuencia	ext. pueblo	Lucio canta, un niña camina, le pide monedas a hombres que están comiendo, Lucio tocando la guitarra y cantando. Lucio y la niña se van.	1:34:34
812			CORTE A NEGRO, créditos.	1:38:38

## ANEXO 4.3

*Découpage La Jaula de Oro*

Puesta en cámara

1	PM abierto - espalda	ext. pasillo / barrio	Juan camina rápido.	00:48 a 00:56
2	PM abierto - frontal		Juan camina rápido. Pasa junto a unos soldados.	1:04
3	PM abierto - espalda		Juan camina rápido.	1:12
4	PM abierto - frontal		Juan camina rápido. Da vuelta. Unos niños juegan con pistolas.	1:19
5	PM cerrado		Una niña carga a un niño.	1:26
6	Americano	ext. baño / otro barrio	Sara entra a un baño que dice "Damas". Todo de madera.	1:34
7	PM - lateral	int. baño	Sara frente al espejo se alista.	1:38
8	PM - espalda		En el espejo, la vemos. Se corta el pelo. Lo mira un poco triste.	1:57
9	PM cerrado - lateral		Sara sigue cortándose el pelo.	2:17
10	detalle - picado		Sara toma el pelo cortado.	2:23
11	CU - abierto		Sara mira OS su reflejo. Cabello corto.	2:30
12	PM - espalda (p. 8)		Sara se quita la playera.	2:36
13	PM - lateral (p. 7)		Sara se quita el brassiere.	2:39
14	PM 3/4		Sara se pone una venda en el torso, cubriendo los senos.	2:47
15	PM - lateral		Sara sigue cubriéndose.	2:54
16	PM 3/4		Sara sigue cubriéndose. Toma una playera.	3:02
17	PM - lateral		Sara se pone la playera. Se mira.	3:11
18	PM - lateral (picado, tilt)		Sara toma agua, se moja. Se peina.	3:16
19	PM 3/4 cerrado		Sara se peina.	3:20
20	PM lateral cerrado		Sara se pone una gorra.	3:24
21	detalle picado		Sara abre una caja de anticonceptivos. Saca una pastilla.	3:30
22	CU picado 3/4 - lateral		Sara toma la pastilla.	3:34
23	Americano (p. 6)	ext. baño	Sara sale, lleva una mochila. Letrero 'Damas'.	3:45
24	PM cerrado	int. cuarto Juan	Juan mira abajo, piensa.	3:50
25	PM cerrado - nivel - lateral (corrige)		Juan se agacha. Saca una mochila abajo de la cama.	3:55
26	PM cerrado		Juan toma cosas.	3:58
27	PM cerrado		Juan sentado en su cama. Toma la mochila.	4:01

28	PM		Juan se agacha.	4:03
29	Detalle - PM abierto		Juan saca una cajita. Extrae algo.	4:10
30	Detalle - picado		Juan saca dólares. Los guarda en el pantalón.	4:14
31	Detalle - nivel		Juan guarda los dólares escondidos en el pantalón.	4:16
32	PM cerrado		Juan toma aguja.	4:19
33	detalle		Juan coce el pantalón.	4:21
34	CU		Juan coce. Solo vemos su cara.	4:25
35	PM cerrado - corrige		Juan se pone los pantalones.	4:28
36	detalle - picado		Botas de Juan.	4:30
37	FS - PG		Vemos la habitación de Juan. Lámina. Se pone la mochila. Mira el espacio, sale.	4:41
38	PG	ext. pasillo - barrio	Juan sale, camina. Gente afuera. Perros ladra, niño llora.	4:58
39	Panoramica	ext. basurero	Juan camina.	5:04
40	PG - paneo (cachando)	ext. basurero - otro espacio	Decenas de pepenadores.	5:11
41	PG - paneo	ext. basurero - 3er espacio	Juan camina. Buitres alrededor. Llega con su amigo Samuel.	5:32
42	PM - two shot - paneo	ext. basurero - 3er espacio	Amigo se va con Juan.	5:46
43	PG - cielo	ext. basurero	Buitres circulan.	5:52
44	PG	ext. calle	Policías.	5:58
45	PG	ext. calle	Una pared con imágenes de personas desaparecidas.	6:03
46	OS	int. autobus - carretera / en movimiento	Chofer maneja. Vemos la carretera.	6:10
47	OS		Chofer maneja. Vemos la carretera.	6:20
48	PM - ventana		Juan duerme, recargado en la ventana.	6:29
49	PM cerrado		Samuel mira por la ventana.	6:35
50	PM - two shot		Juan mira. Sara duerme recargada en él.	6:44
51	G PG	ext. puente - río	Los tres cruzan el puente.	6:55
52	Americano (espalda) - three shot	ext. lago	Los tres miran el lago.	6:58
53	Americano PM	ext. selva	Los tres caminan. Juan lidera.	7:03
54	PG	ext. selva - límite territorial	Los tres sentados junto a un letrero que dice: Límite de los EEUU Mexicanos.	7:09
55	PG - travel	ext. río	Falso POV a bordo de una balsa.	7:14
56	PG	ext. río	Gente a bordo de una balsa.	7:19
57	PM - group shot	ext. balsa / río	Juan a bordo. "Allí está el puente".	7:23
58	PM - contraplano		Sara a bordo, junto a Samuel. "Esas son las vías"	7:27
59	PM - (p. 57)		Samuel pregunta hacia dónde es el norte. Personas le indican.	7:35
60	PG - picado	ext. río (puente)	El puente en 1er. plano, atrás la balsa que navega.	7:41
62	group shot	ext. balsa / río	Sara y Samuel miran.	7:45
63	PM (p: 57)		Balsa llega. ¿Van hasta EEUU? Sí. Hay que echarle ganas.	7:54
64	PM (cont.)		Bajan. Agradecen.	8:15
65	Panoramica	ext. río (puente)	Los tres caminan a lo lejos.	8:23
66	PG	ext. selva	Bovinos pastando. Los tres caminan.	8:33

67	PM - three shot	ext. selva - vías tren	Los tres miran.	8:39
68	PG (POV)		El tren viene. Migrantes a bordo.	8:46
69	PM Juan		Juan da indicaciones, 'ahorita hacen lo que yo haga'. Se ponen a un lado de la vía.	8:50
70	FS (mismo ángulo de p. 68, más cerrado)		El tren viene, pita.	8:55
71	PM		Los tres al lado de la vía, el tren pasa.	8:58
72	PM - lateral		Juan da malas indicaciones.	9:03
73	PM - contrapicado - otro ángulo		Los tres esperan.	9:06
74	PM (p. 72)		Juan los alenta, tienen miedo.	9:09
75	Americano		Juan y Sara miran. Samuel espera.	9:11
76	PM (p. 72) - a CU (cachando) a Americano (secuencia)		Sara le reclama, Juan responde. El tren se va. Se reclaman mutuamente. Juan se para a la mitad, viendo alejarse.	9:47
77	Panoramica	ext. selva	buitres a lo lejos	9:53
78	FS - nivel	ext. río	Los tres sentados junto al río, lavándose. Una carreta tirada por bueyes cruza atrás. Samuel se quiere regresar a Guatemala. En el norte está mejor.	10:26
79	Detalle		Manos toman ajolotes.	10:33
80	FS		Los tres charlan. ¿Qué quieres allá? Si te digo no se cumple. Juan se levanta. Sara juega con el agua.	10:46
81	PG	ext. vía tren	Juan se detiene a media vía. Mira al otro lado.	10:51
82	PG (POV - contra ángulo)	ext. vía	Chauk viene caminan por la mitad de la vía.	10:57
83	PG (p. 81)		Juan lo mira, camina por la vía. Chauk entra a cuadro. Trae un machete.	11:07
84	FS (Juan 1er plano)		Chauk se acerca.	11:11
85	FS - contra ángulo		Chauk camina hacia Juan.	11:13
86	FS - two shot		Chauk llega cerca de Juan. Camina a otro lado.	11:19
87	FS		Chauk camina a la izquierda.	11:21
88	FS - contra ángulo		Juan lo mira irse.	11:26
89	POV		Chauk camina, POV de Juan.	11:28
90	PM de Juan		Juan sigue su camino, vigilando a Chauk.	11:30
91	PG		Juan camina por la vía.	11:34
92	PG	ext. río	Chauk llega. Sara y Samuel sentados junto al río. Los saluda en tzotzil. Se quita los zapatos. Entra al río.	12:12
93	PG - contrapicado - paneo	ext. puente	Juan a lo lejos camina por el puente. Se detiene, mira abajo.	12:20
94	FS de Chauk - paneo	ext. río	Chauk tiene una botella de plástico en el piso. Llena agua.	12:33
95	PM (espalda) - picado	ext. puente - río	Juan mira abajo, cómo Chauk vuelve a la orilla.	12:37
96	PG p. 92	ext. río	Chauk toma sus zapatos y se va.	12:47
97	PG (p. 93)	ext. río	Juan grita 'ahí viene el tren'.	12:50
98	PM (p. 95)	ext. puente	Juan grita 'corran'.	12:53
99	G PG	ext. río puente	Todos corren.	12:57
100	PG - contrapicado - paneo	ext. puente	Juan corre.	13:00
101	PM	ext. vía	Los tres corren, intentan alcanzar el tren.	13:04
102	PG - perspectiva		Tren en perspectiva. Los tres corren tras él.	13:08

103	GPG - tren 1er plano		A lo lejos corren los tres. Juan se cae y levanta.	13:12
104	FS - corrige		Corren y alcanzan el tren. Juan se sube.	13:21
105	PM - lateral - corrige	int./ext. tren	Desde entre vagones, Juan sube. Se asoma. Sara corre.	13:26
106	PM cerrado		Sara se agarra del vagón.	13:39
107	PM cerrado - tiltea		Juan se asoma. Sara y Samuel corren abajo. No pueden subir.	13:34
108	G PG		El tren se aleja.	13:41
109	Panorámica	ext. puente / río	El tren recorre.	13:45
110	G PG	ext. vías / una población	El tren circula lento.	13:51
111	PM group shot	ext. a bordo del tren	Los tres arriba del tren, junto con migrantes.	13:57
112	CU		CU de Chauk, quien come de una bolsa. Está mojado.	14:06
113	PM cerrado		Sara mira a Chauk.	14:08
114	Detalle - corrige a CU		Chauk se sirve agua en una cazuelita.	14:13
115	PM (p. 113)		Sara lo mira.	14:18
116	Detalle (p. 114)		Chauk moja comida, se chupa los dedos.	14:25
117	PM		Chauk le ofrece a Sara.	14:30
118	PM cerrado		Sara lo recibe. Bebe.	14:36
119	PM cerrado Juan		Juan mira enojado a Sara.	14:41
120	CU de Sara		Sara bebe. Chauk mira en segundo plano. Le regresa la cazuelita pero Chauk señala a Samuel.	14:45
121	FS - nivel - group shot		Sara le ofrece a Samuel. Samuel sonriente rechaza.	14:53
122	PM (p. 120)		Sara va a devolver pero Chauk vuelve a señalar.	14:55
123	PM de Juan (p. 119)		Juan niega.	14:59
124	CU (p. 120)		Sara devuelve. Chauk recibe. Vuelve a tomar.	15:06
125	CU de Juan		Juan parece despertar. Mira a Sara (OS).	15:10
126			Chauk se presenta. Sara se presenta como Osvaldo.	15:14
127	FS p. 121		Sara presenta a Samuel.	15:17
128	PM		Sara presenta a Juan.	15:19
129	PM cerrado de Juan		Juan mira, enojado.	15:22
130	CU de Chauk		Chauk mira a Juan (OS).	15:26
131	FS - otro ángulo		Juan sentado, atrás de un migrante.	15:31
132	two shot		Aspecto migrantes.	15:37
133	PM		ANOCHECE. Chauk duerme.	15:44
134	Detalle o PG?	ext. ?	Nieve cayendo.	15:59
135	PM - perspectiva tren	ext. tren /	Chauk duerme.	16:04
136	PG - group	ext. tren	Todos despiertan, a bordo del tren. Juan despierta a Sara y Samuel. Bajan, otros migrantes también.	16:27
137	PM (p. 135) - tilt (corrige)	ext. tren	Sara despierta a Chauk.	16:36
138	PG - perspectiva tren	ext. tren	Chauk se baja. Los sigue.	16:49
139	PG - lateral	ext. tren	Chauk camina.	16:55
140	PG - otro ángulo	ext. trenes	Trenes parados. Se suben a un tren. Juegan.	17:23
141	FS - nivel	ext. abajo de un tren	Chauk sentado bajo un tren. Se acuesta.	17:32

142	PG	ext. plaza pueblo	Sara y Samuel juegan para ganar dinero. Gente alrededor de ellos.	17:42
143	FS - nivel		Chauk sentado con niños, mira y sonrío.	17:47
144	PG		Sara y Samuel siguen.	17:49
145	PM Juan		Juan mira el espectáculo.	17:51
146	PG		Sara y Samuel siguen el show.	17:54
147	PM Juan - travel		Juan sonrío, se quita la gorra. Pasa la gorra.	18:00
148	PM picado de Chauk		Chauk mira a Juan.	18:03
149	PM Juan		Juan pasa la gorra.	18:07
150	PM Juan		Juan pasa la gorra.	18:09
151	Detalle		Los tres cuentan el dinero de la gorra.	18:14
152	PM cerrado - paneo		Los tres miran (OS) el dinero. Atrás, Chauk se va, entre la gente.	18:26
153	PG	ext. placita - escenario concreto	Los tres acostados en un escenario de cemento. Atrás una calle (grafitti). Comen y beben. Chauk aparece, se sienta atrás.	18:40
154	PM - paneo		Sara se levanta. Juan: ¿a dónde vas? Sam: mira, va con tu amigo. Creo que le gusta. Ya te la bajó. Sara: ¿tienes hambre? Juan no le quiere dar comida. Sam le dice que no ayudó.	19:22
155	PM Chauk		Sara le da comida a Chauk.	19:28
156	PM Sara (viene de p. 154). Juan y Samuel atrás de ella.		Sara sonrío. Atrás Juan lo ve con enojo.	19:31
157	PM Chauk		Chauk come.	19:34
158	PM Sara		Sara le ofrece agua.	19:39
159	PM Chauk		Chauk bebe agua.	19:46
160	PM Sara		Sara sonrío. Juan mira enojado.	19:49
161	PM Chauk		Chauk toca a Sara. Le dice algo en tzotzil.	19:51
162	PM Sara		Sara pregunta qué.	19:52
163	PM Chauk		Chauk repite. Señala el corazón.	19:57
164	PM Juan		Juan se enoja porque "le quiere tocar la chichi".	20:00
165	PM Sara		Sara mira a Chauk. "Ese maje no sabe".	20:05
166	PM Chauk		Chauk repite el gesto.	20:09
167	PM Sara		Sara pregunta ¿mi corazón?	20:12
168	PM Chauk		Chauk sonrío.	20:14
169	PM Sara		Mi corazón está bien. ¿Cómo dijiste?	20:16
170	PM Chauk		Chauk le enseña palabras en tzotzil. Ella repite.	20:19
171	PM Sara		Sara repite.	20:24
172	PM Chauk		Sara repite (OS).	20:26
173	PM Sara		Sara lo señala, ¿y tu corazón?	20:28
174	PM Chauk		Chauk responde.	20:31
175	PM Sara		¿Qué es le?	20:33
176	PM Chauk		Chauk responde "le" y hace otra frase.	20:36
177	PM Sara		Sara sonrío. ¿Qué es le?	20:41
178	PM Chauk		Chauk responde en tzotzil. Sonrío.	20:45
179	Americano - group shot		Los cuatro.	20:57
180	PM	ext. plaza	Juan chifla.	21:04
181	PG	ext. plaza	Sara camina a Juan.	21:10
182	PM		Juan; Sara y Samuel miran algo. Atrás Chauk se asoma.	21:15
183	OS		Miran unas fotos con banderas (motivos gringos) atrás. Hablan de "su sueño".	21:22

			Chauk señala.	
184	PM		Juan mira a Chauk. Lo empuja.	21:25
185	PM - otro ángulo		Samuel y Sara regañan a Juan.	21:29
186	PM Chauk		Chauk los mira.	21:31
187	PM (p. 184)		Siguen viendo fotos. ¿Nos alcanza?	21:37
188	PM (p. 185)		Siguen viendo fotos.	21:39
189	PM (p. 184)		Ven fotos. Chauk mira atrás. Escogen cuál les gusta.	21:49
190	Americano - se congela imagen		Sara y Samuel posan para la foto. Atrás un escenario de bandera y motivos gringos. Sostiene una banderita de Guatemala.	21:01
191	Americano - se congela imagen		Chauk vestido de piel roja (WTF?). Fondo de nieve.	22:10
192	Americano - se congela imagen		Juan vestido de vaquero. Paisaje atrás con pájaros. Juan "dispara".	22:18
193	PM - group shot		Los cuatro miran las fotos. Juan le arrebató la foto a Chauk. "Este sí es indio por donde lo mires".	22:26
194	PM Chauk		Chauk quiere la foto.	22:28
195	PM Juan		Juan juega con la foto.	22:29
196	PM Chauk		Chauk quiere la foto. Juan lo empuja, 'pinche indio ignorante'.	22:32
197	PM Sara y Juan (corrige)		Sara le reclama.	22:32
198	PM Juan		Juan: ¿qué? ¿por qué lo defienden?	22:38
199	Americano		Chauk se aleja.	22:40
200	PM Sara, Juan y Sam.		Sara mira a Chauk. Dejan a Juan solo. Juan camina tras ellos.	22:56
201	FS - nivel	ext. calle	Sara, Juan y Samuel acostados en la banqueta. Se escuchan pasos corriendo.	23:01
202	PG - corrige		Chauk viene corriendo, perseguido por policías. Les dice algo en tzotzil.	23:03
203	FS		Sara despierta.	23:05
204	PM - corrige		Policía agarra a Chauk.	23:08
205	FS		Policía despierta a Juan. Sara sentada.	23:10
206	PG - corrige		Policías llevan a Chauk.	23:11
207	PM - nivel		PM de Sara, mira la escena.	23:12
208	PM - frontal - corrige		PM de Chauk siendo arrestado. Dice algo en tzotzil.	23:14
209	PM		PM de Sara. Mira.	23:15
210	PM de Juan		Juan mira.	23:16
211	FS - group shot		Policías preguntan si Chauk viene con ellos.	23:18
212	PM - nivel - three shot		Juan, Sara y Samuel sentados. ¿Sí o no?	23:20
213	PM Juan		Juan dice que no. "Ese indio es guatemalteco".	23:22
214	PM Sara		Sara y Samuel miran. ¿Ustedes de dónde son?	23:24
215	OS Chauk		Juan dice que Baños de Oro. ¿Dónde queda?	23:28
216	PM - (p. 212)		Policía les pide documentos. No cargamos.	23:32
217	PM Chauk		Chauk mira.	23:33
218	PM (p. 212) - corrige		Policías los levantan. 'A la pared'.	23:36
219	Detalle		Empujan a Chauk.	23:37
220	PM		Empujan al resto contra la pared.	23:42
221	CU Juan		Juan siendo registrado.	23:44

222	Detalle		Policía le abre las piernas. Mira sus botas. "Están chingonas"	23:50
223	CU		Juan mira abajo.	23:53
224	PG		Los chicos contra la pared. Policías esculcan. Sientan a Juan y Chauk. 'Sácate las botas'.	24:01
225	PM		Juan cabizbajo.	24:03
226	FS - picado		Policía zapea a Juan. 'Sácate las botas'.	24:05
227	PMC two shot		Zape a Chauk.	24:08
228	PMC Chauk		Chauk dice algo en tzotzil.	24:11
229	PMC two shot		Juan se quita botas.	24:14
230	FS		Chauk se quita botas.	24:21
231	PMC two shot		Policía se burla.	24:23
232	PM two shot, group shot		Se llevan a los niños, Chauk le quita la pistola a un policía, lo detienen.	24:33
233	PMC Juan		Ve como reprenden a Chauk.	24:34
234	PM Chauk		Policías maltratan a Chauk.	24:38
235	FS		Policías tiran a Chauk al suelo.	24:40
236	PM Chauk		Chauk lucha por que no le quiten la pistola, lo ahorcan.	24:46
237	PM two shot		Sara y Juan ven como maltratan a Chauk.	24:48
238	FS		Policías tienen a Chauk sometido en el suelo.	24:49
239	CU		Policía pone esposas en Chauk, Chauk dice algo en tzotzil.	24:52
240	CU Policías		Burlándose de Chauk.	24:54
241	PM Chauk		Levantán a Chauk esposado.	24:59
242	PM Juan		Policía les dice que caminen.	25:03
243	PMC Chauk		Manos de Chauk esposadas, descalzo, detrás de él un policía.	25:06
244	FS group shot		Policías se llevan a los niños.	25:13
245	CU two shot	int. celda	Niños detrás de barrotes	25:20
246	PM	ext. estación policías	Varios chicos en fila, son inspeccionados y después los suben a un camión.	25:48
247	PM	int. camión	Juan y Sara sentados en el camión.	26:06
248	PG	ext. control migratorio	Juan, Sara, Samuel y Chauk salen del control migratorio.	26:21
249	FS	ext. calle	Hombre predica la palabra de Dios.	26:27
250	FS		Dos chicos sentados en la banqueta.	26:32
251	FS		Un chico durmiendo en la banqueta.	26:36
252	PM group shot		Los cuatro caminando a la frontera con México	26:57
253	AM group shot		Se detienen a ver.	26:59
254	PG		Frontera de México, soldados y personas	27:04
255	FS group shot		Los 4 ven la frontera, Juan les dice que se irán por otro lado.	27:14
256	PM group shot		Los cuatro caminan.	27:23
257	FS		Los cuatro caminan	27:27
258	AM - PM		Bajan por una calle, Juan les dice que se pasen por ahí. Juan "El que no se aviva, se queda".	27:46
259	PM Samuel		Callado, observando	27:48
260	PM three shot		Sara "Vivos pues", Samuel les dice que él se queda.	27:56
261	PM Samuel		Ve a Sara y Juan,	27:59
262	OV Samuel - PM		Juan "¿Por qué?".	28:09

	Juan/Sara			
263	PM Samuel		No dice nada.	28:12
264	OV Samuel		Juan abraza a Samuel.	28:20
265	PMC		Siguen abrazandose.	28:25
266	PM Juan		Se aleja de Samuel.	28:32
267	PM Samuel - FS Chauk		Le dice a Sara que se regrese con él.	28:37
268	PM Sara		Voltea a ver a Juan	28:40
269	AM Juan		Ve a Sara, sigue caminando.	28:44
270	OV		Sara abraza a Samuel.	28:51
271	PM Samuel		Continúa el abrazo, Sara se aleja, Chauk camina.	28:59
272	OV Samuel		Samuel llora, voltea con Chauk.	29:06
273	PM Chauk		Chauk abraza a Samuel.	29:11
274	PM Samuel		Abrazo, Chauk y Samuel se separan, caminan en direcciones opuestas sin mirar atrás, lágrimas en los ojos de Samuel.	29:30
275	PG		Gente cargando cajas.	29:36
276	FS - PM		Juan, Sara y Chauk caminan por una calle, Juan se detiene y confronta a Chauk.	29:48
277	PM Chauk		Juan empuja a Chauk.	29:49
278	PM Juan		Juan enojado.	29:50
279	PM Chauk		Juan empuja de nuevo a Chauk mientras le dice cosas. Chauk habla en tzotzil.	29:51
280	PM Juan		Siguen peleando.	29:52
281	PM Chauk		Sara les dice que se calmen.	29:54
282	OV Chauk		Juan "Ya no quiero viajar con ese indio". Lo empuja.	29:55
283	PM Chauk		Chauk habla en tzotzil.	28:58
284	PM Juan/Sara		Sara "Nos vamos a ir los 3"	30:01
285	PM Chauk/Sara		Sara hablando	30:02
286	PM Juan/Sara		Sara hablando, se lleva a Chauk de la mano.	30:04
287	PM Juan/Chauk		Juan ataca a Chauk, se tiran al suelo.	30:09
288	PM Juan		Sara trata de separarlos.	30:11
289	PM Juan/Chauk		Juan le da una cachetada a Chauk.	30:13
290	PM Juan/Chauk		Chauk agarra a Juan del cuello. Sara intenta separarlos.	30:17
291	PM Juan/Chauk		Sigue la pelea. Sara "Me voy sola", dejan de pelear.	30:20
292	PM Sara		Camina	30:22
293	PM Juan/Chauk		Juan zapea a Chauk, ambos se levantan y siguen a Sara.	30:26
294	PM Sara (three shot)		Caminan, Sara detiene a Juan, les pone un límite.	30:30
295	PM Sara		Sara habla.	30:32
296	PM three shot		Sara habla, Juan y Chauk escuchan. Caminan.	30:36
297	PG		Los tres caminan.	30:42
298	FS three shot	ext. vías de tren	Los tres sentados en las vías, Chauk escupe, Juan escupe, Sara "¿Ahora pa' dónde?. Juan se levanta y camina. Sara se levanta y camina, Chauk sentado.	31:17
299	PM three shot		Los tres caminando, Juan inspecciona un vagón.	31:37
300	CU mano-Chauk		Chauk observa vagón por fuera.	31:47
301	PG	ext.	Cae nieve.	32:00

		desconocido		
301	FS Chauk	int. vagón	Chauk duerme, despierta, se sienta	32:23
303	PM Chauk (three shot)		Chauk ve a Sara y Juan, ellos dos acostados, Sara le quita la mano a Juan de su cintura, Sara se levanta.	32:40
304	PM Sara		Sara ve por una ventana del vagón.	32:47
305	FS three shot		Sara despierta a Juan.	33:01
306	PG	ext. vías de tren	Los tres salen del vagón.	33:14
307	PM Juan		Jugando en las vías	33:19
308	PM three shot		Caminando por las vías	33:32
309	PM Juan	int. tienda de zapatos	Juan toma un par de botas y se las roba.	34:00
310	CU botas	ext. vías de tren	Juan camina sobre las vías con sus botas.	34:12
	FS three shot		Juan presume sus botas.	34:21
311	PM three shot	ext. casa	Juan se mete al jardín de una casa	34:38
312	PM Juan		Juan sigue caminando.	34:44
313	PM two shot		Sara y Chauk observan.	34:48
314	FS		Juan corretea a unas gallinas.	34:51
315	CU gallina		Gallina corriendo.	34:52
316	FS		Juan corretea gallinas.	34:54
317	PM two shot		Chauk y Sara se ríen de Juan,	34:56
318	CU gallina		Gallina corriendo.	34:57
319	FS		Juan tratando de atrapar gallina	34:59
320	PM two shot		Sara y Chauk ríen.	35:02
321	PG		Juan atrapa una gallina, el dueño de la casa sale corriendo tras de él, los tres salen corriendo con la gallina.	35:22
322	PG	ext. vías de tren	Los tres siguen corriendo, se adentran al bosque.	35:31
323	CU gallina	ext.bosque ruinas	Juan sienta a la gallina.	35:36
324	PG		Juan toma una roca, intenta pegarle a la gallina, no puede.	35:40
325	FS Chauk/Sara		Sara y Chauk se ríen.	35:43
326	PMC Juan		Juan molesto, sigue sosteniendo la roca en el aire.	35:47
327	FS Chauk/Sara		Ambos se quedan callados.	35:50
328	PMC Juan		Dudoso.	35:52
329	CU Gallina		Gallina sentada.	35:54
330	PG		Juan tira la roca.	35:56
331	FS Chauk/Sara		Ambos ven a Juan con una sonrisa.	35:59
332	PMC Juan		Juan “¿Por qué no la matas vos?” a Sara.	36:02
333	FS Chauk/Sara		Sara “No puedo”.	36:04
334	PMC Juan		Ve a la gallina.	36:08
335	CU Gallina		Juan sosteniendo gallina.	36:10
336	PMC Juan		Levanta la roca.	36:11
337	PG		Gallina escapa, Juan y Chauk corren tras de ella.	36:14
338	CU Gallina		Gallina corriendo.	36:17
339	PM		Chauk y Juan corren.	36:18
340	FS Sara		Sara sentada, viendo.	36:20
341	PG two shot		Chauk atrapa a la gallina.	36:38
342	PG three shot		Juan y Chauk regresan con Sara.	36:42
343	PM Juan		Juan ve a Chauk.	36:49

344	AM Chauk		Chauk acaricia a la gallina, dice algo en tzotzil.	36:54
345	PM Juan		Se burla de Chauk.	36:59
346	AM Chauk		Le rompe el cuello a la gallina.	37:10
347	PM Juan		Ve a Chauk.	37:14
348	PM Chauk/Juan		Chauk le da la gallina a Juan.	37:19
349	PM Chauk/Juan		Chauk le dice algo a Juan en tzotzil y se va.	37:34
350	CU fogata		Plumas de gallina al lado de la fogata.	37:38
351	FS three shot		Los tres comen.	37:47
352	PM picado		Árboles y sol.	37:53
353	FS two shot		Sara "Mira, árbol"	38:01
354	CU árbol		Sara tocando el árbol.	38:03
355	PMC two shot		Sara "Raíz", Chauk habla en tzotzil, Sara "Mira, telaraña".	38:17
356	CU telaraña		Sara tocando telaraña.	38:18
357	OV		Sara ve a Chauk.	38:21
358	PMC Chauk		Dice algo en tzotzil.	38:22
359	OV		Sara repite.	38:26
360	PMC Chauk		Dice algo en tzotzil.	38:31
361	CU manos		Chauk mueve los dedos, Sara igual, repite lo que dijo Chauk.	38:33
362	PMC Sara ov		Sara repite lo que dice Chauk.	38:40
363	PMC Chauk		Chauk habla, señala sus labios.	38:45
364	PMC Sara ov		Sara repite.	38:49
365	PMC Chauk		Habla, señala su nariz y ojo.	38:53
366	PMC Sara ov		Repite.	38:56
367	PMC Chauk		Habla, señala su oreja.	38:57
368	PMC Sara ov		Repite.	39:02
369	PMC Chauk		Chauk "Osvaldo".	39:04
370	PMC Sara		Sara "Osvaldo no, Sara"	39:12
371	PMC Chauk		Ambos "Sara"	39:16
372	PMC Sara		Se arregla el cabello.	39:23
373	PMC Chauk		Chauk habla en tzotzil.	39:28
374	PMC Sara		Sara habla.	39:32
375	PMC Chauk		Chauk tzotzil.	39:35
376	PMC Sara		Sara "Mi corazón, está bien", continúa hablando.	39:45
377	PMC two shot		Sara toca el pecho de Chauk.	39:49
378	PMC Chauk		Chauk tzotzil. Ve arriba.	39:56
379	FS two shot		Chauk levanta los brazos, tzotzil.	40:02
380	PMC two shot		Chauk baja los brazos lentamente.	40:10
381	AM two shot		Sara le dice a Chauk que no lo entiende.	40:19
382	AM Juan		Juan ve a Sara y Chauk, se voltea.	40:24
383	FS Juan		Juan sentado solo.	40:30
384	FS three shot	ext. vías de tren	Los tres caminando, salen de un túnel.	40:52
385	PG		Los tres caminando.	41:01
386	GPG		Tren pasando por puente	41:07
387	FS	ext. tren	Migrantes en el techo del tren.	41:13
388	PM		Migrantes durmiendo.	41:17
389	CU		Migrante durmiendo.	41:20
390	PMC		Migrantes estudiando.	41:23
391	FS		Migrantes arriba del tren.	41:33
392	PM		Sara, Juan y Chauk arriba del tren	41:46

393	CU		Chauk sonriendo.	41:52
394	PG		Vías del tren.	41:57
395	FS		Los tres, más migrantes.	42:03
396	CU migrante		Tomando agua.	42:07
397	PM		Migrantes.	42:13
398	PM three shot		Sara, Juan y Chauk de espalda.	42:17
399	CU		Migrantes.	42:23
400	PG		Dos migrantes corriendo.	42:25
401	PM Chauk		Ve a los migrantes correr.	42:28
402	PG		Migrantes corriendo, pasando una cerca.	42:30
403	PM three shot		Los tres ven a los migrantes correr.	42:32
404	FS		Migrantes corriendo.	42:34
405	PM	ext. vías de tren	Militares cuidando, paran tren.	42:39
406	PG	ext. tren	Migrantes.	42:41
407	AM militares	ext. vías de tren	Militares parados.	42:43
408	PM	ext. tren	Juan y los demás se paran, corren.	42:47
409	FS	ext. vías tren	Policías persiguen migrantes.	42:49
410	PG		Migrantes saliendo de vagones.	42:51
411	AM Juan		Juan corriendo.	42:52
412	FS Juan		Juan corriendo.	42:55
413	FS		Juan y migrantes pasando por debajo de vagones.	42:56
414	PM		Militares agarrando a migrantes.	42:59
415	FS		Migrantes escapando.	43:00
416	FS Juan		Juan corriendo.	43:02
417	FS Sara		Sara corriendo.	43:03
418	FS Chauk		Chauk corriendo.	43:04
419	FS		Militar intenta agarrar a Juan.	43:05
420	FS Sara		Sara brinca.	43:05
421	FS		Juan escapa de militar.	43:08
422	PM		Chauk y Juan brincan ladrillos, corren.	43:11
423	PM		Migrantes saltan. militares detrás de ellos.	43:12
424	FS		Policía agarra a migrante.	43:13
425	PG		Migrantes escapando.	43:15
426	PM		Chauk, Juan y Sara corriendo.	43:18
427	FS		Migrantes corriendo.	43:20
428	PG cem		Migrantes y militares corriendo.	43:23
429	PMC 3		Sara, Chauk y Juan corriendo.	43:27
430	FS		Migrante atrapado por militar. Los tres corren.	43:33
431	FS		Hombre les dice a los tres que lo sigan.	43:35
432	PM	int. casa	Los tres se meten a casa del hombre.	43:37
433	PM		Hombre los esconde debajo de una cama.	43:42
434	PG	ext. pueblo	Militares persiguen a migrante.	43:47
435	PG	ext. matorral	3 hombres ven como se quema matorral.	43:54
436	PM hombre		Matorral quemándose.	43:57
437	PM Juan		Juan tapándose la nariz y boca con playera.	44:02
438	PM Chauk		Chauk tapándose.	44:06
439	AM		Los 3 siguen a hombre.	44:19
440	PM		Hombre le dice a otro que les enseñe a	44:36

			cortar y apilar.	
441	PM		Cortando.	44:41
442	PM Chauk		Chauk cortando.	44:48
443	PM Juan		Juan trabajando.	44:53
444	PM Sara		Sara trabajando.	44:58
445	AM three shot		Los tres trabajando.	45:08
446	PM Chauk		Trabajando.	45:17
447	PM señor		Trabajando.	45:21
448	AM Chauk/Sara		Trabajando.	45:30
449	FS		Todos trabajando.	45:46
450	FS - PG		Sara, Juan y Chauk caminando.	45:48
451	PM Chauk		Chauk habla en tzotzil.	45:57
452	PM Sara		Sara no entiende.	46:05
453	PM Chauk		Chauk ríe, Sara pregunta qué estará pensando.	46:17
454	PM Juan		Juan observa a los dos.	46:21
455	OV		Chauk y Sara juegan.	46:27
456	PM Sara		Ambos ríen.	46:32
457	PM Chauk		Siguen riendo y jugando con sus manos.	46:35
458	PM Three shot		Juan le da un manotazo a Chauk.	46:37
459	CU		Manos de Sara y Chauk.	46:38
460	PM Juan		Juan ofende a Chauk.	46:39
461	PMC Chauk		Chauk habla en tzotzil.	46:41
462	PM Juan		Juan “¿Qué?”	46:42
463	PMC Sara		Los ve.	46:44
464	FS		Juan se levanta, los otros dos lo siguen.	46:54
465	PG		Los tres caminan.	47:04
466	AM	int. casa	Chauk y Juan bañándose.	47:14
467	PM Chauk		Chauk ve a Sara entre las cortinas.	47:19
468	PM Sara		Sara bañándose.	47:24
469	PM Chauk		Chauk sonríe mientras ve a Sara.	47:29
470	PM Sara		Sara ve que Chauk la está viendo, cierra bien la cortina.	47:34
471	PM conjunto	ext. fogata	Varias personas alrededor de la fogata.	47:42
472	PM Three shot		Juan toma de una botella.	47:51
473	PMC back		Juan vuelve a tomar un trago de la botella.	47:57
474	PM		Varios hombres platicando, tomando y fumando.	48:05
475	PMC Three shot		Comienza a sonar música, Sara toma de la mano a Juan y Chauk, los levanta.	48:14
476	FS		Varias personas bailando alrededor de la fogata. Los tres se acercan a bailar.	48:16
477	PM J/S/C		Bailan.	48:22
478	PM		Bailan	48:32
479	PMC		Chauk y Sara bailando entre personas.	48:36
4780	PM		Personas bailando.	48:40
481	PM S/J/C		Todos bailando.	48:52
482	PM		Bailando, Sara y Chauk viéndose.	48:56
483	PM		Los tres bailando entre más personas.	49:00
484	PMC		Continúan bailando.	49:10
485	PMC		Bailan.	49:15
486	PM		Bailan.	49:18
487	PM		Bailan.	49:23
488	PMC J/S		Juan agarra a Sara para bailar.	49:29
489	PMC Chauk		Chauk bailando y moviendo la cabeza.	49:33

490	PM J/S		Juan y Sara abrazados bailando.	49:37
491	PM S/J		Juan y Sara abrazados bailando.	49:40
492	PM		Personas bailando.	49:45
493	PM S/J		Ambos bailan.	49:47
494	PM S/J		Siguen bailando abrazados.	49:50
495	PM Chauk		Chauk sigue bailando.	49:52
496	PMC S/J		Bailan abrazados.	49:56
497	PMC S/J		Bailan,, caras muy cerca una de otra.	50:01
498	PM S/J		Juan y Sara se dan un beso.	50:03
499	PM S/J		Juan y Sara se alejan de la fogata.	50:14
500	FS	ext. dormitorios	Sara le pregunta a una niña si ha visto a Chauk.	50:26
501	PM Sara		Sara busca a Chauk.	50:32
502	PM Sara back		Sara voltea a una "cama".	50:34
503	FS		Se ve a alguien acostado.	50:35
504	PM Sara		Sara sigue buscando a Chauk.	50:40
505	PM Sara lateral		Sara busca a Chauk.	50:43
506	FS		Alguien acostado.	50:45
507	PM Sara		Continua buscando.	50:50
508	FS Sara		Sara sigue buscando a Chauk.	50:55
509	FS Sara		Sara continúa buscando.	51:18
510	PG	ext. campo	Sara encuentra a Chauk arriba de un árbol.	51:26
511	FS Chauk		Chauk arriba del árbol, acostado, Sara "¿Qué tenés?".	51:31
512	FS Sara picado		Sara "¡Chauk!".	51:35
513	PM Chauk		Chauk despierta y ve a Sara.	51:37
514	FS Sara picado		Ve a Chauk.	51:39
515	PM Chauk		Chauk habla en tzotzil, vuelve a recostarse.	51:46
516	FS Sara picado		Le vuelve a gritar a Chauk.	51:50
517	FS Chauk		Chauk se levanta y baja un poco, mientras habla en tzotzil.	52:08
518	FS Sara picado		Sara ve y escucha a Chauk.	52:13
519	FS Chauk/Sara		Chauk baja del árbol. Sara "¿Qué tenés"?, Chauk se va molesto.	52:44
520	PG	ext. vías tren - río	Se ve al tren cruzar el puente.	52:52
521	PM	ext. tren	Muchos migrantes, uno de ellos vendiendo cigarros.	53:08
522	PMC migrante		Migrante acostado.	53:11
523	PM		Migrantes arriba de tren.	53:18
524	PG		Vías de tren, puente.	53:24
525	PM migrante		Migrante deteniéndose de una escalera.	53:29
526	PM migrante		Migrante arriba de la escalera.	53:33
527	CU mano		Mano de migrante agarrándose de la escalera.	53:39
528	PM Chauk		Dos hombres les lanzan mangos a los migrantes del tren.	53:45
529	PM		Migrantes piden que les lancen mangos.	53:51
530	PM		Migrantes piden que les lancen mangos.	53:54
531	FS picado		Familia lanza frutas a migrantes.	54:00
532	PM		Migrantes comiendo.	54:06
533	CU Chauk abierto		Chauk observando.	54:15
534	CU Sara abierto		Sara viendo a Chauk.	54:20
535	PM three shot		Sara le toca la cara a Chauk.	54:27
5336	GPG	ext. campo - vías tren	Tren se detiene.	54:35

537	PMC Juan	ext. tren	Hombres dicen que se bajen.	54:38
538	PM Chauk		Personas se empiezan a bajar.	54:42
539	PM Juan/Sara		Hombre con arma amenaza y todos se empiezan a bajar.	54:49
540	PM hombre		Hombre insiste en que se bajen.	54:54
541	PM Chauk		Hombre toma a Chauk de la playera y lo jala.	55:00
542	FS		Migrantes se bajan del tren.	55:05
543	FS		Juan, Sara y Chauk se bajan del tren.	55:09
544	PM Juan		Baja del tren.	55:10
545	FS Sara		Baja del tren.	55:13
546	PM Juan		Espera a Sara.	55:16
547	AM		Hombre amenaza, migrantes en fila.	55:19
548	PM Juan		Camina hacia la fila.	55:20
549	FS Sara		Hombre jaloneando a Sara.	55:23
550	PM Sara		Camina a la fila.	55:25
551	AM		Sara y Juan en la fila.	55:27
552	PM hombre		Hombre apunta a migrantes con una pistola.	55:29
553	PM		Sara y Juan formados con más migrantes.	55:31
554	PM		Varios migrantes y hombres armados.	55:35
555	FS		Hombre arriba de un vagón con arma.	55:37
556	PM		Hombres amenazando a migrantes y quitándoles sus pertenencias.	55:40
557	PM		Migrantes en fila siendo amenazados.	55:44
558	PM		Migrantes siendo amenazados, despojados de sus pertenencias.	55:47
559	PM		Hombre con pistola, migrantes formados con mirada abajo.	55:49
560	PM		Hombre con pistola, migrantes formados con mirada abajo.	55:52
561	PM		Hombre fat ordenando a las mujeres migrantes a subirse a una camioneta.	55:58
562	PM		Hombres cuidando que si se suban las mujeres a la camioneta.	56:02
563	PM		Hombre fat ordenando a las mujeres migrantes a subirse a una camioneta.	56:06
564	PM		Hombres amenazando a las mujeres que se suben a la camioneta.	56:08
565	PM picado		Mujeres arriba de la camioneta, hombre con arma en mano.	56:13
566	PM		Hombre fat pasa por enfrente de Juan y Sara.	56:18
567	PM		Hombre se queda parado enfrente de Sara.	56:22
568	PM		Hombre observa a Sara, la saca de la fila.	56:31
569	PM Chauk		Chauk ve a Sara.	56:33
570	PM Sara/Hombre		Hombre observa a Sara, ella está nerviosa de que la descubran.	56:36
571	PM		Hombre ve a Sara.	56:38
572	PMC Sara		Hombre le quita la gorra a Sara, hombre "Esta es hembrita".	56:42
573	PM Chauk		Chauk ve a Sara y al hombre.	56:45
574	PMC Sara		Hombre le levanta la playera a Sara.	56:49
575	PM Hombre fat		El hombre fat ve a Sara.	56:51
576	PM Sara		Hombre amenaza a Sara, toca sus senos.	56:59
577	PM Sara		Hombre intimida a Sara.	57:05

578	PM Chauk		Chauk observa.	57:07
579	PM Sara		Sara es tocada por hombre, detrás de ella Juan viendo. Sara le pega al hombre.	57:14
580	PM Juan		Juan golpea al hombre, hombre le da un machetazo en el pecho.	57:16
581	PM Chauk		Chauk golpea a otro hombre.	57:18
582	PM hombre		Hombre ordena que agarren a Sara.	57:19
583	PM Chauk		Chauk luchando contra hombre.	57:20
584	PM Chauk		Hombres se lanzan contra Chauk.	57:21
585	PM Chauk		Chauk es golpeado en la cabeza.	57:22
586	PM Sara		Hombres sujetan a Sara, la meten a una camioneta mientras ella grita los nombres de Juan y Chauk.	57:36
587	FS Juan/Chauk		Juan y Chauk tirados en el piso.	57:43
588	FS		Hombres se suben a la camioneta.	57:48
589	PM migrantes		Las caras de varios migrantes. Se escucha a Sara gritar.	57:54
590	PG		Las dos camionetas se van. Sara gritando.	58:02
591	PG		Aves volando.	58:07
592	FS		Chauk se levanta, intenta despertar a Juan, pero no lo logra, lo carga en sus hombros.	59:25
593	CU		Árbol e insecto.	59:31
594	PG	ext. bosque - ruinas	Ruinas.	59:35
595	PG		Chauk cargando a Juan, lo deja en el piso.	1:00:02
596	FS - PM Chauk/Juan		Chauk regresa con una botella de agua, se acerca a Juan.	1:00:16
597	FS		Chauk vierte agua sobre la herida de Juan.	1:00:33
598	CU Chauk	ext. bosque - ruinas - fogata	Chauk.	1:00:36
599	PM Juan		Chauk le da agua a Juan, tiene hojas en la herida.	1:00:55
600	PM two shot		Chauk observa la fogata, Juan dormido.	1:01:01
601	PG	ext. bosque - lago	Chauk y Juan sentados a la orilla del lago.	1:01:16
602	CU		Hojas y luz.	1:01:21
603	CU Chauk	ext. bosque - ruinas	Chauk viendo hacia arriba.	1:01:31
604	FU Chauk	int. vagón abandonado	Chauk caminando.	1:01:46
605	FU Chauk frontal		Chauk caminando.	1:01:56
606	PM Chauk		Chauk caminando.	1:02:05
607	PM Juan		Chauk se acerca a Juan.	1:02:10
608	FS two shot		Chauk se sienta al lado de Juan.	1:02:22
609	PM two shot		Manos de Juan y Chauk.	1:02:30
610	PMC Chauk		Chauk voltea a ver a Juan.	1:02:35
611	PMC Juan		Juan viendo hacia abajo.	1:02:38
612	PMC Chauk		Voltea hacia abajo.	1:02:46
613	PMC Juan		Ve a Chauk y habla "No vi ni por dónde se la llevaron".	1:02:55
614	PMC Chauk		Sigue viendo hacia abajo.	1:03:02
615	PG		Ambos sentados.	1:03:07
616	PG	ext. vías de tren	Tren pasando con un hombre parado al frente.	1:03:14
617	PM two shot	ext. tren	Juan y Chauk sentados arriba del tren, junto más migrantes, suena música.	1:03:25

618	PM		Migrantes.	1:03:29
619	PMC		Zapatos de Chauk.	1:03:35
620	PMC Chauk		Chauk durmiendo.	1:03:42
621	PG	ext. desconocido	Cae nieve.	1:03:57
622	PMC	ext. tren	Mano de Juan agarrándose, sus pies colgando.	1:04:02
623	OV		Juan viendo el camino.	1:04:12
624	PM		Chauk dormido; Juan triste.	1:04:19
625	PG		Varios migrantes arriba de un vagón.	1:04:27
626	PM		Migrantes pidiendo agua.	1:04:31
627	AM		Padre dando agua a migrantes.	1:04:34
628	PM		Migrantes amontonados, Juan y Chauk se acercan por agua y comida con el padre.	1:04:34
629	PM two shot		Chauk ve a Juan.	1:04:48
630	AM		Padre da comida.	1:04:53
631	PM		Padre pide que no se vayan.	1:04:55
632	PM		Migrantes escuchando al padre "El tren va a tardar como 1 o 2 días"	1:04:59
633	PM two shot		Chauk y Juan comiendo y escuchando. Padre les dice que vayan al albergue mientras llega el tren.	1:05:04
634	PM		Migrantes dan las gracias.	1:05:08
635	PMC two shot	int. albergue	Juan y chauk viendo un mapa, Chauk confunde a un joven con Sara.	1:05:42
636	PM		Migrantes dando gracias por la comida. Padre "Provechito".	1:05:49
637	PMC migrante		Comiendo.	1:05:53
638	PMC migrante		Comiendo.	1:05:56
639	PM two shot		Chauk ve a Juan, dice "Hermano".	1:06:02
640	OV		Juan sorprendido "No soy tu hermano".	1:06:08
641	PM two shot		Chauk sonriendo a Juan mientras come.	1:06:11
642	PM		Varios migrantes comiendo.	1:06:15
643	PM		Juan levanta a Chauk para irse.	1:06:28
644	AM		Ambos toman sus cosas y se van del albergue.	1:06:58
645	PG	ext. vías de tren	Entramos al túnel, comienza canción.	1:07:19
646	PM two shot	ext. tren	Chauk y Juan con la nariz y boca tapadas.	1:07:25
647	PMC migrante		Migrante cantando.	1:07:30
648	PMC migrante		Migrante con cicatriz en cara.	1:07:33
649	PMC migrante		Mujer migrante observando.	1:07:38
650	CU migrante		Migrante viendo.	1:07:42
651	PMC migrante		Migrante sigue cantando.	1:07:50
652	PG		Vías del tren, entramos a un túnel, comienza música.	1:08:21
653	PG		Luces del tren, coches pasan por el frente.	1:08:33
654	FS		Tren pasando.	1:08:39
655	FS		Vemos a migrantes arriba del tren mientras avanza.	1:08:44
656	CU		Frente del tren.	1:08:50
657	PG		Tren avanzando.	1:08:55
658	PG		Árboles y cielo.	1:09:02
659	CU		Mano agarrando barra de tren.	1:09:11
660	PM nadir		Pies de migrante acostado.	1:09:14

661	PM		Migrantes bajando de tren.	1:09:20
662	PG		Migrantes bajando de tren.	1:09:24
663	AM		Migrantes caminando por vías de tren.	1:09:30
664	PG		Tren alejándose, migrantes caminando.	1:09:34
665	PG		Migrantes saltando vías de tren para que pase el tren.	1:09:40
666	FS		Chauk y Juan suben a vagón de tren con más migrantes.	1:09:55
667	PM	int. vagón	Migrantes sentados en vagón.	1:10:00
668	PM		Migrantes durmiendo.	1:10:06
669	PM chico		Chico fumando.	1:10:10
670	PM two shot		Juan le pide un cigarro al chico.	1:10:20
671	PM chico		Chico le pasa los cigarros.	1:10:25
672	PM two shot		Juan prende el cigarro.	1:10:35
673	PM chico		Chico le da su cigarro a Juan para que prenda el suyo.	1:10:43
674	PMC Juan		Juan tose, le devuelve el cigarro al chico.	1:10:48
675	PM chico		Chico toma su cigarro, le pregunta a Juan si es de Guatemala.	1:10:53
676	PMC Juan		Juan "Si".	1:10:56
677	PM chico		Chico le pregunta qué hace ahí.	1:10:58
678	PMC Juan		Juan "Pal norte".	1:11:00
679	PM chico		Chico le dice que él también va para allá.	1:11:04
680	PMC Juan		Juan fuma.	1:11:07
681	PM chico		Chico "¿No extrañas Guatemala?".	1:11:10
682	PMC Juan		Juan "Nel".	1:11:13
683	PM chico		Chico "Yo la extraño un resto, ¿cuánto dinero traes para cruzar?".	1:11:19
684	PMC Juan		Juan "Como 100", chico le dice que no le va a alcanzar para pagar coyote.	1:11:23
685	PM chico		Chico le dice que tiene un primo con un negocio.	1:11:28
686	PMC Juan		Juan pregunta de qué es el trabajo.	1:11:33
687	PM chico		Chico le dice que de cargador.	1:11:37
688	PMC		Juan voltea a ver a Chauk.	1:11:41
689	PM	ext. vías de tren	Hombre pasa con burro.	1:11:46
690	FS		Juan, Chauk, chico y más migrantes caminan por las vías. Se meten a una casa.	1:12:21
691	PM	int. casa	Chico, Juan y Chauk entran a la casa, les dice dónde acomodarse.	1:12:26
692	PM Juan		Juan voltea.	1:12:28
693	PM		Vemos a Juan, Chauk, chico y otros migrantes.	1:12:32
694	PM Juan		Juan viendo a migrantes pasar.	1:12:35
695	AM		Todos terminan de entrar, hombre con arma la carga.	
696				
697	AM		Vitamina saluda al chico, le pregunta que cuántos migrantes son, llega otro hombre con arma.	1:12:45
698	AM		Vitamina le paga a chico.	1:12:48
699	PM Juan		Observa lo que está pasando.	1:12:50
700	OV		Chico se va.	1:12:53
701	PM Juan		Juan ve al chico irse.	1:12:56
702	FS		Vitamina da indicaciones a los migrantes.	1:13:01
703	PM		Migrantes dejan sus cosas en el centro del	1:13:03

			cuarto.	
	AM		Vitamina se acerca a Juan, le dice que deje todo.	1:13:05
704	PMC Juan		Vitamina los amenaza.	1:13:09
705	AM		Vitamina amenazando.	1:13:12
706	PMC Juan		Juan ve a otro migrante.	1:13:19
707	PM		Vitamina separa a los migrantes por sus países.	1:13:27
708	PMC Juan		Vitamina le pregunta a Juan de dónde es.	1:13:29
709	AM		Vitamina le dice que se vaya a la esquina.	1:13:31
710	OV		Vitamina agarra a Juan de la cabeza.	1:13:32
711	AM		Vitamina dirige a Juan a la esquina, Chauk quiere ir con él, otro hombre lo detiene.	1:13:37
712	PM Juan		Vitamina sigue dando indicaciones. Se acerca a Juan y le dice que él es también de la zona 3.	1:13:50
713	FS		Vitamina le dice a Juan que se vaya.	1:13:55
714	PM hombre		Vitamina le pregunta qué espera para irse.	1:13:57
715	FS		Juan le dice al hombre que Chauk se va con él.	1:14:03
716	AM		Vitamina se acerca a Chauk.	1:14:06
717	AM		Vitamina le dice a Juan que Chauk se queda y que él se vaya.	1:14:11
718	PM		Vitamina dirige a Juan a la puerta.	1:14:14
719	AM		Juan ve a Chauk, Vitamina saca a Juan.	1:14:16
720	AM migrantes		Vitamina les da indicaciones a los migrantes.	1:14:23
721	PM Chauk		Voltean a Chauk contra la pared.	1:14:31
722	FS Juan	ext. vías de tren	Juan caminando.	1:14:40
723	GP		Juan ve a un señor pasar en su caballo, continúa caminando.	1:15:07
724	FS		Juan sentado en un vagón de tren. Se levanta y regresa.	1:15:29
725	PM behind Juan		Juan regresa a la casa, pregunta por Vitamina.	1:15:53
726	PM	int. casa	Juan es agresivamente metido en la casa.	1:15:59
727	FS		Migrantes sentados en el cuarto	1:16:03
728	PM Juan		Se escucha que amenazan a alguien.	1:16:06
729	FS		Mujeres sentadas y llorando.	1:16:11
730	PM Juan		Juan observando mientras espera.	1:16:14
731	PM		Niño abrazando a su mamá.	1:16:17
732	PM		Vitamina abre puerta, pregunta a Juan.	1:16:21
733	PMC Juan		Juan le dice a Vitamina que Chauk no le va a servir.	1:16:26
734	PMC Vitamina		Vitamina “¿Tú qué sabes?”.	1:16:28
735	PMC Juan		Juan “No habla español”.	1:16:37
736	PMC Vitamina		Vitamina le pregunta a Juan.	1:16:39
737	PMC Juan		Hombre le dice a Juan que conteste.	1:16:43
738	PMC Vitamina		Vitamina ve a Juan.	1:16:46
739	PMC Juan		Juan saca dinero.	1:16:54
740	PMC Vitamina		Vitamina sonrío.	1:16:57
741	CU		Juan sacando dinero, se lo da a Vitamina.	1:17:01
742	PMC Juan		Juan ve a Vitamina.	1:17:04
743	PMC Vitamina		Vitamina “¿Esto vale tu amigo?”	1:17:05
744	PMC Juan		Juan viendo a Vitamina.	1:17:08

745	PMC Vitamina		Vitamina mete a Juan al cuarto.	1:17:09
746	PM Juan		Juan entrando al cuarto.	1:17:10
747	PM Juan		Juan ve a los migrantes.	1:17:13
748	PM		Chauk y otros sentados en el piso.	1:17:20
749	PMC Juan		Le preguntan de dónde sacó el dinero.	1:17:24
759	PMC Vitamina		Le dice que de dónde robó el dinero.	1:17:27
751	OV		Juan le dice que no se lo robó.	1:17:30
752	PMC Vitamina		Agarra a Juan de la cabeza	1:17:31
753	PM Juan		Le quitan la camisa.	1:17:34
754	PM Chauk		Chauk ve como maltratan a Juan.	1:17:35
755	PM Juan		Juan les dice que no tiene nada. Incan a Juan	1:17:36
756	PMC Chauk		Vitamina inca a Chauk también.	1:17:39
757	PM Juan		Juan ve a Chauk.	1:17:41
758	PMC Chauk		Vitamina les dice que se van a los ojos.	1:17:43
759	PMC Juan		Juan viendo a Chauk.	1:17:44
760	PM three shot		Vitamina recarga pistola.	1:17:47
761	PMC Juan		Vitamina los amenaza, les dice que sólo uno va a salir.	1:17:51
762	PMC Chauk		Chauk viendo hacia abajo.	1:17:56
763	PMC Juan		Juan y Chauk son amenazados.	1:17:59
764	PMC Chauk		Chauk viendo a Juan.	1:18:02
765	PM three shot		Ambos amenazados por Vitamina. Hombre le da un zape a Juan para que conteste.	1:18:04
766	PMC Juan		Juan "Él".	1:18:08
767	PM three shot		Vitamina se levanta.	1:18:16
768	PM Vitamina		Vitamina le apunta a Juan. Comienza a contar.	1:18:20
769	PMC Chauk		Chauk ve hacia abajo.	1:18:22
770	PMC Juan		Juan con pistola en la cabeza.	1:18:25
771	PM two shot		Juan siendo apuntado con la pistola. Vitamina llega al 3.	1:18:28
772	PMC Juan		Vitamina aprieta el gatillo, no hay bala. Hombres se ríen.	1:18:31
773	PMC Chauk		Chauk ve a los hombres.	1:18:33
774	PMC Juan		Juan ve a los hombres.	1:18:35
775	PM two shot		Vitamina se burla "Que huevotes".	1:18:38
776	PMC Juan		Juan viendo a Vitamina.	1:18:40
777	PM two shot		Vitamina "Tienen 20 segundos para irse".	1:18:44
778	PMC Juan		Hombre toma a Juan del cabello y lo saca del cuarto.	1:18:48
779	PMC Chauk		Chauk se levanta.	1:18:49
7780	PM		Chauk y Juan salen de la casa.	1:18:54
781	FS	ext. vías de tren	Chauk y Juan saliendo de la casa. Corren por la vía.	1:19:08
782	PG		Aves volando por encima de vagones.	1:19:11
783	GPG		Aves volando por encima de vagones.	1:19:14
784	FS		Juan y Chauk suben a vagón.	1:19:45
785	GP		Varios trenes. Tren avanza. Comienza música.	1:19:57
786	GP frontal		Tren avanzando.	1:20:08
787	CU Chauk	ext. tren	Chauk viendo el paisaje.	1:20:19
788	CU Juan		Juan viendo el paisaje.	1:20:27
789	CU migrante		Migrante viendo el paisaje.	1:20:35
790	CU migrante mujer		Migrante viendo el paisaje.	1:20:44
791	CU migrante		Migrante viendo el paisaje.	1:20:52

792	PG		Avanzando por la vía de tren.	1:20:59
793	PG		Vías de tren.	1:21:07
794	PG		Vías de tren.	1:21:14
795	GPG		Tren pasa por un puente.	1:21:22
796	GPG		Tren pasa por desierto.	1:21:32
797	GP		Tren pasa por desierto.	1:21:38
798	PG		Vías de tren desierto.	1:21:45
799	PG		Vías de tren desierto.	1:21:50
800	PG		Tren avanzando.	1:21:56
801	PM two shot		Juan y Chauk sentados, viendo paisaje.	1:22:04
802	GPG		Montañas y desierto, atardecer.	1:22:09
803	PM two shot		Juan y Chauk dando la espalda, viendo el atardecer.	1:22:20
804	GPG		Fábrica.	1:22:31
805	PM		Varios migrantes.	1:22:42
806	PMC Chauk		Chauk viendo el amanecer.	1:22:51
807	PG	int. tienda	Tren de juguete en la nieve pasando por un puente.	1:23:00
808	PGP		Tren de juguete en la nieve pasando por un puente.	1:23:10
809	PM two shot		Juan y Chauk viendo el tren de juguete desde el aparador.	1:23:17
710	PG		Tren de juguete saliendo de un túnel.	1:23:23
711	PM two shot		Chauk habla tzotzil, Juan le dice que es nieve.	1:23:30
712	GPG		Tren avanzando.	1:23:36
713	CU	ext. frontera	Mano de Chauk entre rejas.	1:23:41
714	PG two shot		Juan y Chauk viendo entre unas grandes rejas.	1:23:50
715	GPG aérea		División en montañas.	1:23:54
716	GPG		Frontera.	1:23:59
717	GPG		Frontera.	1:24:03
718	GPG		División de frontera, de un lado lleno de casas, del otro nada.	1:24:07
719	GPG		Helicóptero haciendo ronda.	1:24:11
720	GPG		Muro de la frontera.	1:24:18
721	AM		Niño viendo entre el muro de frontera.	1:24:20
722	AM		Niño gritando, al lado del muro de la frontera.	1:24:24
723	PG		Niño asomándose arriba del muro de la frontera. Lanza una pelota.	1:24:27
724	FS		Niños juegan con la pelota. Juan y Chauk caminando. Dos niños bajan el muro de la frontera.	1:24:44
725	PM two shot		Juan y Chauk caminan al lado del muro de la frontera.	1:24:46
726	GPG		Helicóptero cuidando.	1:24:49
727	PM two shot		Juan y Chauk caminan.	1:24:52
728	FS two shot		Juan y Chauk caminando. Niños jugando detrás.	1:24:59
729	FS two shot		Juan y Chauk caminan.	1:25:08
730	PMC Chauk		Chauk viendo por un agujero en el muro fronterizo.	1:25:11
731	PG		Vemos por el hoyo el lado americano.	1:25:13
732	PM		Chauk y Juan viendo al otro lado.	1:25:17
733	PG		Patrulla fronteriza.	1:25:23

734	PG	ext. ciudad	Juan y Chauk caminando por la calle. Preguntan a otro chico si sabe como pasar la frontera.	1:25:42
35	FS	ext. frontera	Grupo de hombres, junto con Juan y Chauk caminan al lado del muro.	1:25:53
736	FS		Coyotes los esperan, un gran hoyo en el muro.	1:26:03
737	PM		Chico saluda a los coyotes.	1:26:06
738	AM		Juan y Chauk se acercan.	1:26:07
739	PM		Coyote quita cosas.	1:26:08
740	PM		Coyote quita cosas, le lanza una maleta a otro chico.	1:26:14
741	PM		Chico y coyote quitan las tablas que tapan el hoyo del muro. Coyote le da un morral a Juan.	1:26:25
742	PM		Juan se pone el morral	1:26:27
73	PM		Coyote da morral a otro chico.	1:26:31
744	PM		Coyote les dice a todos que se pongan las mochilas.	1:26:37
745	AM		Juan entra al hoyo.	1:26:41
746	AM		Migrantes se meten al hoyo.	1:26:55
747	PG	int. hoyo	Dentro del hoyo, migrantes cruzando.	1:27:02
748	PM		Migrantes saliendo del hoyo.	1:27:05
749	PM	ext. frontera	Migrantes saliendo.	1:27:07
750	PG		Frontera americana.	1:27:08
751	PM		Migrantes esperan en el hoyo.	1:27:09
752	PG		Patrulla fronteriza.	1:27:12
753	PM		Migrante "ahí está la migra"	1:27:16
754	PM	int. hoyo	Migrantes esperan al cambio de turno.	1:27:26
755	PM		Juan y Chauk sentados esperando.	1:27:41
756	PM		Migrantes esperando dentro del hoyo.	1:27:55
757	PMC		Juan y Chauk esperando.	1:28:03
758	PM		Juan y Chauk esperando.	1:28:13
759	PMC		Juan dormido, Chauk sentado.	1:28:19
760	PM		Migrantes esperando.	1:28:30
761	PG		Poste de luz.	1:28:34
762	PM		Avisan que ya se fue la policía, migrantes salen del hoyo.	1:28:51
763	AM	ext. frontera	Salen del hoyo.	1:28:54
764	PM	int. hoyo	Salen del hoyo.	1:28:57
765	FS	ext. frontera	Migrantes corriendo.	1:29:11
676	FA		Migrantes corriendo con cautela.	1:29:14
767	PM		Migrantes corriendo con cautela. Se agachan, hay una luz.	1:29:18
768	PM		Migrantes agachados.	1:29:20
769	PM Juan		Juan agachado	1:29:34
770	PM		Migrantes agachados.	1:29:38
771	PM		Todos corren nuevamente. Se vuelven a agachar. Corren.	1:30:14
772	FS		Migrantes corriendo.	1:30:22
773	FS		Migrantes corriendo. Cruzan río.	1:30:25
774	PG		Migrantes cruzan río. Se esconden en pilar.	1:30:32
775	PG		Patrullas en cuatrimotos.	1:30:38
776	FS		Migrantes escondidos, pasan las patrullas. Siguen cruzando. Juan regresa por Chauk.	1:31:16
777	FS	int. desagüe	Se meten a un desagüe.	1:31:39

778	PM		Todos esperan.	1:31:45
779	CU Juan		Juan esperando. Comienza a hablar.	1:31:53
780	CU Juan		Juan hablando. Se siente emocionado de ir a U.S.	1:32:10
781	CU - PM		Migrante viendo. Chauk hablando en tzotzil. Todos se levantan, comienzan a caminar para salir del desagüe.	1:32:46
782	FS	ext. frontera	Migrantes salen del desagüe. Un coyote los espera.	1:33:01
783	FS		Todos formados, caminan hacia la camioneta, se suben. Dejan a Juan y Chauk.	1:33:34
784	PM two shot		Juan y Chauk ven como se van los demás.	1:33:39
785	AM		Juan y Chauk ven como se van los demás.	1:33:50
786	PM		Juan “¿ahora qué?”.	1:33:57
787	FS		Chauk “Vámonos”. Ambos caminan.	1:34:15
788	GPG		Juan y Chauk caminando.	1:34:36
789	FS		Juan y Chauk caminando.	1:34:57
790	PG		Juan y Chauk caminando.	1:35:04
791	AM		Juan y Chauk caminando.	1:35:11
792	PG		Juan y Chauk caminando. Le disparan a Chauk.	1:35:32
793	PM		Juan revisa a Chauk.	1:35:36
794	PMC tirador		Recarga su arma.	1:35:37
795	PM two shot		Vuelve a disparar.	1:35:37
796	PMC tirador		Recarga arma.	1:35:38
797	PM two shot		Juan le dice a Chauk que se levante, no lo hace.	1:35:40
798	PMC tirador		Dispara nuevamente.	1:35:40
799	PM two shot		Juan moviendo a Chauk.	1:35:41
800	PMC tirador		Dispara.	1:35:41
801	PM Juan		Corre.	1:35:43
802	PMC tirador		Dispara.	1:35:43
803	FS Juan		Corriendo.	1:35:52
804	AM Chauk		Chauk muerto, tirado en el suelo.	1:35:59
805	FS Juan		Corriendo.	1:36:08
806	GPG		Juan corriendo.	1:36:20
807	PG	ext. ciudad	Autopista concurrida. Juan caminando. Se detiene a ver.	1:36:33
808	CU Juan		Juan viendo a través de una malla.	1:36:42
809	CU abierto		Mano de Juan, a lo lejos se ve una bandera americana.	1:36:49
810	AM		Juan viendo una fábrica.	1:37:00
811	AM	int. rastro	Trabajadores cortando carne.	1:37:09
812	FS		Trabajadores cortando carne.	1:37:16
813	AM		Juan parado. Comienza música.	1:37:24
814	AM		Trabajadores cortando carne.	1:37:30
815	PMC trabajador		Trabajador cortando carne.	1:37:33
816	PM		Trabajadores cortando carne.	1:37:44
817	FS Juan		Juan parado.	1:37:51
818	AM		Trabajadores empacando carne.	1:37:59
819	PM		Trabajadores cortando carne.	1:38:05
820	PMC		Trabajador cortando carne.	1:38:08
821	AM		Trabajadores cortando carne.	1:38:12
822	PM Juan		Juan viendo.	1:38:18
823	PM trabajador		Trabajador seleccionando carne.	1:38:21

824	FS		Trabajadores seleccionando carne.	1:38:29
825	PMC Juan		Juan viendo.	1:38:36
826	PM		Trabajadores limpiando carne.	1:38:41
827	FS		Trabajadores limpiando carne.	1:38:47
828	PG		Rastro limpio.	1:38:57
829	PMC Juan		Juan limpiando la carne que está en el piso.	1:39:05
830	PM Juan		Juan limpiando.	1:39:10
831	FS Juan		Juan limpiando.	1:39:16
832	FS Juan		Juan limpiando.	1:39:23
833	AM Juan		Juan tira la carne que recogió.	1:39:30
834	PM Juan		Juan barriendo.	1:39:39
835	PM Juan		Juan barriendo.	1:39:47
836	FS Juan		Juan barriendo la carne que está en el suelo.	1:39:52
837	CU		Carne apilada.	1:39:58
838	FS Juan		Juan recogiendo carne con una pala, tirándola.	1:40:09
839	PG		Trabajadores limpiando. Juan sale del rastro.	1:40:26
840	PG - CU	ext. calle	Nieve cayendo. Juan caminando. Juan se detiene a ver la nieve caer.	1:40:59
841	PG		Juan parado al lado de un poste de luz viendo la nieve caer.	1:41:09
842	CU Juan		Juan viendo la nieve caer.	1:41:17
843	PG nadir		Nieve cayendo.	1:42:16
844			Fade a negro, créditos.	1:48:11
845			FIN	

## ANEXO 4.4

*Découpage Las elegidas***Puesta en cámara**

<b>Número</b>	<b>Tipo de plano / Movimiento</b>	<b>Locación</b>	<b>Acción</b>	<b>Tiempo</b>
1	PM two shot	int. departamento	Sofía y Ulises se besan, empiezan a desnudarse y acuestan.	00:32 a 1:33
2	CU - OS		Ulises besa a Sofía en el cuello, ella se aguanta la risa.	2:02
3	PM abierto		Ulises se incorpora, la mira. Nancy se disculpa e incorpora. Estoy nerviosa.	2:33
4	PM cerrado (espalda Ulises)		Ulises abraza a Sofía.	2:41
5	CU - Ulises OS - contra-ángulo		Sigue el abrazo. Se ilumina la escena.	2:47
6	CU Sofía - lateral		Más luz. Sofía recargada en su hombro, voltea hacia la luz. Sonríen. Título.	3:09
7	PM - vista ventana	int. departamento - ventana	Sofía junto a la ventana. Charla con Ulises sobre primera vez, con cuántas ha estado, no le dice.	3:18 a 4:10
8	CU Sofía - fuera de foco - PM Ulises		Ulises la mira. "No te agüites, yo sí quiero quedar bien contigo".	4:35
9	FS - travelling (seguimiento)	ext. calle	Ulises maneja una bici, Sofía sentada en el manubrio.	4:44
10	PM - espalda - campo rest.		Ulises maneja.	4:55
11	PM - contraplano		Ulises y Sofía juegan.	4:59
12	PM - lateral		Manejan, juegan.	5:04
13	PM - 3/4		Detenidos, en la bici. Sofía de espaldas. Ulises la mira con amor. Le da de comer.	5:11
14	PM - Papá espalda	ext. casa papás - parrilla	Papá cocina. ¿Cuántos años tienes? 14. ¿Y te dejan andar con Ulises?	5:25

15	Americano - two shot		Sofía y Ulises sentados.	5:37
16	PM cerrado - lateral		Papá toma una cerveza. Pregunta por sus papás a Sofía.	5:41
17	PM CU de Ulises.		Ulises escucha. Sofía (OS) responde.	5:46
18	PM Sofía		Sofía responde. Mamá mesera, Papá murió.	5:53
19	PM (p. 16) - secuencia		Sigue interrogatorio. Al fondo, llega más familia. Se saludan. Presentan a Sofía.	6:26
20	PM Sofía		Sofía sonrío. Saluda.	6:32
21	PM group shot	ext. casa papás - mesa	Papá en medio, soplando un pastel. Todos sentados alrededor. Hermano: 'tas viejito.	6:49
22	PM Hermano		Papá lo sapea. Hermano mira a Ulises.	6:53
23	PM Ulises		Ulises contempla. Recibe pastel. Hablan de un perro.	7:02
24	PM Sofía		Sofía le entrega pastel a Ulises. Papá le ofrece carga perro a Sofía.	7:10
25	PM Mamá		Por atrás de la mamá, Papá le pasa el perro a Sofía.	7:23
26	PM Hermano		Hermano le pasa su niño a alguien, le pide a Ulises que venga con él.	7:28
27	PM Sofía		Sofía acaricia el perro. Ulises pasa por atrás.	7:37
28	PM cerrado de Hermano. Sale y queda en CU Ulises.	ext. casa - otro espacio	Hermano cuestiona a Ulises. Lo estás haciendo bien.	7:50
29	PM cerrado de Sofía	ext. casa - parrilla	Sofía mira a Ulises que regresa. Solo ella en foco. Pregunta con la mirada.	7:59
30	CU de Ulises	ext. casa - parrilla	Ulises serio. Sofía lo acaricia.	8:05
31	PM - seguimiento (steady)	ext./int. casa Sofía	Sofía entra a su casa. Un niño juega en el piso de la sala. Sofía pregunta por la mamá.	8:26
32	PM - seguimiento	int. casa Sofía	Niño juega en un colchón. Sofía le trae juguete.	8:36
33	Detalle	int. habitación Sofía	NOCHE. Detalle de libro infantil.	8:45
34	FS		Mamá de Sofía llega. Sofía con el niño en la cama. Discusión sobre dejar al niño solo.	9:17
35	PM cerrado		Mamá juega con el niño.	9:27
36	Detalle		Mamá juega con pies.	9:32
37	PM cerrado de Sofía		Sofía escucha cómo juegan.	9:40
38	ECU de Ulises	int. cafetería	OS: "Te amo, yo haría cualquier cosa". Ulises mira.	9:50
39	PM de Hermano		Hermano repite la línea anterior. Mira de frente.	9:59
40	Detalle (POV falso)		Detalle del cuchillo en las manos de Ulises. Juega con el brillo.	10:01

41	ECU (p. 38)		El brillo se refleja en el rostro de Ulises.	10:04
42	PM (p. 39)		"Lo que fuera", dice el hermano, luego le indica que lo repita diariamente. Ulises en OS: yo te amo.	10:13
43	PM Ulises (OS de Hermano)		Ulises repite. "Métele sentimiento, ¿qué traes, cabrón?" Ulises duda. Se siente raro con Sofía.	10:40
44	PM Hermano (OS Ulises) - contraplano		"Siempre te enamoras, tú tranquilo".	10:58
45	Americano - travel - seguimiento	ext. calle	Ulises maneja su bici.	11:07
46	PM cerrado a PM abierto - seguimiento	ext. calle	Ulises maneja, serio, estresado, respira.	11:23
47	PM - espalda / contraluz	int. departamento	Ulises sentado, semidesnudo, mira la ventana, prende un cigarro.	11:37
48	PM - composición 1/3 horizontal derecha	int. departamento	Ulises sentado, marca su cel.	12:06
49	PG - dolly lateral	ext. playa	Sofía camina. Ulises sentado, agachado. Sofía corre hacia él. Sofía le pide que se metan al mar.	13:15
50	PM cerrado		Ulises cabizbajo. No quiero que te pase nada, yo te voy a cuidar.	13:49
51	PM two shot - dolly in a Sofía		Ulises y Sofía se miran. Ulises confiesa la red de trata. "Tú ibas a ser mi primera, pero no quiero." <sup>ix</sup>	14:29
52	PM (p. 50)		Ulises pide perdón.	14:43
53	PM cerrado de Sofía.		Sofía no sabe qué decir. OS: ¿me habías mentido siempre?	14:56
54	PM Sofía, Mamá al fondo fuera de foco.	int. casa Sofía	NOCHE. Sofía sentada. En OS la conversación.	15:11
55	PM Ulises.	int. departamento	OS conversación: vente conmigo. Ulises empaca una mochila.	15:21
56	Americano - dolly derecha	int. habitación Sofía	OS conversación: no te quedes aquí. Sofía mira al niño acostado. Sofía abre la puerta, sale sigilosa.	16:32
57	PM 3/4 Sofía	int. coche - en movimiento	Sofía copiloto. Teléfono suena.	16:45
58	PM 3/4 Ulises		Ulises maneja. Teléfono suena. Lo mira.	16:53
59	PM Sofía		Sofía lo mira. Suena teléfono.	17:17
60	PM Ulises		Ulises responde. ¿Qué pasó? Me están siguiendo.	17:37
61	PM Sofía		Sofía mira atrás. "Déjame hablar con él, tú quédate aquí".	17:51
62	PM two shot (espaldas) - cámara se acerca		Ulises detiene el coche. Sale. Sofía espera. Sofía sale y corre. Gritos. Ulises se para frente al coche.	18:13

63	PM - cámara en mano (shaky)	ext. avenida	Coches van y vienen. Agarran a Sofía.	18:36
64	PM cerrado	ext. avenida	Ulises mira.	18:40
65	PG - dolly izquierda, llega a PM abierto (espalda) de Papá	ext. canal - campo	AMANECER. Golpes en OS. Papá mira paisaje, voltea (lateral). Ordena que siga golpeando. Hermano golpea a Ulises (en OS, Ulises en el suelo). Hermano se agacha.	19:52
66	CU		Ulises golpeado. Hermano lo levanta.	19:59
67	PG		Hermano y Ulises en primer plano. A lo lejos, Papá sube a una camioneta.	20:17
68	CU - espejo	int. camioneta - en movimiento	Papá maneja, vemos su rostro en el espejo. "Ulises, no lo vuelvas a hacer".	20:44
69	PM cerrado		Ulises en el asiento trasero, golpeado. "Somos tu familia"	20:56
70	PG (un muro en 1er plano) - dolly in	int. casa trata de mujeres	Sofía sentada en último plano. Entra <b>Madrota</b> ?, le ofrece agua. La tranquiliza, miran a alguien OS.	21:41
71	FS (contraplano)		Una chica entra, sube las escaleras. OS: ya me quiero ir. No se va a poder. Entra otra chica. "Te vas a llamar Andrea".	22:06
72	PM Mamá Ulises	int. baño - casa trata	Mamá mira a Ulises bañarse.	22:12
73	PM contraplano		A través del vidrio, Ulises se baña. Abre la puerta. "Vete con tus tíos". Ulises le pide ayuda para recuperar a Sofía.	22:35
74	PM Mamá		Mamá: por favor, vete.	22:43
75	PM Ulises		Ulises la mira.	22:46
76	CU	int. sala - casa de	Hermano carga bebé.	22:53
77	PM - nivel mesa		Un niño come. Atrás, Hermano juega con bebé.	22:56
78	FS - three shot		Niños sentados a la mesa.	23:06
79	CU (p. 76)		Hermano juega niño.	23:09
80	PG		Papá entra con unos perros, familia en el desayuno. Mamá pelea con él.	23:20
81	PM		Hermano prende la tele.	23:35
82	PG (p. 80)		Ulises sale. Hermano le llama.	23:42
83	Americano - PM cerrado (secuencia)		Ulises abre el refri. Ulises le llama. Hermano lo abraza. "Tienes que aprender a matar el sentimiento".	24:09
84	Americano	int. camioneta de trata - en movimiento	NOCHE. Sofía sentada. Atrás otras chicas sentadas. Chofer le da algo de comer.	24:46
85	PM Chofer		Chofer maneja. ¿Te pegaron? Pórtate bien. <sup>s</sup>	25:01
86	Americano (p. 84)		¿A dónde vamos? A tu casa, vas a vivir en una hostelería.	25:37

			Yo te voy a llevar y traer.	
87	POV tablero camioneta a PM (cortado) de Chofer a CU de Sofía.		Camioneta se estaciona, unos chavos toman afuera. Chofer explica que son vigilantes.	26:03
88	PM abierto - paneo - dolly	ext. camioneta - calle	Chofer abre la puerta. Todas bajan. Le indican en dónde se debe quedar.	26:43
89	FS dolly izq.	ext. pasillo - hostelería	Chofer y Sofía llegan al cuarto. Chofer le explica de nuevo. Sofía no entra, dice que no es Andrea. "Pórtate bien, Andrea".	27:09
90	FS nivel	int. habitación - hostelería	Sofía sentada en un colchón, llora.	27:57
91	PM (espalda)	int. cuarto	Ulises llora.	28:23
92	PM lateral - handheld - OS	ext. calle / campo	DÍA. Ulises camina, cara rígida. Va con su papá, que lleva los perros. Le pide que saque a Sofía. Lo condiciona a que la sustituya.	29:00
93	OS Papá - PM Ulises (contraplano)	ext. calle / campo	Ulises mira a su papá. Ulises asiente. "Si me entero que la viste, se rompe el trato".	29:20
94	PM	int. camioneta trata	Sofía sube a la camioneta. Otras chicas adentro.	29:25
95	PM cerrado 3/4	int. camioneta trata - en movimiento	Chofer maneja.	29:34
96	PM cerrado a CU	int. camioneta trata - en movimiento	Sofía intenta no llorar.	29:50
97	PM / PG	int. casa trata	Sofía recargada en una puerta. Atrás, un grupo de chicas suben.	30:03
98	PG	int. habitación - casa trata	Chicas vistiéndose, pintándose en el espejo, guardando cosas en locker.	30:22
99	PM (aire en la mitad del cuadro)	int. habitación (cont.)	Chica explica las tarifas.	30:29
100	PM (espalda)		Sofía se cambia. OS: al día tienes que sacar 6 mil mínimo. (12 actos al día). Advierte no tomar dinero.	30:43
101	PM (p. 99)		Chica le pregunta si sabe cómo usar condón.	30:48
102	PM - two shot		Sofía y Chica sentadas en la cama. Chica le enseña a usar condón.	31:03
103	PM (aire cuadro)		Sofía mira. Cara de disgusto. Chica le dice que "vas a ver cómo se hace".	31:11
104	PG (POV)		Chica tiene sexo con cliente.	31:27
105	PM cerrado		Sofía, tras la puerta, espía. Baja mirada, los escucha.	31:42
106	PM otra chica - suave travel (arc) - PM Sofía	int. habitación - casa trata	Chica mira a la izquierda, hace algo OS. Espejo atrás. Fíjate bien para que lo hagas tú. ¿Cómo te llamas? Yo me llamo	32:40

			Perla. La está maquillando. Sofía no responde.	
107	PM Sofía frente al espejo		Sofía maquillada. Perla la mira en el espejo.	32:50
108	Americano	int. otra habitación - casa trata	Sofía sentada en la cama. Un cliente se desnuda. Busca tranquilizarla. Quiere acostarla, se resiste y sale corriendo.	33:55
109	PG - Tilt down - cenital	int. escaleras - casa	Sofía sale corriendo.	33:59
110	PG	int. sala - casa	Sofía abre la puerta y sale, un tipo corre tras ella. Sale la Madrota. Dos chicas ven la escena. Se escucha cómo la atrapan.	34:12
111	PM Sofía	int. casa	Sofía mira agachada.	34:18
112	Detalle		Sofía se acaricia las manos.	34:28
113	PM - two shot - lateral	int. coche - en movimiento	Ulises copiloto. Mamá maneja. Se detiene.	34:59
114	Americano	int. casa - sala	Ulises inspecciona. Baja una chica.	35:07
115	PG	int. casa - sala	Chicas sentadas, tras un muro.	35:17
116	PG	int. casa - planta alta / escaleras	Sofía sale de una habitación, camina a otra.	35:31
117	OS Sofía Americano Ulises	int. habitación	Sofía mira a Ulises. Lo abraza.	35:53
118	PM cerrado Ulises		Ulises dice 'no hay de otra'. No lo voy a hacer (OS). Si no lo haces te matan.	36:10
119	CU		Sofía mira abajo. OS: te voy a sacar pronto.	36:24
120	PM (p. 118)		Ulises la mira. OS: dile a mi mamá, que vaya a la policía. Ulises dice que están coludidos.	36:47
121	CU (p. 119)		Sofía angustiada. Baja la cabeza.	36:56
122	Americano (two shot)		Ulises y Sofía sentados en la cama. Ulises le da pastillas, "para que te olvides de todo".	37:16
123	Two shot PM (espaldas) - paneo	ext. casa - calle	NOCHE. Mamá y Madrota fuman. "Que no se entere Marcos". Ulises sale. Suben al coche.	38:02
124	PM Ulises (aire)	int. habitación	Ulises semidesnudo. Fuma.	38:23
125	PM	int. gimnasio	Hermano hace ejercicio.	38:31
126	PM contraplano	int. gimnasio	Hermano hace ejercicio.	38:37
127	PM (Ulises mitad plano izq.)	int. gimnasio	Ulises hace ejercicio.	38:50
128	PM two shot		Ulises y hermano corren caminadora.	39:03
129	PG - paneo	ext. calle	Ulises y hermano cruzan calle. Ser más rápido e inteligente.	39:11
130	PG	ext. banqueta - calle	Una mujer habla por teléfono.	39:16
131	PG	ext. calle	una mujer cruza la calle	39:18
132	PM Abierto two shot	ext. parque -	dos mujeres charlan	39:23

		calle		
133	Americano	ext. calle	una mujer cruza la calle	39:26
134	MONTAJE SPLIT SCREEN. Detalles de chicas y CU de Sofía.	int. casa trata	Sofía mira. Detalle de chicas maquillándose, preparándose, mirando al vacío, esperando. CU's de manos.	40:01
135	MONTAJE SPLIT SCREEN.	ext. calle	Parte superior, Ulises espera en la calle, sonríe. Parte inferior, chicas en la calle, caminan, chicas de secundaria cruzan calle.	40:17
136	MONTAJE SPLIT SCREEN	int. casa trata / ext. calle	Montaje alternado de chicas en la calle y chicas al interior de la casa. Detalles, cotidianidad.	40:33
137	CU Sofía - suavísimo dolly in	int. casa trata	Sofía mira al vacío. - termina secuencia musical.	40:52
138	PM (aire)	int. casa	Una chica llora, tercio izquierdo. Otra chica llega y le dice que no la vayan a ver llorar.	41:03
139	PM - group shot (atrás de chica en 1er plano) - Dolly derecha - PM cerrado de Sofía	int. casa - sala	Grupo de chicas esperan. Gringos alaban a las chicas (en inglés). Las escogen. Sofía cabizbaja. Sofía voltea. Mira a	41:47
140	PM - PG	int. escaleras	En primer plano un tipo. Al fondo suben las escaleras. gringo y chica. Tipo baja escaleras, entra al baño.	42:01
141	PM (viene de p. 139)	int. sala - cont.	Sofía mira, se levanta.	42:06
142	FS - empuja hasta PM two shot (ellas en mitad izq de cuadro)	int. entrada casa	Sofía va a salir, puerta abierta. Madrota en OS: "Abre, está abierto. Te puedes ir cuando quieras." Acuérdate de tu hermano y mamá.	42:40
143	PM de Sofía	int. habitación	Sofía mira al frente, sin expresión. Se escuchan sonidos de sexo (OS).	42:55
144	PM de hombre		Hombre semidesnudo mira al frente. OS sonidos sexo.	43:04
145	Detalle		Detalle de condones en las sábanas. OS sonidos sexo.	43:10
146	PM otro hombre		Hombre semidesnudo mira al frente. OS sonidos sexo.	43:19
147	PM de Sofía		Sofía mira al frente. OS sonidos sexo.	43:25
148	PM tercer hombre.		Hombre semidesnudo mira al frente. OS sonidos sexo.	43:34
149	PM cuarto hombre.		Hombre semidesnudo mira al frente. OS sonidos sexo.	43:42
150	PM quinto hombre.		Hombre semidesnudo mira al frente. OS sonidos sexo. Sofía llora.	43:50
151	PM sexto hombre.		Hombre semidesnudo mira al frente. OS sonidos sexo. Sofía llora.	43:58
152	PM Sofía.		Sofía mira abajo, levanta la vista lentamente. OS sonidos	44:15

			sexo. Sofía llora.	
153	PM abierto - group shot	int. camioneta - en movimiento	NOCHE. Sofía sentada entre un grupo de chicas.	44:55
154	PM abierto - foco restringido - secuencia - steady	int. pasillo - pasaje comercial	DÍA. Una chica, Marta, camina. Vuelve en sus pasos, busca. Mira ropa. Ulises la aborda. Va a comprarle.	45:50
155	PM abierto		Marta lo mira.	45:54
156	PG a OS		Ulises compra. Vuelve. Le da el helado. Se presentan. Gracias por la nieve.	46:21
157	PM (OS)		Marta dice que ya se tiene que ir.	46:27
158	PM Ulises a OS. PG. PM Ulises (secuencia) - cambios de foco		Marta se va. Ulises la invita a salir. Ella ríe y se va. Su amiga espera. Ulises regresa. Marta lo alcanza, le da su número.	47:08
159	PM	int. bar - table?	NOCHE. Una pareja baila.	47:13
160	FS		Gente en la barra mira bailar.	47:17
161	PM		Aspectos de gente.	47:21
162	PM		Aspectos de gente.	47:26
163			Aspectos de gente.	47:30
164			Aspectos de gente.	47:34
165	PM (espalda) de Papá. Dolly ARC a PM OS.		Papá sentado. Se sientan Ulises y hermano. Un señor recibe a los hermanos, se despide. "Parece que ya agarro algo". "Vamos a brindar por eso". Discuten otro negocio. Ulises sin emoción. "Cuando ganes dinero te va a gustar"	49:20
166	PM abierto	int. habitación - casa trata	Sofía despeinada, triste. Una chica atrás se desviste. Entra Madrota a apurarlas. Sofía le dice que le bajó. Ahorita lo arreglamos.	49:58
167	Detalle a CU - corrige cámara	int. baño	Madrota le prepara un remedio. Le explica.	50:12
168	FS - Pared en primer plano, ellas al fondo.	int. baño	Madrota hincada, Sofía sentada. ¿Está bien?	50:20
169	PM abierto - Sofía tercio derecho, chica fondo tercio izq. - suave acercamiento	int. habitación	Sofía se sienta al espejo. Chica sentada al fondo. ¿Estás bien? Me duele mucho. Chica le ayuda a peinarse. Hablan de cómo extrañan a sus familias. Chica tiene un hijo. "Lo tiene la familia de mi padrote". Chica empieza a contar cómo llegó pero llega otra chica e interrumpe.	52:07
170	PM cerrado		Sofía se toma una pastilla, bebe agua.	52:20
171	PM abierto (p. 147). Dolly in, va a fuera de foco.		Sofía peinada y maquillada, mirada baja. OS sonidos de sexo.	53:04
172	PM (espalda) cerrado - paneo	int. habitación - hostelería	NOCHE. Sofía se prepara algo. Se sienta a la cama.	53:52

173	PG (composición incómoda)	ext. playa - TJ	DÍA. Ulises y Marta sentados en la playa. Ulises fuma. "No me gusta la gente que fuma". Ulises lo apaga. Le da chance y sigue fumando.	54:43
174	CU-PM - travel lateral / arc	ext. playa	Ulises y Marta junto a la barda fronteriza. Platican. "Ya terminé la prepa, no sé bien qué quiero hacer". ¿Te gustan los carros? Los deportivos.	55:22
175	CU - cenital	ext. playa	Juegan con los pies en el agua.	55:26
176	Two shot - overshoulder	ext. playa	Ulises y Marta juegan en la playa.	
177	Contraplano	ext. playa	Ulises y Marta juegan en la playa.	55:57
178	Continúa del 177	ext. playa	Ulises y Marta juegan en la playa.	56:06
179	Continúa del 177	ext. playa	Ulises y Marta juegan en la playa.	56:14
180	contraplano (176)	ext. playa	Ulises y Marta juegan en la playa.	56:18
181	contraplano	ext. playa	Ulises y Marta juegan en la playa.	56:21
182	PM (Detalle) - Picado	ext. playa	Los pies de Ulises y Marta.	56:28
183	PM - nivel	ext. playa	Contraluz. Ulises y Marta caminan. Ulises la abraza.	56:44
184	PM - General - dolly lateral	int. habitación	Las chicas se visten. Madrota hace cuentas. Regaña a una "Karla". Se maquillan y desmaquillan.	57:55
185	PM - trasfoco - CU	int. habitación de Ulises	Ulises sentado. Llega su hermano. ¿Ya le marcaste a Marta? No. ¿Y ahora? Le da instrucciones. Hermano escribe el mensaje. Le da el dinero que ganó Sofía. Ulises no lo quiere.	59:02
186	Detalle		Mano de Ulises sosteniendo el dinero. "Es tu dinero negro, tú te lo ganaste".	59:04
187	CU		CU de Ulises. Mira hacia abajo. Voltea: "ella se lo ganó, se lo voy a guardar".	59:14
188	PM - two shot - en movimiento	int. comedor - casa	Ulises y Marta van a la mesa. La hermana de Marta. Lo presenta. La mamá no está.	59:33
189	Cenital/Nadir (POV)	ext. rueda de la fortuna	Ulises y Marta en la rueda de la fortuna, divirtiéndose.	59:39
190	POV de ellos		Vista de ellos hacia afuera. Siguen en la rueda de la fortuna.	59:47
191	PG - levemente picado	int. casa	Ulises da la mano a la mamá de Marta.	59:55
192	PM - campo restringido	int. casa	Ulises le pide permiso a la mamá.	1:00:01
193	PG paneo	ext. juegos mecánicos	Ulises y Marta en los juegos.	1:00:05
194	FS - track in	ext. casa	Ulises y Marta se abrazan.	1:00:15

			"Gánate su confianza, trátala como nadie" Hermano (VO)	
195	PM	int. gimnasio	Ulises hace ejercicio. Continúa el VO con instrucciones.	1:00:22
196	FS track in (con. de 194) - hasta PM	ext. casa	Ulises y Marta en el balcón.	1:00:43
197	PG	int. gimnasio	Ulises mira a su hermano ejercitar, quien sigue explicándole.	1:00:50
198	PM - dolly lateral	int. restaurante	Marta come mariscos. Ulises también. VO: que se acostumbre a la vida buena.	1:00:59
199	PM (viene de 196)	ext. casa	Ulises le da una cadenita a Marta.	1:01:07
200	PM	int. habitación	Marta se ve al espejo.	1:01:16
201	CU - tilt up - CU	int. habitación	Detalle de manos. CU de Ulises y Marta.	1:01:40
202	CU	int. habitación	Ulises semidesnudo. Mira al frente. ¿Tú también harías cualquier cosa por mí?	1:01:46
203	CU	int. habitación	Marta mira al frente. Asiente.	1:01:52
204	PM cerrado (corrige, planosecuencia) - group shot -PM	ext. casa Ulises - barbecue place	Papá Ulises cocina. Cuestiona a Marta. Llega el hermano y su familia.	1:02:37
205	PM de Papá	ext. casa Ulises (cont.)	Papá Ulises sopla velas del pastel. Cara dos perritos.	1:02:45
206	PM - two shot		Marta y Ulises sentados, juntos.	1:02:51
207	PM de hermano		Hermano le dice que ya está viejo.	1:02:54
208	PM de Mamá		Mamá corta el pastel. Los mira de reojo, sin reír. ¿Te gustan los perritos?	1:02:59
209	PG - camera pushes in	int. habitación	Marta sentada, junto a una ventana. Alguien vomita en OS.	1:03:10
210	PM	int. baño	Ulises termina de vomitar. Se levanta.	1:03:22
211	continúa p. 209 - PM - vemos TJ por la ventana - fuera foco		Entra Ulises, abraza a Marta, se disculpa por sentirse mal.	1:03:53
212	PM - contraluz - pull back	int. casa trata	OS: perdón por no haberte llamado antes. Sofía habla por teléfono con su mamá. Una mujer la vigila. "Estoy contenta, no lo sé pero pronto".	1:05:18
213	PG - contraluz - dolly lateral	ext. casa trata	Noche. Las chicas salen. Sofía con ellas. Las suben a la camioneta.	1:05:39
214	PM	int. coche - en movimiento	Ulises maneja.	1:05:54
215	PG	ext. calle	Ulises le dice al chofer que le de 5 minutos.	1:06:05
216	PM pull back a Americano (two shot)	int. habitación	Sofía cocina. Pobreza del espacio. Ulises revealed, parado. Sofía no quiere hablar.	1:07:01

217	PM	int. habitación Ulises	Ulises duerme, la televisión preendida.	1:07:13
218	PM (flashback) En movimiento.	ext. calle	Ulises lleva a Sofía en la bicicleta.	1:07:28
219	CU - picado	int. habitación Ulises	Ulises mira, triste.	1:07:41
220	PM - two shot	int. coche - en movimiento	Día. Ulises maneja, Marta de copiloto. Marta lo acaricia.	1:07:56
221	PG	int. sala	Marta entra. Ulises le dice que si se queda "aquí en Rosarito para el negocio de los carros". ¿Vas a estar mucho tiempo aquí?	1:08:13
222	PM - OS de Marta - paneo/arc	int. sala	Ulises viene (de contraluz) a ella. Dice que vendrá cada fin de semana a visitarla. Ella se rehusa. Caminan al fondo. <sup>32</sup>	1:08:42
223	PM	int. habitación	Marta acostada con Ulises. Se despierta y levanta.	1:09:18
224	PM - lateral	int. comedor	Marta desayuna, pela una mandarina. Ulises ofrece llevarla. No quiere. ¿Y tu mamá? Nunca está en casa o está dormida todo el día. <sup>33</sup> No quiero vivir con ellos.	1:10:14
225	PM de Ulises - OS	int. comedor	Marta abraza a Ulises.	1:10:22
226	Americano/General	int. habitación de casa de citas	Sofía sentada en la cama. Empieza a desnudarse. Le dicen "no" en OS. "Me llamo Daniel, ¿tú cómo?" Daniel le enseña la foto de su hija, a quien está buscando. Sofía la toma, dice que no. "Tiene más de un año..."	1:11:27
227	PM - contraplano	int. habitación de casa de citas	Daniel se levanta. ¿Cuántos años tienes?	1:11:49
228	CU abierto		Sofía lo mira. Asegura ser mayor de edad.	1:11:54
229	PM de Daniel		Daniel la mira. Se va pero Sofía le pide que no se vaya.	1:12:02
230	CU (plano 228)		Sofía le confiesa que se llama Sofía y tiene 14 años.	1:12:10
231	PG	ext. calle	Ulises habla por teléfono. Se pelea por unos papeles.	1:12:24
232	PG - contraplano	int. restaurante	Marta mira a Ulises. Se escucha la discusión. Ulises lo amenaza. <sup>34</sup> Viene a sentarse. Marta pregunta qué pasa. Nada, responde,	1:12:53
233	CU lateral	int. restaurante	Ulises mira abajo, come. Marta le pide que le diga. Le dice que lo asaltaron. ¿Qué vas a hacer? No sé.	1:13:10

<sup>32</sup> Es muy notorio el cambio de puesta en escena. Las paredes recién pintadas.

<sup>33</sup> Las mamás de las víctimas ausentes, los padres no presentes.

<sup>34</sup> Ulises tiene que ser alguien más para no ser castigado y para poder sacar a Sofía del encierro.

234	PM de Marta		Marta lo mira. ¿No puedes recuperar nada? No.	1:13:24
235	PG - three shot - push in - termina en CU	int. habitación de casa de citas	Sofía y otras dos chicas se cambian ropa. Una chica está contenta porque va a ver a su hijo. Se abrazan. Sofía le da un anillo.	1:14:39
236	Detalle de mano		La mano recibe un anillo. Se lo pone.	1:14:48
237	CU abierto		Chica agradece.	1:14:57
238	PM - PG - cámara en mano los sigue. PM en Sofía.	int. sala - casa de citas	Un grupo de chicos entran. Las miran a todas. Llegan con Sofía.	1:15:41
239	PG - contraplano		Entra ¿Daniel?	1:15:46
240	PM Sofía (O.S.)	int. habitación	Daniel le dice que le enseñó sus fotos a su mamá. Mamá quiere ir a la policía. Es peligroso. ¿Entonces? No sé, pero no te vamos a dejar sola.	1:16:14
241	PM Daniel - contraplano		Ella dice que la vigilan por todas partes. Él dice que vendrá más seguido.	1:16:23
242	PM Sofía - 240		Sofía aguanta el llanto.	1:16:33
243	PM - niño	ext. playa	Sobrino de Ulises. Lo pasean.	1:16:42
244	PM - nivel - two shot hermano y esposa		Cuñada de Ulises y hermano lo pasean.	1:16:53
245	CU - two shot		Cuñada sostiene al bebé. Bebé llora.	1:17:11
246	PG/americano - three shot	ext. restaurancito playa	Hermano, chica y el bebé comen, sentados mesa plástico.	1:17:46
247	PG abierto - dolly back -	ext. cochera casa	Llega hermano con Bebné y Chica. Bajan de coche.	1:18:06
248	PM - fuera foco - trasfoco - camera pushes in - CU de ella y bebé	int. habitación	Hermano se viste. Chica se levanta y viste. Hermano se sienta, 'te traje algo'. Son unos aretes. Le dice que se despida de su hijo, tienen que irse. Bebé llora.	1:19:50
249	FS -		Chica mira afuera, sentada en la cama.	1:20:03
250	Gran PG	ext. ciudad	Noche. Landscape de la ciudad.	1:20:08
251	FS	int. departamento Ulises y Marta	Noche. Se escucha un vidrio roto. Ulises sale. Marta también. ¿Qué es eso? Suena teléfono. Ulises se pelea por teléfono. "Ni te le acerques". Dice que va a hablar con ellos. Sale.	1:21:50
252	PM - three shot	int. prostíbulo	Ulises con su hermano y papá. Le marca Marta, hermano le dice que no le conteste.	1:22:10
253	FS - picado	int. habitación - depa de Marta y U	Marta sentada en la cama, llama por teléfono.	1:22:22
254	PG - dolly lateral - a PM	ext. lote	Marta camina.	1:22:39
255	PG abierto	ext. calle	Marta camina hacia el fondo de una calle. El mar atrás.	1:22:45

256	Gran PG	ext. playa	Marta sentada, mira la playa. Música tipo Max Richter (wtf?)	1:22:58
257	PM - composición incómoda	ext. playa	Marta sentada, intenta hablar por teléfono.	1:23:13
258	PM	int. baño	Sofía se baña.	1:23:20
259	PM - pull back (planosecuencia)	ext. patio casa/calle	Sofía camina. En VO explica su rutina, cómo funciona el sistema de vigilancia.	1:23:34
260	Detalle mano - hand held	ext. calle	Mano de Sofía.	1:23:38
261	PM lateral	ext. calle	Sofía camina. Continúa el VO explicando cómo funciona y otras personas que saben pero no hacen nada.	1:23:49
262	PG - perspectiva - en movimiento	ext. calle	VO: conversación con Daniel, ¿alguien nos puede ayudar? Gente camina por la calle.	1:23:58
263	PM - pull back rápido a PM	int./ext. casa	Continúa VO.	1:24:07
264	PM cerrado frontal	ext. calle	Sofía camina, vigilada.	1:24:14
265	PM espalda de vigilante	ext. calle	Sofía al fondo, entra a una tienda. VO: explica que va a la tienda, lavandería, etc.	1:24:20
266	PM - lateral - cámara la sigue	int. tienda	Sofía compra. Una mujer la atiende. "Tal vez ella me ayudaría".	1:24:34
267	PM - pull back	int. habitación - casa de citas	Sofía le está explicando a Daniel. ¿Cuál es la distancia? Unas cinco calles, ¿por qué?	1:25:03
268	PM	int. departamento Marta	Marta mira por la ventana, que está rota. Mira algo, sale corriendo.	1:25:26
269	FS - camera pushes in - baja a ser picado	ext. pasillo - edificio	Marta corre, sale y baja las escaleras. Ulises llega, lo abraza.	1:25:48
270	PM cerrado de Ulises	int. habitación	Ulises dice que si no le pagan mañana lo van a matar. ¿Cuánto debes? Mucho.	1:26:00
271	CU de Marta		Marta: ¿alguien te puede prestar?	1:26:22
272	PM Ulises (270) - camera pushes in CU		¿Harías cualquier cosa por mí? Sí. Le cuenta de una chica que se hizo prostituta.	1:27:00
273	CU de Marta		Marta lo mira. Ulises le dice que hacen mucho dinero. Le pregunta que si lo haría. ¿Es en serio? Sí. No. Solo sería una vez. Claro que no. Si no lo haces me van a matar. Te ayudo a lo que sea pero eso no. ¿Estás segura? La abraza. Ayúdame.	1:28:00
274	CU Ulises		Ulises abraza a Marta.	1:28:10
275	PM - nivel - dolly lateral	int. departamento	Hermano llega con maletas. Ulises desempaca platos. Hermano lo alienta, "pinches viejas nunca van a quedar a la primera, tienes que terapearlas más cabrón".	1:28:44

276	FS - dolly in rápido a PM	int. habitación - cont.	Hermano sigue explicando. Ponle más presión. No quiero esperar.	1:29:01
277	Detalle	ext. pasillo	La mano de Sofía carga una bolsa.	1:29:06
278	PM - trasero	ext. patio casa	Sofía camina a la salida. Unos tipos la vigilan.	1:29:10
279	PM - aire	int. habitación - casa prostíbulo	Daniel le da indicaciones, 'camina quedito'.	1:29:13
280	PM Sofía - aire		Sofía escucha, "cuando llegues va a estar un taxi esperándote".	1:29:17
281	PM frontal	ext. calle terregosa	Sofía camina. Un tipo camina atrás, vigilándola.	1:29:24
282	FS - push in rápido, cámara sigue a Sofía hasta PG	int. tienda	Cajera tras la cada. Sofía entra. A Plano General. V.O. de Daniel sigue explicando el escape.	1:29:37
283	PG - cámara la sigue (steady)	ext. lote / atrás tienda	Sofía sale corriendo.	1:29:42
284	PM Sofía (280)	int. habitación - casa prostíbulo	Sofía escucha. ¿Y si falla? Todo va a salir bien.	1:29:49
285	PM abierto - push in a CU	int. departamento	Marta sentada. Marta quiere regresar con su mamá a Tijuana.	1:30:12
286	Gran PG - dolly lateral (los sigue)	ext. edificio	Marta sale del departamento y baja. Ulises la sigue, entran a la camioneta. Arranca pero llega el hermano.	1:30:49
287	PM (three shot) cámara en mano	int. pasillo	Hermano empuja a Marta.	1:30:55
288	PM de Ulises (en movimiento)		Ulises camina.	1:30:56
289	POV Ulises	int. pasillo/habitación	Una chica sentada en una cama.	1:30:59
290	PM (cont. de 287)	int. pasillo	Hermano somete a Marta. "¡Tienes que trabajar!". La empuja a una habitación.	1:31:03
291	PM Ulises (continúa de 288) - contraluz	int. pasillo/habitación	Ulises sigue caminando, mira. Entra a una habitación. En OS Marta grita, Hermano la golpea.	1:31:13
292	FS/PG	int. habitación	Ulises mira (OS) a Hermano golpeando a Marta. Le da un cinturón. Toma un cigarro.	1:31:26
293	PM Ulises	int. habitación	Ulises mira a Marta (OS). La golpea (OS). Hermano fuma. Hermano ordena que no pare. Marta implora. La sigue golpeando hasta que se cansa.	1:33:03
294	PM - trasero - pull back a OS de Ulises	int. otra habitación	Papá desnudo mira una puerta. Ulises (OS) le pide que devuelva a Sofía. Papá lo cuestiona, Ulises explica por qué la quiere.	1:33:29
295	FS group shot - push in a CU abierto	int. sala espera - casa prostíbulo	Sofía sentada con otras chicas.	1:33:27
296	CU papá con trasfoco a	int. otra	Papá le reclama, Ulises dice	1:33:51

	Ulises	habitación	que trajo otra.	
297	PM - two shot	int. habitación - prostíbulo	Sofía se abraza con una chica. Se despiden. Sofía pregunta por qué no viene con ella, amiga dice que no dejaría a su hijo. Confiesa su nombre: Inés. Sofía también.	1:34:30
298	PM cerrado de Inés		Inés se quita los aretes. Se los regala.	1:34:35
299	CU de Sofía		Sofía los recibe. La mira.	1:34:40
300	PG a PM cerrado lateral	int. sala - prostíbulo	Sofía sentada con otras chicas en la sala. La llaman. Viene .	1:35:00
301	PM abierto - two shot - camera pushes in (steady) sale al patio a PG (composición incómoda).	int. cocina - casa prostíbulo / ext. patio	Madrota y Papá Ulises la miran. Sofía sale, los pasa. Se encuentra con Ulises, la abraza.	1:35:29
302	CU de Sofía a PM	ext. patio	Sofía recibe el abrazo, no corresponde. Ulises: "mi papá te va a soltar para que vivas conmigo". <sup>35</sup> Sofía no responde, solo mira.	1:35:52
303	PM - composición incómoda	int. coche / en movimiento	Sofía mira por la ventana. Papá le da indicaciones de lo que hará, siendo sirvienta de la familia y Ulises. ¿Entendiste? Sofía volteo: sí.	1:36:20
304	Detalle - retrovisor		Papá la mira por el retrovisor. "Te vamos a vigilar".	1:36:24
305	CU Ulises - Papá al fondo (off focus). Tráfoco.		Ulises copiloto, mira abajo. "A la primera que haga la regresamos".	1:36:43
306	Americano - push in - arc - dolly - PM ella espaldas - tráfoco	int. nueva casa	Ulises: esta casa la compré para nosotros. Sofía mira a Papá y Ulises. Contraluz. "Dale las gracias".	1:37:30
307	PM picado	int. habitación	Sofía acostada. ¿Cómo hago para que estés contenta? Quiero ver a mi mamá.	1:37:50
308	PM Ulises (aire)		Ulises desnudo sentado, la mira (OS). "Ahorita no se puede".	1:38:04
309	PM (plano 307)		Sofía se pone fetal.	1:38:14
310	PG	ext. carretera	Pasa un tráiler, luego un camioneta.	1:38:30
311	PM de Ulises (3/4)	int. camioneta Ulises	Ulises maneja.	1:38:40
312	PM de Sofía (3/4)		Sofía recargada, mira afuera.	1:38:49
313	Gran PG - dolly lateral - paneo	ext. campo	La familia camina hacia un picnic?	1:39:14
314	PM trasero - two shot - hand held, cámara las sigue, se detiene		Sofía y ? caminan. "Ya quita esa cara, ¿no? Deberías estar agradecida por todo lo que mi hijo hizo por tí". <sup>36</sup> Mamá	1:39:52

<sup>35</sup> Esta frase resume el poder según Foucault. No es dejarla en libertad, sino que salga de una prisión para pasar a otra condición que ella no ha solicitado. Su voluntad no es tomada en cuenta.

<sup>36</sup> ¿A poco crees que cuando saliste de la casa de citas tu lugar se quedó vacío" (1:39:40) dice la mamá. Esto hay que utilizarlo como la práctica discursiva que nos ayuda a entenderlo todo. La participación de la mamá. La resituación del

			termina diálogo y se va caminando.	
315	PG - dolly lateral - arc - se queda en Ulises		Niños jugando. Adultos sentados a la mesa. Platican sobre traer motos. "Esas cosas me dan miedo" dice la mamá. (analizar esta frase). Sofía tiesa, mira abajo.	1:40:23
316	PM cerrado de Ulises		Ulises mira abajo. Papá (OS) "aquí vamos a hacer el ranchito". Ulises mira a--	1:40:35
317	PM de Sofía. Fuera de foco vemos a los niños.		Sofía mira abajo. Lentamente voltea a ver a Ulises.	1:40:49
318	PM Ulises (316)		Ulises la mira. Baja la mirada.	1:40:56
319	PM Sofía (317). Slow push in.		Sofía lo mira. Baja la mirada, parece que va a llorar. Atrás los niños juegan.	1:41:51
320	Créditos Finales.			

## ANEXO 4.5

*Découpage Las hijas de Abril***Puesta en cámara**

<b>Número</b>	<b>Tipo plano / movimiento</b>	<b>locación</b>	<b>acción</b>	<b>tiempo</b>
1	PG - paneo - PM posterior frente al mar - paneo	int. cocina - casa frente al mar	Clara cocina. Off Screen, Valeria tiene sexo. Hermana termina, sale. Valeria sale, desnuda, embarazada. Toma agua, come. Mira el mar y a su hermana, quien habla por tel. Hermana entra y sale Mateo. ¿Con quién hablabas? Con mi papá. Valeria sale a dar una vuelta.	1:10 a 5:03
2	Cenital - detalle - tilt - paneo (corrige)	int. habitación	Clara mira la sábana, sucia. Recoge y sale.	5:23
3	PG - fijo	ext. fiesta	Mateo y Valeria se besan en una fiesta. Clara le dice a Valeria que le llaman.	6:13
4	Americano - Dolly/track	ext. casa / fiesta / malecón	Clara camina. Valeria atrás de ella. ¿Le vas a hablar? Sí. Llegan al malecón, Clara habla con la mamá. Valeria no quiere hablar. Clara toma el mensaje. ¿No le has dicho, verdad? No. Valeria no quiere decirle hasta que nazca. Clara quiere hacerla entrar en razón. Valeria le pide que no le diga.	7:46
5	<b>CRÉDITOS INICIALES</b>			7:53
6	PG	int. casa - sala	Valeria dormida, semidesnuda. Abril (mamá) se acerca, la mira dormir.	8:51
7	PM - lateral/ 3/4 - paneo - se sientan -	ext. casa / playa	Abril mira la playa. "Mamá" dice Valeria en OS. Se saludan y abrazan. Valeria: ¿ya sabías? Abril: me llamó Clara. ¿estás enojada? No. Le acaricia la panza. ¿Cómo se llama el papá? Mateo. Quiero tener al bebé. Abril la abraza.	10:42
8	PM - paneo - P Americano -	int. casa	Clara entra, toca la puerta. Pregunta por mamá. Abril	12:32

			entra, se saludan. Valeria la repasa. No vayas a empezar con que estoy gorda, dice Clara. Le pregunta por Valeria. Abril cierra la puerta: háblame del novio. Le cuenta. ¿Y tú cómo estás?	
9	PG	ext. malecón - track - steady	Valeria y Clara corren. ejercitan. Valeria habla de sus clases de yoga y cómo cobrar. Le pide consejos. Abril propone que las tres trabajen juntas. Clara sugiere que hagan una página de educación sexual.	13:37
10	PG/FS	ext. casa / porche trasero	Abril hace yoga. Valeria sale, se ríe. Así embarazada no sé si te conviene, ¿de cuánto estás? De 7 meses.	14:37
11	Plano Americano (General)	int. cocina	Hablan sobre Yoga. ¿Haces ejercicio? Camino mucho, dice Valeria. ¿No te alegra que haya venido, Valeria? Sí, ¿cuánto tiempo te vas a quedar? Si te sirve que me quede, te ayudo. "Te hubiera llamado antes" dice Valeria. Hablan de sus estudios, de su papá con otra mujer, de sus hijas, diferencia edad. Valeria llora.	17:16
12	P. Americano - group shot	int. consultorio	Clara es revisada por una doctora nutrióloga. Abril observa. Es evidente el sobrepeso.	17:49
13	PM - paneo - dolly - PG	int. casa - cocina	Clara cocina. Llega Abril. Escucha a Valeria teniendo sexo. Abril ríe. Clara se enoja y sale. Vemos el mar.	19:01
14	PM	int. restaurante	Abril y Mateo toman algo. Hablan de cuando Abril tuvo a Valeria, "por eso sé que no es fácil". Abril dice que casi nunca toma. "No le digas a Valeria que tomamos"	20:10
15	PG - group shot - paneo - FS	int. hospital - habitación	Valeria, Mateo y familia miran a la bebé recién nacida. Llega papá Mateo, no quiere pasar. ¿Qué piensas hacer? No estoy preocupado, estoy decepcionado.	21:20
16	PG	int. habitación - casa (noche)	Mateo carga a la bebé. Abril llega, pregunta por Valeria. Toma al bebé.	21:50
17	FS - tilt	int. habitación - casa	Bebé llora. Abril llega con	22:43

			bebé, dice que tiene hambre. Valeria no puede despertar. Abril le obliga a darle pecho. La bebé toma pecho.	
18	PG-PM - paneo -	int. recepción hotel	Mateo llega con su papá. Le dice que está juntando dinero. Le pide trabajo. Llega una huésped. Mateo quiere apoyo, Papá dice que hablan luego. Mateo se va.	23:42
19	PG	ext. casa Abril	Papá de Mateo toca la campana. Una camioneta estacionada. Papá baja las cosas de Mateo. Abril sale y dice que no está. Papá: que las recoja cuando vuelva. Abril pide que no las deje. Papá arranca y se va.	24:21
20	PG	int. sala - casa de Abril	Clara, Mateo, Valeria y Abril miran la tele. Valeria sostiene a la bebé. Clara sale rápido. Valeria: ¿qué onda con sus laxantes? Apenas empezó a tomarlos. Valeria cuestiona a Abril por el tratamiento de Clara para bajar de peso.	25:16
21	PM - lateral	int. coche - en movimiento	Abril maneja. Afuera se ve Vallarta.	25:37
22	PM - posterior	int. coche - en movimiento (carretera)	Abril maneja.	25:57
23	CU - posterior 3/4	int. coche - en movimiento - GDL	Abril maneja. Busca estacionarse.	26:24
24	PG/PM - posterior	ext. casa de Oscar	A través de una reja vemos el interior de una casa. Una familia a la mesa. Abril entra a cuadro. Llega Oscar. Abril le pide ayuda para Valeria. "Si me necesita que me llame" dice y vuelve a su casa. Oscar cierra.	27:26
25	PG	ext. calle	Abril de pie junto a su coche. Sale y encuentra a Verónica. Abril le da un aventón para conversar.	28:11
26	PM - posterior	int. coche - en movimiento	Abril maneja. Verónica copiloto. Conversan sobre sus hijos. Abril evita mencionar la bebé. Verónica dice que Valeria es muy necia. Hablan de dónde viven. Entendemos que Verónica trabajó para Abril.	29:08
27	PG - paneo	ext./int. patio - casa Verónica	Verónica entra, seguida de Abril.	29:28
28	PG - paneo	int. casa Verónica	Verónica la invita a pasar, dice que va por sus hijas. Abril mira el lugar.	30:05

29	PM - lateral	int. coche - en movimiento	Noche. Abril maneja. Suena el celular. Es Clara. Abril dice que viene de vuelta de Guadalajara. "Quería ver al papá de Valeria". Abril miente, dice que tiene cáncer y estaba solo.	31:21
30	PG - paneo - Americano	ext. palapa	Valeria entra. Carga el bebé. Lloro. Al fondo, Abril da clase de yoga. La interrumpe.	31:49
31	PG Americano - two shot	int. baño	Valeria y Abril bañan a la bebé. Bebé llora. Valeria llora. Abril le pide que se tranquilice y se vaya. Abril calma a la bebé.	32:43
32	Americano - paneo (corrige)	int. habitación	Noche. Abril carga a la bebé, quien llora. Abril le da biberón. Se siente nostálgica.	33:23
33	PG - paneo	ext. playa	Valeria y Mateo juegan con la bebé en el mar. Se sientan en la arena.	34:08
34	Gran PG - paneo	ext. malecón/playa/casa	Atardecer. Valeria y Mateo vienen caminando con la bebé. Abril entra enojada, ¿dónde estabáis? 'no vuelvas a hacerme esto'. Entran a la casa.	34:44
35	FS - group shot	int. sala - casa	Mateo y Valeria caminan por atrás. Abril se sienta con el bebé, le pide la pañalera a Valeria. Abril cambia el pañal. Mateo ayuda. Se sonríen.	35:27
36	PG	int. tienda ropa bebé	Abril mira ropa de bebé.	35:56
37	PG - paneo	ext. malecón/calle	Diego lleva una carreola.	36:11
38	FS / two shot	int. casa - sala	Abril carga al bebé. Clara sentada. Entra diego con la carreola. Abril: ¿y esto? Me la regalaron. Abril: Mejor las compramos nuevas, yo se las compro. ¿Qué hago con esto? Tíralos.	37:31
39	FS / three shot	int. hotel - oficina	Abril y Clara firman los papeles con el papá de Diego para quitarle la custodia.	39:00
40	two shot - trasero (contraluz) - paneo	int. coche - en movimiento	Abril y Clara en el coche. Llegan a la casa. Valeria pregunta por la niña. Les llamé mil veces. ¿Dónde está Karen? Abril dice que están preocupadas y dieron en adopción a la bebé. Valeria estalla, grita y la agrede.	40:01
41	PM - paneo	int. casa	Diego toca la puerta.	40:59

			Adentro (OS), Valeria llora. Diego camina a la barra, llora.	
42	PM - paneo	int. oficina/tienda	Clara saca copias. Llega Abril, le pide las llaves del coche. Pregunta por Valeria pero no ha salido de su cuarto. ¿Cuánto tiempo te vas a quedar? Lo que haga falta.	41:50
43	CU - lateral - paneo	int. coche - en movimiento (carretera)	Abril maneja.	42:08
44	PM-PG - paneo	int. casa de Verónica	Verónica hace algo. Le da una mamila a Abril, quien alimenta a la bebé.	42:50
45	PG	ext. calle	Abril sale a estacionarse. Verónica la mira irse, cargando a la bebé. Abril se va, Verónica entra a la casa.	43:15
46	PG	int. casa - sala	Abril mira la tele y fuma. Clara cena, al fondo. Valeria llama, pregunta por Abril y cuelga.	44:18
47	PM	int. patrulla - en movimiento	Valeria en el asiento trasero. Patrullero dice que ya casi llegamos. Se estaciona y le abre la puerta. Ella sale.	44:58
48	PM abierto - two shot	int. casa - cocina	Abril cocina. Llega Diego. Clara reclama. Se preguntan por Valeria.	45:53
49	FS / Medio	ext. casa - porche	Abril acomoda.	46:09
50	PG - picado (POV Abril) - tilt/paneo - PM de Abril en la puerta	ext. casa - reja entrada	Valeria llega. Abril: ¿dónde estabas? Valeria: Buscando un abogado para demandarte. Valeria entra, Abril la mira.	46:29
51	PG	int. casa - cocina	Abril toca la puerta. Valeria adentro, no responde. Abril implora. Valeria sale, se cocina unos huevos.	47:25
52	Gran PG - tilt - paneo - travel (steady)	ext. playa	Una fogata en la playa. Abril llega a buscar a Mateo. Abril le pide que no diga a nadie su secreto: ella sabe dónde está Karen. Mateo acepta.	48:35
53	PM - two shot	int. coche - carretera en movimiento	Abril maneja. Mateo copiloto.	48:53
54	PM cerrado	int. coche - en movimiento	Mateo mira por la ventana. Se estacionan. Mateo: ¿es aquí? Abril sale, Mateo la sigue.	49:20
55	FS - paneo	int. casa Verónica	Abril y Mateo llegan. Abril pregunta por Verónica. Bebé llora. Saludan. Abril shushea a la bebé. Verónica los deja solos. Mateo la abraza, luego Abril. Sonríen, bebé	50:38

			deja de llorar.	
56	Americano General - two shot	int. tienda ropa bebé	Abril y Mateo compran ropa para la bebé.	51:17
57	PM abierto	int. habitación - casa de Verónica	Noche. Mateo sostiene a la bebé. Abril habla por teléfono (OS). Tienen que irse.	51:50
58	PM - two shot	int. coche - noche	Mateo llora. Abril al volante, estacionados. Abril le explica por qué lo hicieron. Abril: ¿quieres que nos quedemos? Mateo: sí.	52:23
59	FS - Americano	int. habitación hotel	Noche. Abril carga la bebé. Mateo llora (OS). Track down, steadycam. Abril camina a la otra habitación, se sienta con él, lo reconforta. Lo besa. Se sienta encima de él y tienen sexo.	54:53
60	CU abierto	int. coche - en movimiento	Mateo mira al frente, de copiloto. Se estacionan. Mateo baja.	55:36
61	CU	int. coche	Abril mira a Mateo entrar al baño. Sale del coche.	56:01
62	PM - two shot	int. coche - en movimiento	Noche. Abril maneja. Mateo copiloto. Llegan a destino. "No vayas a ver a Valeria hasta que te diga". ¿Cuándo le vas a decir? Abril le pide que confíe. Mateo: ¿cuándo voy a ver a Karen? Abril: Cuando esté mejor. Mateo le dice que mentirá sobre dónde estuvo.	57:16
63	PG	ext. estacionamiento	El coche de Abril se va. Mateo camina.	57:40
64	FS (Medio) - paneo	int. habitación	Valeria sentada en la cama. Tocan. Mateo le pide dormir con ella. Valeria abre la puerta. Mateo entra y se acuesta con ella. Intenta abrazarla pero "todavía no".	58:55
65	PG - paneo	int. pasillo - hotel	Mateo carga una mochila y lleva maleta. Busca una habitación. La encuentra, toca la puerta. Deja el equipaje a un cliente. Se va. Cliente le da propina.	59:48
66	FS - paneo - PG	int. recepción - hotel / ext. calle	Papá mateo anota. Mateo baja. Salen los dos.	1:00:13
67	FS - paneo -	ext. porche - casa	Día. Clara sentada, fuma. Llega Abril. Entran a la casa.	1:00:37
68	PG - paneo (corrige)	int habitación	Abril entra. El cuarto está desordenado. Abril toma una maleta, decidida a irse.	1:01:33
69	PM - paneo - PG	ext. estacionamiento	Noche. Mateo sube a un	1:01:52

			camión.	
70	PM	int. autobus	Mateo sentado, intenta dormir.	1:02:07
71	PG - paneo	ext. estación autobuses - CDMX	Mateo baja. Camina.	1:02:25
72	PM - paneo (corrige)	int. taxi	Mateo mira, sentado. Llegan. Se baja.	1:02:41
73	PM - picado - tilt (corrige)	int. escaleras - edificio	Mateo sube escaleras, llega a puerta. Toca. Abril abre. Lo saluda y abraza.	1:03:03
74	PM - two shot - paneo - steady track in	int. departamento	Mateo entra, deja su mochila. Abril invita a que vea a Karen. Hay una habitación dispuesta. Karen en una cuna. Abril la carga. Mateo también.	1:03:44
75	PM abierto - paneo - track lateral (steady)	int. supermercado	Mateo carga a la bebé, compra pasta dientes. Se encuentra con Abril. Salen.	1:04:13
76	FS	int. habitación Karen	Mateo duerme a Karen.	1:04:36
77	PG	int. tienda ropa	Mateo sentado, la bebé en una carreola. Abril trae ropa. Se prueban.	1:05:09
78	PM - two shot	int. bar	Noche. Mateo y Abril beben. Abril habla de un proyecto, clases de yoga. Un tipo intenta ligarse a Abril. Abril besa a Mateo.	1:06:07
79	PM - two shot - paneo - sigue acción - sigue a Mateo (steady)	int, departamento	Mateo y Abril llegan, borrachos. Una niñera los recibe. Niñera se va. Ríen. Mateo toma agua. Abril: no entres hasta que yo te diga. Mateo toma en la cocina. Camina por el pasillo hacia la habitación. Se detiene en la habitación de la niña. Abril seduce a Mateo y tienen sexo.	1:09:43
80	PG - paneo	ext. calle	Amanecer. Mateo compra en un kiosko de revistas. Habla por teléfono con Valeria, le dice que está en México (CDMX). "No te puedo decir dónde".	1:10:35
81	FS	int. habitación Valeria	Valeria sentada en la cama. Lloro, "te extraño mucho", ¿por qué no? Dime".	1:11:24
82	PG - paneo	ext. calle	Valeria viene caminando, llega a una casa. Toca. Sale la hermana de Mateo, pregunta por él. (HERO Takes action)	1:12:07
83	PM - trasero	ext. mar	Valeria sentada, mira el mar.	1:12:22
84	PG	ext. porche casa	Valeria entra. Clara dormida en el sillón. ¿Dónde estabas? Valeria fuma. Entra, ignorándola.	1:13:04

85	PG (steady los sigue)	ext. parque (CDMX)	Mateo y Abril caminan, con la bebé. Suena cel. Abril lo cuestiona. "Le puedes contestar a tus amigas". Lo abraza y besa.	1:13:52
86	FS - paneo	int. habitación / YOGA	Abril hace yoga. Da una clase en video. Termina. Mateo entra con la bebé.	1:14:45
87	PG - paneo Cámara los sigue.	ext. edificio (cochera/calle)	Abril carga a la bebé. Sale Mateo. "Tenemos una sorpresa para tí". Una moto. ¿En serio? Mateo prueba la moto.	1:15:50
88	FS - paneo	int. habitación	Valeria acostada, deprimida. Tocan. Sale.	1:16:23
89	FS - PM (dolly lateral) - PM	ext. porche casa	Valeria sale, se encuentra con un agente de bienes raíces. Le dice que quiere tomar fotos. Valeria no le deja y entra.	1:16:59
90	PM - paneo (corrige) - Americano (very staged)	int. casa	Valeria pregunta a Clara si sabía de la venta. Lllaman a la inmobiliaria. Valeria increpa. Quiere los datos de su mamá pero ni Clara ni la inmobiliaria ceden.	1:18:35
91	FS / Medio	int. habitación	Valeria empaca. Clara se ofrece a acompañarla.	1:18:51
92	PG	int. cocina / departamento Condesa	Abril en la cocina. Mateo da de comer a la bebé. Abril: estoy pensando en embarazarme. Voy a vender la casa de Vallarta. ¿Dónde van a vivir Val y Cla?	1:20:25
93	PM lateral	int. camión - en movimiento	Noche. Valeria sentada, mira al frente.	1:20:46
94	FS / PM - paneo / dolly	int. inmobiliaria	Día. Abril intenta obtener los datos de su mamá pero no lo consigue.	1:22:05
95	PG	ext. calle - Colonia Condesa	Valeria cruza la calle. El agente de la inmobiliaria la alcanza. Le dice que la ve por los lugares de yoga.	1:22:35
96	PG / Americano / Dolly	int. Yoga 1	Valeria entra. Pregunta por su mamá. Nadie le da referencia.	1:23:07
97	PM - Tilt up - dolly in	int. Yoga 2	Valeria sentada en sala de espera. Yoguiistas salen. Pregunta por su mamá.	1:23:41
98	PM - lateral	int. habitación	Valeria acostada. No puede dormir.	1:23:57
99	PG	int. habitación - Depa Abril	Mateo acostado. Abril se acuesta. Lo besa, él no responde. ¿A quién te estás cogiendo? No responde.	1:25:09
100	FS - tilt/paneo	ext. calle - banca	Valeria sentada. Pasan unos yoguis. Valeria los sigue.	1:25:37

101	PG - paneo (corrige)	int. tienda pachamama	Valeria pregunta por su mamá. Se sienta. Frente a ella, Abril y Mateo. Sale a seguirlos.	1:26:48
102	PM - en movimiento	ext. calle	Valeria camina, siguiéndolos.	1:26:56
103	PM - contraplano - Americano - PM (corrige catching action)	(cont.)	Valeria camina. Corre. Camina. Los sigue y Abril y Mateo entran al edificio. Valeria intenta entrar.	1:28:05
104	Americano	ext. coche/departamento/banqueta	Valeria sentada en el coche, espera. Se abre la puerta (OS).	1:28:20
105	PG	ext. calle	Se abre la puerta. Valeria parada afuera. Sale el coche de Abril.	1:28:28
106	Americano - paneo (corrige)	ext. garage/banqueta	Valeria intenta abrir. Abril se echa en reversa. Valeria sigue intentando. ¡Mamá! ¡Karen! Coche se va.	1:28:43
107	PM 3/4 - paneo	int. coche - en movimiento	Abril maneja. Bebé llora. Mateo copiloto. ¿Por qué le dijiste dónde vivimos? No le dije. No me mientas. Se detiene, Abril lo baja del auto. Se sube. Arranca, maneja rápido.	1:29:44
108	PG	int. cafetería	Abril a lo lejos baja del coche estacionado. Entra y se sienta, con la bebé. Pide una silla y agua. La bebé llora. Abril se va, dejándola.	1:31:37
109	PG - pull back/paneo	int. mp?	Valeria pide ayuda. Le dicen que pase.	1:32:01
110	Americano - paneo - steady la sigue	ext. calle / edificio Condesa / interior del patio	Valeria llega, baja del coche. Unos agentes afuera. Entran al edificio.	1:32:27
111	PM - picado - corrige (tilt/paneo) PG	int. escaleras/departamento	Sofía entra, busca.	1:32:46
112	FS - group shot	int. ?	Sentados a la mesa. Identifica a su hija. Está en un hospital. Para retomar la custodia necesita a Mateo.	1:33:25
113	Gran PG	ext. calle - Vallarta	Valeria toca timbre.	1:33:45
114	PG	int. habitación Mateo	Mateo acostado. Entra Valeria. ¿Me odias? No te odio. Todavía podemos cuidarla y estar juntos, vivir con clara, abrir la imprenta. Quiero que estemos juntos.	1:34:47
115	PM two shot	int. camión - en movimiento	Valeria y Mateo viajan.	1:34:59
116	PG	ext. estación de autobuses	Valeria: ¿listo? Se van.	1:35:26
117	PG - paneo	int. DIF?	Valeria y mateo vienen con su bebé. Empleados los acompañan.	1:36:02
118	PG - paneo	ext./int. estación del norte -	Valeria y Mateo bajan de un	1:36:51

	(corrige)	CDMX	taxi, entran a la estación. Hacen fila. Valeria: le voy a comprar algo de comer.	
119	PG - paneo - travel (la sigue, corrige)	int. estación del norte	Valeria viene con la bebé. Bebé llora. Se esconde, luego corre. Sale de la estación.	1:37:13
120	Americano - General - paneo / travel	ext. estación	Valeria sale corriendo con la bebé. Sube a un taxi.	1:37:25
121	PM	int. taxi	Valeria entra. Bebé llora. "Vaya manejando, ahorita le digo". Taxi arranca. Bebé deja de llorar. Valeria sonrío.	1:38:19
122	Créditos finales.			

**ANEXO 4.6*****Découpage Los bastardos*****Puesta en cámara**

<b>Num.</b>	<b>Tipo de plano/movimiento</b>	<b>Locación</b>	<b>Acción</b>	<b>Tiempo</b>
1	Plano general - paseo izquierda - travel lateral -	LA River.	Dos migrantes vienen caminando a nosotros. Un juega con un balón. Dejan el balón. Siguen caminando. Suben, brincan. Salen.	00:35 a 4:32
2	plano medio	int. autobús	un grupo de afroamericanos, dos hombres y un niño	5:15 a 5:43
3	plano medio	int. autobús	los dos migrantes sentados en el autobús, uno mira fijo (enojado) al frente. El autobús se detiene, se bajan.	6:13
4	plano general	ext. calle (home depot)	los migrantes cruzan en una esquina, uno dice a otro "no puedes decir nada", el otro confirma.	6:39
5	plano americano	ext. estacionamiento	migrantes llegan con un grupo más grande, se saludan	6:56
6	CU de Jesús	ext. estacionamiento (cont.)	Jesús se saluda con el grupo	7:06
7	plano medio - migrantes	ext. estacionamiento	migrantes charlan con Jesús	7:15
8	plano medio de Fausto	ext. estacionamiento	Fausto charla.	7:22
9	CU de Jesús	ext. estacionamiento	Jesús charla.	7:27
10	CU migrante.	ext. estacionamiento	Migrante dice que espera trabajo.	7:35
11	plano medio - migrantes	ext. estacionamiento	Charlan sobre la hora.	7:42
12	OS (falso) de migrantes.	ext. estacionamiento	Calle al fondo. Migrantes Primer plano. Llega un coche.	7:46
13	plano medio - abierto (grupo)	ext. estacionamiento	Todos se acercan al coche. Fausto no.	7:50
14	plano medio	ext. estacionamiento	Un gringo sale, pide 5 hombres. Entran los migrantes al coche. "Se fue el jale"	8:02
15	plano medio -	ext.	migrantes dicen que no era	8:56

	migrantes - paneo izq. - CU Jesús	estacionamiento	buena opción, Jesús mira, reflexivo. DISOLVENCIA a	
16	detalle	ext. estacionamiento	vemos el sol de frente	9:02
17	full shot	ext. estacionamiento	group shot de migrantes, esperan...	9:13
18	CU migrante	ext. estacionamiento	CU de un migrante que se queja del calor.	9:21
19	plano medio cerrado	ext. estacionamiento	PM de otro migrante, que cuenta una anécdota de los "minute".	9:34
20	CU migrante	ext. estacionamiento	Volvemos al CU de 18. Sigue la anécdota.	9:42
21	plano medio cerrado	ext. estacionamiento	PM del migrante que cuenta.	9:48
22	PM abierto de un 3er migrante.	ext. estacionamiento	Migrante mira al locutor.	9:54
23	plano medio cerrado	ext. estacionamiento	Migrante locutor sigue narrando.	10:04
24	PM abierto de un 3er migrante.	ext. estacionamiento	Migrante se ríe, 'cuéntame otra, cuando te violaron'. Ríe.	10:09
25	Plano medio de Jesús.	ext. estacionamiento	Jesús pensativo. 'Ahorita regreso' dice y sale.	10:16
26	PM abierto de un 3er migrante.	ext. estacionamiento	Migrante escucha al locutor terminando la anécdota.	10:20
27	Full Shot	ext. estacionamiento	Un teléfono. Jesús llega. Pide hablar con su tía. Cuelga.	11:23
28	Plano General (POV)	ext. estacionamiento	Vemos a los migrantes. Fausto cruza la calle.	11:32
29	Plano Medio (abierto)	ext. estacionamiento	Jesús mira. Vuelve a tomar el teléfono. Marca. Habla con su tía. Promete mandar dinero. Llega Fausto.	12:42
30	PM cerrado	ext. estacionamiento	PM de Fausto, mira hablar a Jesús. Jesús pregunta por Elvira.	12:58
31	PM abierto.	ext. estacionamiento	Jesús habla, Fausto espera. Pronto manda dinero. Pide su bendición. Cuelga, sale, dice que 3 meses no hablaba.	13:40
32	PG	ext. estacionamiento	Llega un coche. Un gringo negocia. Los migrantes también. Dicen que nunca recoge (OS).	13:53
33	FS (group)	ext. estacionamiento	Los migrantes sentados, miran, esperan, hablan.	14:02
34	PM (contraplano del 33) -	ext. estacionamiento	Migrantes esperan. Llega una camioneta. Un gringo pide 6	14:41

	acercamiento		hombres. Negocian.	
35	PM gringo.	ext. estacionamiento	Gringo negocia. Dice que los traerá.	15:07
36	PM (three shot)	int. camioneta - en movimiento	Gringo maneja. Señor en medio, Jesús ventanilla. ¿De dónde son? Guanajuato.	15:45
37	Plano General.	ext. campo	Llega la camioneta. Se estaciona.	16:04
38	FS - seguimiento hand held	ext. campo	Atrás de la camioneta. Migrantes bajan. Gringo les da indicaciones.	16:29
39	plano medio - group	ext. casa en construcción	Migrantes escuchan, atentos. Gringo da instrucciones (OS).	16:38
40	OS - group (cerrado) - corrige (hand held)	ext. casa en construcción	Gringo da instrucciones.	16:57
41	Detalle	ext. casa en construcción	Abren la puerta camioneta. Baján herramienta.	17:05
42	PG	ext. casa en construcción	Todos con herramienta, Gringo da instrucciones. Señor migrante explica.	17:24
43	PM abierto - paneito	ext. casa en construcción	Gringo mira. Dice que regresa. Se tropieza. Sube a la camioneta.	17:56
44	TILT - PM	ext. casa en construcción	Jesús carga una piedra, observa.	18:02
45	PG	ext. casa en construcción	Fausto y migrantes cargan cosas.	18:08
46	plano cenital	ext. casa en construcción	Un migrante limpia.	18:16
47	FS - paneo	ext. casa en construcción	Migrantes cargan basura y tiran.	18:26
48	detalle - picado	ext. casa en construcción	Migrantes hacen zanja.	18:33
49	plano medio - contraluz/medio	ext. casa en construcción	Fausto pica la tierra. Se limpia el sudor.	18:57
50	detalle - picado	ext. casa en construcción	Jesús patea. Se lleva la tierra en una carretilla. Le preguntan: ¿por qué no te quitas la mochila?	19:17
51	plano cenital	ext. casa en construcción	Jesús y Fausto pican. Conversan sobre la tía.	19:42
52	PG - crane up	ext. casa en construcción	Migrantes cavan y pican. Se ve el paisaje.	20:51
53	Detalle	ext. casa en construcción	Tiran la herramienta en la camioneta.	20:57
54	FS	ext. casa en	Gringo baja de la camioneta.	21:51

		construcción	Les paga a los migrantes. Reparten dinero, se despide. Discuten por el regreso.	
55	plano medio (two shot)	ext. casa en construcción	Fausto y Jesús escuchan.	22:06
56	detalle (POV)	ext. casa en construcción	detalle de los tenis del gringo	22:10
57	plano medio	ext. casa en construcción	El gringo los mira con preocupación.	22:17
58	plano medio (group shot)	ext. casa en construcción	Señor mira desafiante. Jesús atrás también. Otros esperan. Lo amenazan.	22:22
59	plano general	avenida	la camioneta se detiene, bajan los migrantes, le mientan la madre.	22:42
60	plano medio - paneo	estacionamiento home depot	migrantes enojados repasan lo que sucedió, Jesús y Fausto se despiden, salen	23:06
61	plano medio	int. autobus - en movimiento	gente en el autobus	23:18
62	plano medio (contraplano)	int. autobus - en movimiento	Jesús y Fausto riding.	23:35
63	PG - planosecuencia	ext. parque	Jesús y Fausto caminan. Fausto "hay que olvidarnos del gringo ese, clavarnos la lana y tirar la escopeta". Jesús: pero ya le dijimos que sí. Abren una cerveza. Usted no se preocupe.	24:41
64	PG - planosecuencia	ext. parque	unos chavos gringos peleándose, música metal	24:29
65	FS - planosecuencia	ext. parque	Jesús y Fausto caminan junto a los chavos.	24:34
66	FS - planosecuencia lateral	ext. parque	POV falso de los dos, viendo a los metaleros. "Mira esos frijoleros"	24:38
67	POV de metaleros, paneo	ext. parque	POV viendo a Jesús y Fausto.	24:42
68	FS - POV de F y J	ext. parque	POV viendo a los metaleros.	24:45
69	detalle	ext. parque	mano toma carne molida	24:48
70	PM two shot	ext. parque	Fausto y Jesús caminan. Gringo les avienta la carne.	24:51
71	two shot - seguimiento	ext. parque	J y F caminan. Les cae la carne.	24:52
72	two shot - contraplano	ext. parque	Fausto reacciona. Se detienen. Fausto va a enfrentarlos pero Jesús lo detiene.	24:58

73	pm de F y J - contraplano	ext. parque	Fausto quiere pelear, Jesús lo detiene, lo jala.	25:03
74	FS - group shot de gringos	ext. parque	gringos ignorándolos	25:05
75	plano americano - pull back	ext. parque	Fausto insiste, Jesús lo detiene.	25:12
76	FS - group shot de gringos - pull back	ext. parque	Se aleja, se burlan-.	25:15
77	plano americano de F y J	ext. parque	Jesús se lo lleva. "Están del lado equivocado de la frontera"	25:24
78	FS - insert	ext. parque	gringos peleándose	25:30
79	detalle - pm - árbol - FS	ext. parque (otra locación)	J y F caminan entre árboles, se sientan junto a un tronco, se toman una chela, descansa. J le pide que le pase la escopeta. La saca, mira y apunta.	27:30
80	pm de Fausto	ext. parque (otra locación)	Fausto apunta. Juega a disparar.	27:36
81	pm de Jesús	ext. parque (otra locación)	Jesús lo mira. "pinches gringos" dice J en O.S.	27:47
82	pm de Fausto - paneo	ext. parque (otra locación)	Fausto se recarga.	27:58
83	pm de Jesús	ext. parque (otra locación)	Jesús toma cerveza, abre una revista.	28:05
84	OS de Jesús	ext. parque (otra locación)	Jesús lee. Mira un anuncio de una chica en bikini.	28:13
85	pm de Fausto	ext. parque (otra locación)	Fausto mira a lo lejos.	28:18
86	POV de Fausto	ext. parque (otra locación)	Entre ramas, mira a una familia caminando.	28:26
87	pm de Fausto	ext. parque (otra locación)	Fausto mira. F dice: en la pizca encontraremos morras. J cierra los ojos.	28:46
88	plano americano (cámara en mano, planosecuencia)	ext. parque (primera locación)	J y F caminan a donde estaban los gringos.	28:57
89	PM	ext. banca (parque)	J y F llegan a la banca. Un gringo dormido. Saca la escopeta.	29:04
90	PM cerrado, contrapicado.	ext. banca (parque)	POV de gringo. Jesus empuña la escopeta. Lo miran, desafiantes.	29:10
91	PM abierto	int. cocina	Karen cocina, de espaldas. Se escucha música en OS.	30:10
92	PM	int. recámara Trevor	Trevor toca música (DJ). Karen abre la puerta, prende	31:05

			la luz, la cena está lista, Trevor la ignora, Karen sale.	
93	PM abierto - lateral	int. cocina/comedor	Karen termina de cocinar. Trevor se sienta, jugando PS. Karen sirve.	31:36
94	pm cerrado	int. cocina/comedor	Trevor juega.	31:55
95	pm abierto (two shot)	int. cocina/comedor	Karen sirve, Trevor toma refresco. Cenar. ¿A qué hora regresas? No sé.	34:05
96	pm cerrado	int. cocina/comedor	Trevor come. K le dice que coma lento. Le acaricia el pelo, él se quita.	34:12
97	pm abierto (two shot)	int. cocina/comedor	Siguen comiendo. Trevor 'me tengo que ir'. Sale. 'Deberías estar con tu papá' dice ella, en vez de ir a drogarse con sus amigos. Él responde OS que no se droga. Ella le reclama. Él se va. Ella recoge.	36:13
98	pm lateral	int. cocina/comedor	Karen pone los platos en el lavabo. Recoge todo. Toma un banco, se sube. Abre una gaveta.	37:13
99	detalle gaveta	int. cocina/comedor	K abre la gaveta. Saca una caja.	37:19
100	pm cerrado	int. cocina/comedor	K se sienta a la mesa, con la caja. La abre. Fuma marihuana.	38:49
101	FS - paneo	int. sala	Karen (2o plano) deja el comedor. Se sienta en un sillón. Prende la tele. <sup>xi</sup>	39:42
102	pm	int. sala	Karen mira al cielo.	40:00
103	PG - planosecuencia	ext. calle	F y J caminan. Anochece. "Está re bonito aquí". Recuerdan la fecha especial.	40:30
104	PG	ext. casa	Detalle de ventana. Contraluz. La abren. Entra uno primero, el otro después.	42:42
105	Detalle televisión	int. sala	programa de televisión en B/N	42:52
106	PG	int. sala (contraplano)	K duerme. F entra con la escopeta. J lo sigue. Sigilosos.	43:25
107	PM de Jesús	int. sala	Jesús sostiene la escopeta, mira a Karen. Le hace un gesto a Fausto.	43:29

108	PG (plano 106)	int. sala	Jesús en 1er plano de espaldas, Fausto azorado mira. Fausto avanza. Se pone al lado de F.	43:39
109	PM (two shot, plano 107)	int. sala	Jesús empuña, Fausto espera. F sale de cuadro, sigiloso.	43:51
110	PM picado	int. sala	Karen duerme.	43:56
111	PM lateral	int. sala	Jesús se acerca. Toma una foto.	44:16
112	Detalle	int. sala	Detalle de la foto de K, con otras fotos, sobre una mesita. Se escucha el programa de fondo.	44:19
113	PM picado	int. sala	Karen duerme.	44:22
114	CU de Fausto.	int. sala	Fausto mira a Karen. Voltea a ver a Jesús.	44:27
115	PM de Jesús, paneo.	int. sala	Jesús mira a Karen, camina y mira por la ventana.	44:38
116	POV Jesús	int. sala	POV de Jesús mirando la alberca, afuera.	44:42
117	PM abierto de Jesús.	int. sala	Jesús mira afuera. Sigiloso, vuelve al lado de J.	45:00
118	PM abierto (two shot)	int. sala	Ambos miran a K. Jesús se agacha.	45:05
119	FS	int. sala	Fausto mira (espaldas). Jesús se agacha a recoger el control del torso de Karen.	45:10
120	PM abierto (two shot) - p 118	int. sala	Fausto apaga la televisión. Tira el control. Empuña a K.	45:14
121	FS	int. sala	Karen despierta. Se asusta. Quiere huir, tira la lámpara.	45:20
122	PM abierto (two shot) - p 118	int. sala	Jesús vigila.	45:21
123	FS	int. sala	Karen gatea, huyendo.	45:23
124	PM abierto (two shot) - p 118	int. sala	Jesús camina hacia ella. Fausto mira a otro lado, luego a F.	45:28
125	PG	int. cocina	Karen entra caminando, escoltan Jesús y Fausto. F le dice a J que eche los filos en una bolsa. J lo hace. Ella abre el refri. Prepara comida.	46:53
126	PM abierto	int. cocina	Karen abre el micro, prepara.	46:51
127	PM two shot	int. cocina	F y J sentados a la mesa, mirándola OS.	46:54
128	PM abierto	int. cocina	Karen prepara. Le piden coca.	47:01
129	PM two shot	int. cocina	F y J sentados, la miran.	48:25

	(lateral)		Viene, sirve refresco. El micro listo. Les sirve. F le dice que se siente.	
130	PM de Karen (campo restringido)	int. cocina	Karen angustiada. Los mira.	48:33
131	CU	int. cocina	CU de Fausto, quien come. K pregunta ¿por qué hacen esto?	48:40
132	PM cerrado	int. cocina	Karen pregunta por qué (español).	48:47
133	PM cerrado	int. cocina	Jesús dice 'por el dinero'.	48:51
134	PM three shot (p. 127)	int. cocina	Comen. K: ¿los mando John?	49:13
135	PM cerrado (p. 133)	int. cocina	Jesús responde 'sí'. Voltea a ver a Fausto.	49:19
136	PM cerrado de Fausto.	int. cocina	Fausto come.	49:24
137	PM cerrado de K.	int. cocina	Karen cierra los ojos, dice 'maldito bastardo'.	49:35
138	PM cerrado de F.	int. cocina	Jesús la mira. Luego abre algo y extrae una bolsa de cocaína.	49:56
139	PM three shot	int. cocina	Jesús investiga la cajita. Huele la mariguana. Le dice a Fausto 'está bien pirada esta vieja'. F sale. K le dice a Fausto 'quiero vivir'.	50:41
140	PM de Fausto.	int. cocina	Fausto la mira.	50:46
141	PM de K.	int. cocina	Karen lo mira. Llora. Se deja caer.	51:21
142	PM (p. 139)	int. cocina	Fausto mira hacia abajo de la mesa. Se escucha a K llorar. Jesús vuelve, sin camisa.	51:39
143	PM abierto de F.	int. cocina	Jesús se recarga. Dice 'vamos a echarnos un chapuzón'.	51:45
144	FS Picado (POV de F)	int. cocina	Karen en el suelo, llora.	51:52
145	PG	ext. alberca	La alberca reluce. K, F y J entran. Fausto se quita la ropa. F dice a K: métase al agua por favor. Ella se desviste. F se desnuda al final. Se agita y entra.	53:11
146	PG - a nivel	ext. alberca	Todos en la alberca. K quieta. Chapucean. K se arrincona.	54:03
147	FS de K	ext. alberca	Karen aterrorizada, expecta. F merodea. K dice 'puedo	54:38

			hacer lo que quieran, les puedo pagar más'. F nada a la otra orilla.	
148	FS - nivel	ext. alberca	F viene nadando. Fuma marihuana. Regresa.	55:40
149	FS de K	ext. alberca	F le da a K marihuana. Ella fuma. Él camina hacia...	56:08
150	FS - nivel de J - tilt down	ext. alberca	F camina hacia Fausto. Le ofrece marihuana, J no quiere pero acaba aceptando. Se mete a la alberca. Nada hacia la cámara, sale de la alberca. Vuelve a entrar.	57:05
151	FS de K (two shot)	ext. alberca	Karen recargada, Jesús también. F regaña a J.	57:14
152	PG - paneo -	int. sala	Fausto entra. Se viste. Paneo. Vemos a Jesús sentado en el sillón, llenando la pipa. Al lado Karen, sentada, llena de miedo. Fausto toca el piano.	58:26
153	PM de Fausto	int. sala	Fausto al piano.	58:42
154	PM two shot	int. sala	Jesús y Karen sentados. F fuma. Le ofrece a K. Karen fuma. Se recarga y relaja. F se acerca a olerla. Ella fuma más. Se recarga, F la mira. F le besa el cuello. Karen: ¿te pagó para que me cogieras? Jesús la acaricia, ella respira más agitada. Suena el piano.	1:01:29
155	PM de Fausto	int. sala	Fausto mira. Toca el piano. Se levanta y va hacia ellos (OS).	1:01:50
156	Plano Americano. Three shot. ¿Dolly in? <sup>xii</sup> a PM de ella.	int. sala	Fausto hincado. Jesús hincado, haciendo sexo oral a Karen. Mira el cielo. Incómoda. Se incorpora. "Necesito el baño" dice. Sale.	1:03:56
157	FS picado - tilt up	int. baño	Karen en la taza del baño. Mea. Se pone la bata. Se lava las manos.	1:04:37
158	PM cerrado	int. baño	Lateral. Vemos a Jesús de pie con la escopeta, vigilándola. K: ¿eres de México? F responde.	1:05:04
159	CU de F.	int. baño	Jesús mira al vacío. K dice 'soy de aquí, nací en esta	1:05:14

			casa'.	
160	CU de K.	int. baño	Karen se mira al espejo. ¿Cuánto les pagó? ¿10 mil?	1:05:47
161	CU de F.	int. baño	Jesús la mira.	1:05:54
162	OS de F.	int. baño	Karen mira al espejo, pregunta ¿por qué me quieren matar? Se seca. ¿Me van a matar? Lo mira. 'Siempre fui buena con él'.	1:06:26
163	CU de F.	int. baño	Jesús la mira. K dice (OS) 'siempre hice lo que quería'. Jesús mira a otro lado.	1:06:32
164	PG	int. sala	Fausto sentado en el sillón. Mira la tele. Sale Karen del baño (izq.) seguida de Jesús. K se sienta. F toma un sillón y se sienta. Deja la escopeta en la mesa.	1:07:21
165	CU de Karen.	int. sala	Karen mira a Fausto.	1:07:27
166	CU de Fausto.	int. sala	Fausto la mira de reojo. Suena el teléfono.	1:07:35
167	Detalle	int. sala	Detalle del teléfono	1:07:39
168	CU de Karen	int. sala	Karen cierra los ojos. Teléfono suena. Contestadora responde.	1:07:59
169	PG	int. sala	Los tres sentados. F se estira. Se levanta, sale, le dice a J que la cuide.	1:08:22
170	PM two shot	int. sala	Fausto y Karen lo miran irse, se miran. Karen se inclina. Lo mira, mira la escopeta (OS). Vuelve a fumar. J la mira. Le ofrece a J. J fuma. Karen pregunta ¿has estado en el infierno? Fausto responde: sí.	1:10:27
171	FS/Americano - paneo derecha	int. habitación	Jesús sentado en la cama, roba cosas de un ropero. Sale, apaga la luz.	1:11:08
172	PM two shot	int. sala	Fausto fuma. Karen recargada. Fausto le abre la bata. Mira la tele.	1:12:01
173	Detalle TV	int. sala	En la TV se observa una ¿película?	1:12:21
174	CU Fausto	int. sala	Fausto llora mientras mira la TV (OS). Le habla a Jesús. Le dice "piensa en Elvira que casi se queda ciega". <sup>xiii</sup>	1:12:46

175	two shot	int. sala	Fausto y Karen recargados. Karen mira algo, pregunta ¿la policía sabe la diferencia, no? Cuando lo conocí era bueno.	1:13:32
176	Plano Americano	int. cocina	Jesús juega con la PS. Fausto le llama (OS), le pide que se vayan ya.	1:13:52
177	two shot - plano americano	int. sala	Fausto y Karen sentados. F: ya es hora de irnos. Karen toma la escopeta. Jesús se da cuenta y se la quita. Intenta apagar la tele, no puede. Avienta el control, va hacia	1:14:22
178	plano americano? - contraplano	int. sala	la tele, Jesús la pateo. Gira.	1:14:28
179	plano americano (177)	int. sala	Karen mira, asustada. Fausto le apunta. Jesús se para junto a la puerta. Le dispara a la cabeza. Algo aún se mueve. <sup>xiv</sup>	1:14:44
180	PM de Fausto.	int. sala	Fausto mira la escopeta, luego mira lo que hizo.	1:14:54
181	PM de Jesús, asustado.	int. sala	Jesús estupefacto, salpicado de sangre.	1:15:00
182	PM de Fausto.	int. sala	Fausto mira la escena. Deja la escopeta en la mesa.	1:15:03
183	Detalle	int. sala	Deja la escopeta en la mesa.	1:15:09
184	PM	int. baño	Fausto vomita en el WC.	1:15:24
185	PM - nivel	int. baño	PM espalda de Fausto. Jesús en el reflejo del baño. Jesús se lava. Jesús: ¿para qué la matabas? Fausto se recompone y sienta en la taza.	1:15:50
186	OS - cerrado	int. baño	OS de Jesús, lavándose. El agua corre.	1:15:55
187	PG	int. sala	El cuerpo de Karen. Sangre por doquier. A la izquierda entra Trevor. No ha visto la escena. Sigue hacia la cocina. Bebe algo.	1:16:40
188	PM - nivel (p. 185)	int. baño	Fausto pensativo. Dice "ya vámonos". Jesús: aguanta.	1:16:52
189	PM de Jesús	int. baño	Jesús sigue lavándose, se mira al espejo. Dice que no escucha bien. 'Me está saliendo sangre de la oreja'.	1:17:06

			Fausto dice "es sangre de la señora" y un balazo, sangre en el espejo.	
190	PM de Trevor	int. baño/pasillo	Trevor acaba de disparar. Apunta. Dispara pero no hay balas.	1:17:09
191	PM de Jesús y Fausto	int. baño	Jesús muerto encima de Fausto. Fausto se cubre. Sube por la ventana, Trevor corre a él y parece que lo detendrá pero lo empuja. Trevor grita. Se deja caer, grita más.	1:17:26
192	PM abierto	int. baño	Trevor le pega al cuerpo de Jesús. Lloro.	1:17:39
193	FS lateral	ext. calle	Fausto corre por la banqueta a toda velocidad.	1:17:45
194	Americano en 3/4	ext. calle	Fausto corre a media calle.	1:17:50
195	PG - planosecuencia (steady)	ext. calle	Fausto corre. Se detiene. Atrás un coche ilumina. Sigue caminando.	1:17:56
196	Panorámico	ext. campo (DÍA)	Un camino en el campo. Un camión se acerca.	1:18:55
197	PG	ext. campo / campamento	Bajo un toldo, dos personas, un hombre gordo y una mujer. Le dan la bienvenida a los que llegan a 'Santa Maria Happy Farms'.	1:19:07
198	FS - Group shot	ext. campo - cont.	Los migrantes escuchan. El señor dice buenos días. En el grupo está Fausto. Pregunta ¿cuántos son novatos?	1:19:19
199	FS - contraplano	ext. campo - cont.	Migrantes de espaldas. Atrás, el hombre gordo. Da explicaciones.	1:19:24
200	Detalle - contrapicado	ext. campo (pizca)	Migrantes caminan, frente a la cámara. Nubes al fondo.	1:19:47
201	PG - group shot	ext. campo - cont.	Migrantes agachados en el campo. Recogen.	1:20:06
202	Detalle - picado	ext. campo - cont.	Una persona recoge fresa. Sale.	1:20:11
203	CU	ext. campo - cont.	Mano recoge fresa.	1:20:14
204	PG - cámara se acerca hasta hacer CU	ext. campo - cont.	Perspectiva. Migrantes recogen fresas. Todos en el 1/3 tercio horizontal. Se enfoca en Fausto, quien recoge fresas. Se detiene,	1:22:01

			suda. Compungido, voltea a varios lados. Lloro. Entra palabra "FIN". Fade a rojos.	
--	--	--	--	--

## ANEXO 4.7

### *Découpage Sangre*

#### Puesta en Cámara

<i>Num.</i>	<i>Tipo de plano/movimiento</i>	<i>Locación</i>	<i>Acción</i>	<i>Tiempo</i>
1	Fijo, General	Pasillo?	Diego acostado en el piso, herido. Se levanta.	2:22 a 3:40
2	Fijo, plano medio.	Makis / Cocina	Esposa trabaja en la cocina. Gente pidiendo comida.	4:02
3	Primer plano	Makis / Cocina	Esposa rebana makis, los acomoda.	4:13
4	Plano entero (Full), paneo derecha e izquierda.	Makis / Comedor	Esposa limpia una mesa. Llega repartidor, le pide ver su mano.	4:50
5	Plano medio	Makis / Comedor	Repartido lee la mano	4:56
6	Primer plano	Makis / Comedor	Repartido lee la mano, "no me esperaba encontrar esto"	5:01
7	Plano medio	Makis / Comedor	Repartido le dice que no viaje en avión, ella dice que no lo ha hecho ni piensa	5:18
8	Plano entero	Makis / Comedor	Esposa sigue limpiando	5:28
9	Plano entero	Makis / Basurero	Esposa tira la basura	5:53
10	Plano medio	Camión	Esposa viaja en el camión, mujer dice chistes malos	6:48
11	Plano general	Habitación Casa	La cama tendida, sola.	6:54
12	Plano medio	Baño Casa	Baño solo, vemos el lavabo	7:01
13	Plano medio/general	Cocina Casa	Mesa sola	7:08
14	Plano general	Sala Casa	Protagonista acostado viendo la televisión, llega esposa, se saludan.	7:33
15	plano medio	sala casa	se abrazan, esposa revisa la cabeza del protagonista, "te quiero", sale	8:04
16	plano general	sala casa	protagonista se sienta, mira la tele	8:18
17	plano americano	baño casa	esposa se pone una bata, le dice que se quedó platicando, protagonista le grita que ya va a empezar la novela	9:17
18	plano general	sala casa	ambos miran la televisión, en la tele	10:14

			hay sexo (off screen)	
19	plano completo	habitación casa	ambos duermen, suena la alarma, él despierta, sale. Ella apaga la alarma sin salir de cama.	10:55
20	plano medio	interior coche	él maneja, ella le pide que se ponga los lentes, la deja en su trabajo	12:01
21	plano medio cerrado	interior coche	él mira a ella que acaba de salir, arranca el coche	12:16
22	plano medio abierto	exterior calle	gente haciendo fila	12:40
23	plano medio	exterior calle	Diego mira a la gente que hace fila.	12:46
24	plano americano	exterior calle	Se abre la puerta, Diego entra.	12:56
25	plano general	interior edificio	Diego entra.	13:06
26	plano medio abierto	interior oficina	Mujer trabaja, detrás de un escritorio. Diego llega, saluda y entrega "sus cosas".	13:31
27	plano medio cerrado	interior oficina	Diego se acomoda su gafete.	13:36
28	POV	interior oficina	El POV de Diego mira el trasero de la mujer, quien se agacha a guardar algo.	13:38
29	plano medio cerrado	interior oficina	Diego deja de ver a la mujer. Se retira.	13:41
30	plano medio abierto	interior oficina	Diego se retira. Mujer se incorpora y se sienta.	13:50
31	plano medio cerrado	interior edificio (entrada principal)	Diego abre la puerta, que está casi en penumbras. Acomoda su checador.	14:00
32	POV	interior edificio (cont.)	POV de Diego regresando el reloj checador.	14:05
33	plano medio cerrado/leve paneo a la izq.	interior edificio	Diego termina de abrir la puerta, que rechina. Afuera la gente espera. La gente empieza a entrar.	14:28
34	plano medio (contraplano)	interior edificio (cont.)	un joven se detiene y le pregunta a Diego una indicación.	14:36
35	CU	interior edificio (cont.)	Diego sostiene el checador, que marca "213"	14:50
36	plano medio / two shot	interior comedor/oficina	Diego come su almuerzo. La mujer de la escena anterior está sentada junto a él, hablando por teléfono.	15:40
37	full shot	interior sala - casa Diego	Diego y su mujer acostados en el sillón,	15:52

			viendo la tele.	
38	CU - leve travel a la izq.	interior sala (cont.)	La mujer mira la tele. Dice (sin emoción) "me estoy poniendo cachonda". Él no responde.	16:16
39	plano medio	interior cocina	La esposa recoge la mesa, con restos de comida. Se desviste, pone las manos en la mesa. Pregunta "¿ya listo"?. Diego (OS): Ajá. Ella: "Dale duro". El llega, desnudo. Tienen sexo. Suena el teléfono. Se rompe la mesa.	18:32
40	full shot	interior sala	Ambos, desnudos, sentados en el sillón. Diego cambia canales. Ella pregunta quién crees que habló. Diego dice que no espera llamada.	19:02
41	CU	interior sala (cont.)	Ella voltea a verlo.	19:05
42	full shot	interior sala (cont.)	¿Tienes hambre? No, tengo sueño. Yo sí tengo hambre. Él se viste. Ella espera y decide irse a dormir.	20:04
43	plano medio	interior cocina	Diego repara la mesa.	20:52
44	plano medio a nivel (refrigerador)	interior cocina	Diego abre el refrigerador. Saca comida.	21:13
45	plano medio (mostrador)	interior cocina	Diego se prepara una torta.	21:36
46	plano medio (frontal)	interior cocina	Diego come su torta. Suena teléfono. Contesta. Habla con alguien, le pide que ya no llame ahí. Agendan una cita.	23:20
47	CU	interior sala	Vemos la TV: al interior, un documental que exhibe muertos.	23:30
48	CU de Diego	interior cocina	Diego mira. FADE OUT.	23:37
49	PM-FS (paneo a izq.)	interior edificio	Diego entra, ayuda a un grupo de personas que tienen a una mujer desmayada. La acomodan en una banca.	23:58
50	plano medio	interior edificio (cont.)	La mujer va incorporándose, Diego la ayuda. Compañeros dicen que se llevaron a su hijo. ¿Alguien la	24:40

			puede acompañar a su casa?	
51	plano general	exterior calle	El vocho de Diego, estacionado. Carlos Reygadas está besándose con una chica. Entra Diego con la mujer (Martita). Va a abrir la puerta pero ella "prefiere caminar".	25:30
52	plano general	exterior calle	Diego camina con Martita. Llegan a casa de ella.	23:58
53	plano medio	exterior calle (cont.)	Martita se detiene. ¿Vas a estar bien? Martita le cuenta el episodio de las canicas a Diego. Martita lo abraza.	26:15
54	plano medio - rompe escena	exterior calle (cont.)	El repartidor en moto en primer plano. Mira a ambos.	26:20
55	CU - repartidor	exterior calle (cont.)	Repartidor los espía.	26:21
56	CU - Diego	exterior calle (cont.)	Diego mira al repartidor. Lo reta.	26:24
57	CU - repartidor	exterior calle (cont.)	Repartido sigue viéndolos. Responde el gesto y arranca.	26:29
58	plano medio - two shot	exterior calle (cont.)	Diego sigue abrazando a Martita. Ella agradece y entra a su casa.	26:48
59	plano general	exterior calle (cont.)	Diego se retira. Pared grafiteada.	26:55
60	plano medio (corta cuerpo)	int. sala	Esposa sentada. Se levanta y pregunta dónde estuvo.	27:11
61	plano medio (corta cuerpo) - contraplano	int. sala	Diego saluda. Explica lo que sucedió (rapto).	27:20
62	close up (abierto)	int. sala	Esposa lo mira. Recrimina, celosa.	27:27
63	close up - contraplano	int. sala	Diego la mira.	27:30
64	close up (plano 62)	int. sala	Esposa mira algo, enojada.	27:35
65	close up (plano 63)	int. sala	Diego mira a Esposa.	27:36
66	detalle (pov Diego)	int. sala	Esposa enojada tira las cosas de la mesa.	27:38
67	close up (plano 63)	int. sala	Diego mira. Se hace a un lado, le avienta la mesa. FADE OUT.	27:44
68	plano entero - paneo izq. plano general - DOLLY IN a plano medio	int. sala	Diego acostado. Llega esposa, "te traje tu cena favorita". Diego se sienta a la mesa. Comen juntos.	29:56
69	PM - abierto (picado)	int. recámara	Diego y esposa acostados en la cama. Ella pide perdón.	30:27

70	PM	int. Carl Junior's	Diego (O.S.) y su HIJA tienen conversación. Le dice que se droga. Hija le dice que legalmente podría irse con él. Dice que esposa lo mataría. Le duele una muela.	32:20
71	Plano americano	int. Carl Junior's	Diego se incorpora y mira la boca de su hija. Acuerdan verse mañana. Se despiden de mano. Él se va, ella escucha música. Se ríe.	33:22
72	plano medio abierto - dolly in a CU	int. oficina pública (Diego)	Diego mira la gente. REFLEXIVO. Entra un compañero y lo saluda.	34:05
73	plano medio - acercamiento (¿dolly?)	int. oficina (contínuo)	Diego saluda a su compañero. Lo invita a billar y chelas. Diálogo machista. Quedan en la cita. Diego solo, se entristece.	35:22
74	plano medio/americano -two shot	int. cocina	Diego y su esposa sentados a la mesa. Se miran y acarician. ¿En qué piensas? En nada. "La vida es muy torpe, ¿no crees?" ¿De qué hablas? Las cosas nunca salen como uno quiere. Ella lo cuestiona. No resuelven. Él llora.	38:43
75	plano general	int. habitación hotel	Diego e hija entran. Prende la luz. Diego revisa la habitación. Se sientan en la cama.	40:10
76	plano medio	int. habitación hotel	Diego e hija sentados. "Tú instálate, yo tengo que regresar a trabajar", luego te traigo cosas".	40:25
77	plano general	int. habitación hotel	Diego sale. Hija mira hacia el baño.	40:37
78	plano detalle	int. baño hotel	Se ve la taza y la tina. Se escucha agua. Se escucha un golpeteo. Sale de la tina.	41:12
79	close up	int. baño hotel	Hija tose en el lavabo, casi se ahoga. Diego abre la puerta. ¿Qué hacías? Me asustate. Ella dice que estaba aguantando la respiración. Él dice que no lo haga, lo metería en muchos problemas. Fade out.	41:37

80	plano medio abierto (tipo general)	int. habitación hotel	Hija sentada en la cama, en toalla. Diego: mira lo que te traje. Hija: no necesito nada. Diego: ¿quieres causar lástima? Hija: no eres diferente a las demás personas. Hija lo abraza.	42:38
81	plano medio abierto	int. sala/cocina	Diego duerme en el sillón. Al fondo, su esposa limpia la cocina.	43:11
82	plano detalle (picado)	int. sala/cocina (continuo)	El bote de basura. Esposa tira la basura.	43:22
83	plano medio	int. cocina	Esposa limpia la cocina.	43:35
84	plano medio/full	int. sala	Diego duerme. Esposa se sienta junto a él. Lo pone al tanto de la telenovela.	44:23
85	close up	int. sala	CU de esposa. Pide se bañen.	44:27
86	close up	int. sala	CU de Diego. Dice que está cansado. "No seas así". Le pide que lo masturbe.	44:41
87	close up	int. sala	CU de ella. No seas cochino. Ella voltea y mira la tele.	44:48
88	plano medio/full	int. sala	Diego acostado. Esposa sentada. Diego se incorpora y sale.	45:17
89	plano medio	int. baño	Diego entra al baño, se limpia el pene en el lavabo. Regresa.	46:05
90	plano medio /Full	int. sala	Diego vuelve. Esposa le abre la bragueta y lo masturba.	46:37
91	close up	int. sala	CU de Diego. Mira el techo. Disfruta. FADE OUT.	47:00
92	plano medio/entero	int. recámara	Diego y Esposa duermen. Suena la alarma. Se levantan.	47:51
93	plano medio (cerrado)	int. baño	Diego se baña.	48:08
94	plano tres cuartos	int. cocina	Esposa prepara desayuno. Diego entra y se sienta. Ella sale.	52:22
95	plano medio abierto	int. cocina - continuo	PM frontal. Diego come. Termina. Lava sus platos.	54:15
96	plano medio cerrado	int. cocina - continuo	PM lateral. Diego lava platos. Se queda mirando, absorto. Se quemán las tortillas.	54:56
97	detalle (pov)	int. cocina - continuo	Las tortillas quemándose en el	55:01

			comal. Esposa le grita.	
98	two shot (medio)	int. coche - en movimiento	Diego maneja. Su esposa copiloto.	55:10
99	CU lateral esposa.	int. coche - en movimiento	Esposa pide perdón.	55:24
100	CU lateral Diego.	int. coche - en movimiento	Diego maneja. Asiente. ¿En qué piensas?	55:45
101	CU lateral esposa.	int. coche - en movimiento	Esposa va a decir algo, pero Diego...	55:50
102	CU lateral Diego.	int. coche - en movimiento	Diego le confiesa que lo buscó su hija.	55:55
103	CU lateral esposa.	int. coche - en movimiento	Diego (O.S.) dice que quiere vivir con ellos. Esposa lo rechaza.	56:07
104	CU lateral Diego.	int. coche - en movimiento	Diego pregunta por qué. Ella: no sé.	56:20
105	two shot (medio)	int. coche - en movimiento	Manejan. Ella llora.	56:28
106	CU lateral esposa.	int. coche - en movimiento	Ella llora. Le pega al coche.	56:38
107	CU lateral Diego.	int. coche - en movimiento	Diego la mira. Detiene el coche.	56:46
108	CU lateral esposa.	int. coche - en movimiento	Esposa mira al frente. Escupe.	56:56
109	two shot (medio)	int. coche - en movimiento	Diego maneja. Se estaciona.	57:04
110	CU lateral esposa.	int. coche - en movimiento	Esposa sale del coche.	57:09
111	two shot (medio)	int. coche - en movimiento	Diego solo. Arranca.	57:27
112	CU lateral Diego.	int. coche - en movimiento	Diego maneja. Un camión pasa al lado.	57:38
113	Plano medio (general)	int. habitación hotel	Tocan la puerta. Diego abre. Mira al suelo.	57:54
114	plano general	int. habitación hotel	Los pies de la hija en el suelo. Diego camina, la mira. Se hinca.	58:06
115	plano medio	int. habitación hotel (contínuo)	Diego toca la espalda de la hija. Tiene líquido en la boca. Muerta.	58:12
116	plano general	int. habitación hotel	Diego hincado, revisa el cuerpo.	58:35
117	plano medio	int. habitación hotel	Diego mira al suelo. Pide 'ayuda' sin emoción ni nada.	58:52
118	plano medio (piernas)	int. habitación hotel	POV de Diego viendo las piernas desnudas. Se alcanza a ver el sexo en el límite del cuadro.	58:57
119	plano medio	int. habitación hotel	Diego mira al suelo. Se levanta y sale. Cierra la puerta. FADE OUT.	59:21
120	full shot	ext. calle	Diego adentro de su VW. Apaga el coche.	59:35
121	close up	int. coche	CU de Diego. Llora. Cierra la ventana. El amigo del trabajo llega	1:00:17

			y le reclama de su ausencia al billar.	
122	POV	int. coche/calle	Aparente POV de Diego que mira al amigo irse. Sale del coche.	1:00:51
123	plano medio	int. edificio	La puerta del edificio. Gente entra.	1:01:07
124	plano medio (cerrado)	int. edificio	Diego mira al suelo, afligido. Voltea y mira gente que discute OS.	1:01:28
125	full shot/plano general - paneo a la izq.	int. edificio	Un policía expulsa a una chica y su papá anciano. En la calle, la hija lo compensa.	1:02:08
126	DETALLE	int. edificio	La mano de Diego sostiene el contador. Se ve su ID de trabajador. No puede contar, llora en OS.	1:02:51
127	plano general	int. tienda o ferretería	Diego lleva un carrito.	1:03:10
128	plano medio (detalle)	int. tienda	Diego toma cinta.	1:03:21
129	plano medio (detalle)	int. tienda	Diego toma una segueta.	1:03:33
130	plano medio (detalle)	int. tienda	Diego toma bolsas de basura.	1:03:37
131	plano medio/ nivel cara	int. tienda	Diego toma guantes. Sale.	1:03:44
132	CU cajera.	int. tienda	Cajera cobra.	1:03:53
133	DETALLE - picado	int. tienda	Detalle de la caja.	1:03:58
134	CU	int. tienda	CU de Diego. No pasa algo (perdone). (Campo restringido)	1:04:02
135	DETALLE - picado	int. tienda	Detalle de la caja. No pasan las tijeras. Pasa, junto con un rollo de cuerda.	1:04:14
136	CU	int. tienda	Cajera. Cobra.	1:04:16
137				
138	DETALLE	int. habitación hotel	Los pies amarrados de la hija. Diego la "guarda" en una bolsa de basura.	1:04:24
139	DETALLE/plano medio	int. habitación hotel	El rostro y torso desnudo. Amarrado. Diego la guarda en una bolsa. Usa la cinta.	1:04:56
140	plano medio / detalle	int. escaleras/	Diego jala la bolsa (OS) escaleras abajo.	1:05:29
141	plano medio (cámara en mano)	ext. calle	Diego carga en sus hombros la bolsa. Entre la gente.	1:05:55
142	CU Diego	int. coche - en movimiento	Diego maneja. Agitado, lentes desacomodados.	1:06:09
143	CU Diego - paneo derecha - paneo	int. coche - en movimiento (otra	Diego maneja. Se detiene. Abre la puerta,	1:07:40

	izquierda	locación)	sale. Abre la cajuela. (campo restringido) Saca el cuerpo. Lo tira en un contenedor de basura. "Puto yo" se lee. Regresa. Se echa en reversa.	
144	gran plano general / panorámico	ext. fraccionamiento	Perspectiva de tinacos. Al fondo un cerro. Sonido de campo.	1:07:52
145	plano general / medio	int. casa/sala	Diego abre la puerta. Su esposa desnuda, con las piernas abiertas. Diego entra y cierra.	1:08:05
146	full shot	int. sala	Vemos una parte de las piernas de Esposa. Diego parado junto a la puerta, viéndola (hacia abajo). ¿Me perdonas? Diego se desnuda. Sexo. Imagen virgen. FADE OUT.	1:09:23
147	full shot	int. recámara	Fade In. Diego y Esposa duermen. Sonidos campana basura. Ella despierta. Él duerme.	1:10:50
148	detalle	int. cocina	detalle bote basura, Esposa saca la basura.	1:11:03
149	plano general	ext. calle (fraccionamiento)	Esposa sale a tirar basura. Llega camión.	1:11:36
150	plano americano	int. habitación	Diego sentado en la cama. Esposa vuelve, se acuesta. Diego se levanta. ¿Qué haces? Diego se viste. ¿A dónde vas?	1:12:54
151	plano americano	int. sala (puerta)	Diego abre la puerta. Sale. En OS escuchamos subirse al coche e irse. Esposa sale a ver.	1:13:31
152	CU	int. sala (continuo)	CU de esposa. Mira afuera.	1:13:38
153	CU	int. coche (movimiento)	CU de Diego. Maneja. Rápido. Baja velocidad.	1:13:57
154	POV	int. coche (continuo)	POV llegando al contenedor de basura (Puto yo). Un perro cerca. Fade out.	1:14:08
155	CU	int. coche (continuo)	Fade In. CU de Diego, levanta la cabeza.	1:14:22
156	POV	int. coche (cont.)	POV viendo el contenedor. Los basureros sacan basura. Adentro del camión la bolsa con la hija. Camión se va. Arranca.	1:15:12

			Sigue al camión.	
157	CU	int. coche (cont.)	Diego maneja. Su rostro más serio. Fade out.	1:15:22
158	POV	int. coche - en movimiento	POV Diego sigue al camión. Sube una calle.	1:16:07
159	POV/Plano general	int. coche - en movimiento / ext. carretera	POV Diego sigue al camión. Carretera. Cerros.	1:16:24
160	POV / Plano general - paneo izq.	int. coche / ext. basurero	El camión llega a un basurero. Hay gente trabajando, saludan a la cámara. Camión se detiene, maniobra. Vacas y bueyes.	1:17:23
161	PM (¿Detalle?)	ext. basurero	vacas junto a la basura	1:17:31
162	Plano General	ext. basurero	El VW estacionado. Atrás el cerro de basura.	1:17:36
163	CU abierto.	int. coche (cont.)	Lateral 3/4. Diego mira afuera.	1:17:42
164	Pano General	ext. basurero	Camión descargando. Un hombre afuera. Camión avanza.	1:18:17
165	CU abierto.	int. coche.	Lateral 3/4. Diego mira. Voltea, se escucha ruido.	1:18:30
166	Plano General	ext. basurero	El VW estacionado. Una avalancha de basura.	1:18:44
167	Plano General - paneo - general - paneo CU Diego	ext. basurero / int. auto	Un pepenador viene jalando un carrito. La cámara lo sigue. Señor se detiene junto a diego. Lo saluda. ¿Se le ofrece algo? Estoy buscando a mi hija. Por aquí no he visto... pero si la veo... Señor se va.	1:19:59
168	plano medio abierto	ext. basurero	Diego camina, cámara lo sigue.	1:20:07
169	plano medio abierto - paneo (handheld)	ext. basurero	Diego camina, cámara lo sigue. Sube un cerrito, un grupo de bueyes. Mugen.	1:21:14
170	plano medio (nivel pies) - pole up - CU	ext. basurero	Diego detenido, mira. 3/4 lateral. El sol le pega.	1:21:31
171	plano medio lateral	ext. campo	Diego camina, cámara lo sigue.	1:21:48
172	plano general - paneo - acercamiento - plano americano - paneo derecha(shotsequence)	ext. campo	Diego camina. Encuentra gente haciendo picnic. Dos tipos ensangrentados. Gente mira, niños juegan. Una señora dice	1:23:40

			ya estuvo. Diego pasa frente a ellos. Diego se aleja.	
173	plano general	ext. campo (otra área)	Diego camina entre un pastizal. Llega a un laguito. Mete la mano al agua.	1:24:23
174	plano medio cerrado frontal - tilt -	ext. campo (laguito)	Diego con la mano adentro del agua. Mira.	1:24:30
175	detalle - tilt	ext. campo (laguito)	Detalle de árbol. Cae una fruta al agua.	1:24:36
176	plano medio cerrado frontal - tilt -	ext. campo (laguito)	Diego mira. Se levanta.	1:24:39
177	plano general - lateral	ext. campo (laguito)	Diego cruza el agua. Corta unas frutas del árbol. Regresa y se cae al agua.	1:25:32
178	detalle - tilt up -	int. coche	detalle del asiento, tira una fruta, se acomoda en su asiento, cubre el asiento con una bolsa de basura, cierra la puerta. Palabra FIN superpuesta. Arranca. Fade out.	1:26:20

## ANEXO 4.8

*Découpage Miss Bala***Puesta en cámara**

<b>número plano</b>	<b>tipo de plano / movimiento</b>	<b>locación</b>	<b>acción</b>	<b>tiempo</b>
1	PM	int. habitación	Una pared llena de recortes de mujeres. Laura frente al espejo, solo se ve una parte de su reflejo.	00:42 - 1:37
2	FS - cámara sigue -secuencia a PM a Americano a PG	int. habitación / sala / puerta / porche / calle	Laura se arregla. Camina, sale de la casa, se encuentra con su hermanito. Empacan y suben ropa. Sale.	2:44
3	Americano PM	ext. calle (cont.)	Laura carga ropa. Su papá carga ropa en un coche. Pide permiso. "No confío en ese ambiente."	2:59
4	PM - PG	int. porche - casa	Papá se va (2o plano). Laura pide confianza. Hermano le pregunta a dónde va, Laura dice que se ven en la noche. ¿A qué hora regresas? En la noche. Hermano la mira por el mosquitero. Se ve el caserío.	3:24
5	PM Laura (vista mar, campo restringido) - pull back - corrige - picado - PG	ext. vista mar - plaza toros	Laura mira el mar, recargda. Título. OS: ¡Lau, Lau! Laura voltea. Amiga pregunta por vestido. Lau: ¿ya sabes cuál es el premio? Laura baja. Se encuentra con su amiga, y otras mujeres.	4:17
6	PM abierto - travel derecho - cámara se queda en Jessica - sigue paneando, PM de Lau	int. espacio recepción	Laura y amiga caminan. Una señora recibe papeles. Chicas haciendo fila para un concurso de belleza. Jessica las confronta. Se quedan en la fila.	5:18
7	Americano	int. espacio prueba concurso	Directora concurso.	5:21
8	Americano - lateral - travel derecha		Laura parada. Le piden vestido. Laura sale. Entra directora. Le da indicaciones. Laura afirma en OS.	5:56
9	PM cerrado - Laura primer plano - atrás fuera de foco, Directora - tilt down -		Laura termina de ponerse el vestido. Sale.	6:08
10	FS frontal - corrige travel derecha - PM cerrado - secuencia - travel derecha -		Laura viene. Se para y dice "Soy Laura Guerrero, tiene 23 años y mi sueño es	6:46

	caminan a la salida		representar a la belleza de mi estado". ¿A ver tus uñas? Las muestra, feas. "Están dentro", las cita para mañana. Laura y amiga salen y agradecen	
11	PM (espalda) - amiga atrás - trasfoco entre amiga y espalda - trasfoco tele - en reflejo vemos a amiga subiendo a una camioneta - corrige.	int./ext. salón de belleza	Amiga le muestra vestido. miran la tele. ¿Qué le ves? ¿No que íbamos a ir por los zapatos? Se va su amiga. Amiga sale. Laura la mira subirse a camioneta. Laura se levanta y sale.	7:48
12	PG - PM secuencia (steady) cámara sigue a Laura. PG. Grupos de personas. FS.	ext./int. salón baile / zona "VIP"	NOCHE. Laura entra, cruza entre la gente bailando, pasa un guardia, le pasan un detector de metales, entra a otro espacio (VIP), policías bailando, agentes DEA. Su amiga está borracha. Se pelea con ellos, salen los dos.	9:29
13	cenital	int. baño	Laura se cambia.	9:35
14	PM abierto - paneo corrige - paneo (Laura PM espejo), amiga tercio izquierdo - Laura se agacha (travel baja a nivel) PM cerrado - detalle piso (dinero y bolsa)	int. baño	Amiga borracha. Laura inquieta. Amiga dice que nos vamos a otro lado. Se ríen. Aceptan. Laura al espejo. Amiga se va. Al fondo, bajan unos narcos con pistolas. Laura se agacha, la descubren. ¿Sabes quién soy? Un narco le tira dinero. ¿Cuántos hay? No sé. Sálgase, calladita.	11:45
15	PM cerrado - two shot - steady - campo restringido - seguimiento		Narco (Lino) lleva a Laura del cuello. Narcos abren reja. La dejan irse. Laura sale a la fiesta, intenta llevarse a su amiga. Apagan las luces. Disparan. Laura al suelo, va a gatas. Disparos.	12:29
16	Tilt - PG - paneo (seguimiento)	int. baño	Al fondo del baño, alguien sale. En el piso, un tipo ensangrentado. Laura se asoma. Narcos sigue matando. Otros buscan. Laura a lo lejos escapa.	13:20
17	PM - picado (crane) tilt down - cenital	ext. calle	Laura baja, descolgándose. Se deja caer.	13:46
18	PM - nivel - secuencia (steady) - OS - trasfoco - pull back - paneo	ext. calle	Cámara sigue a Laura, escondida tras un coche. Se levanta. Mira unas camionetas al fondo de la calle. Los hombres suben cuerpos (embolsados) a una camioneta. Camionetas arrancan. Patrullas llegan, aullando.	14:49

19	PM		Laura escondida, asustada. Sale.	15:01
20	PM - secuencia- paneo (hand held, steady)		Laura camina, se detiene. Mira, un grupo de gente curiosa. La cámara se interna en la gente, un grupo de policías resguardan, Laura intenta cruzar, pide por su amiga, no la dejan pasar.	15:36
21	PG - (restringido, Laura en último plano)	ext. fonda	Laura adentro de una fonda. Habla por teléfono.	15:47
22	PM Laura	int. fonda	Laura habla por teléfono. Lloro.	16:04
23	Detalle pintura - Paneo - PM - nivel	int. fonda	DÍA. Amanece, Laura sigue marcando por teléfono. Cuelga. Se levanta, sale.	16:40
24	PM - campo restringido	int. espacio concurso	Laura pregunta por su amiga, quien no llegó. Directora le dice que no. Laura intenta explicar. Directora dice que está fuera. "No es justo".	16:51
25	PM two shot - PM directora	int. espacio concurso	Laura enfrenta a Directora. "Aquí nada es justo, aprende la lección, hay que ser responsable". Laura pide perdón y una 2a oportunidad. Laura se va.	17:24
26	secuencia CU (espalda) - travel izquierda - PG -	ext. calle	Laura se levanta, camina a una patrulla.	17:46
27	PM cerrado - Laura en segundo plano - paneo izq. -	int. patrulla	Laura pide ayuda a un policía. Le dice que se suba. Manejan. Por radio le dan indicaciones. Va a dar declaración. Policía se detiene, sale. Llega un narco. La revisan.	21:22
28	FS/PG - Track IN - paneo derecha - paneo izq.	ext. calle	Narco jefe la saca. Los otros cuidan. La meten a una camioneta. Placas California. Camionetas arrancan.	21:43
29	Cenital	int. camioneta	Narcos someten a Laura. La interrogan.	22:12
30	FS - track IN	int. estacionamiento	Dos narcos la llevan, cabeza envuelta. Caminan a un coche. La meten y cierran la puerta.	22:22
31	PM cerrado - two shot	int. coche	Lino le quita la bolsa. Laura con miedo, pide perdón. La interroga. Habla de su amiga y el concurso. Tiene que hacer un trabajo. ¿Sabes manejar? La agacha. Se van (sonido). Se levanta. Se mueve al asiento del conductor. Arranca el coche.	25:58
32	POV coche	int. coche/ext. calle	Lino le dice que los siga y da indicaciones. Maneja los	26:46

			sigue. Detiene el coche.	
33	PM - POV copiloto	int. coche	Laura se baja, cruza la calle. "Señora váyase".	27:00
34	PM - track - PG - track izquierda -	ext. calle	Laura corre por la calle. Se detienen las camionetas, la suben. Se dan la vuelta en U.	27:33
35	PM - two shot	int. camioneta	Laura y Lino. Lino abre la cajuela con un control. Siguen. Lino sonríe. Conversan.	28:53
36	POV	int. camioneta	afuera vigilan los narcos	29:05
37	PM lateral Laura	int. camioneta	La directora del concurso le da un número de registro. Pregunta por su amiga. La están esperando. Lino le da dinero. Lo rechaza. "No te estoy preguntando".	29:55
38	Cenital	int. camioneta	Lino acaricia la pierna de Laura.	30:02
39	PM cerrado de Lino	int. camioneta	Lino la mira. �A quién le hablas? Le mand� mensaje a mi amiga. Yo me encargo de eso. Lino le cambia el celular.	30:33
40	Detalle - tilt up -	int. camioneta	Lino le cambia el celular a Laura. En OS Lino ordena que la lleven por un vestido. Laura sale.	31:02
41	PM - two shot - track	ext. calle	Laura y directora caminan. Camionetas se van.	31:17
42	PM lateral - two shot - track lateral	int. teatro	Laura camina rápida, pregunta por la salida.	31:29
43	PG	int. teatro	Laura a lo lejos abre la puerta de la calle y sale.	31:34
44	PG-PM - paneo - PM (seguimiento)	ext. calle/int. tienda	El reflejo de la tienda muestra a Laura. Una patrulla cruza. Laura entra. Mira un vestido. OS: �te puedo ayudar? Todos son sobre pedido y cuesta 10 mil.	32:48
45	PM - paneo - PM picado frontal (juego de espejos)	int. tienda	Laura probándose un vestido. Encargada le da otro. Laura sonríe. Suena el celular. Responde. Le pregunta dónde está. Aquí. �D�nde? Guarda el cel. Se va.	33:53
46	PM - posterior	ext. calle	Laura camina. Se escuchan sirenas. Estallidos. Voltea.	34:00
47	panorámica - paneo derecha, izquierda - dolly lateral - PG - corrige (acción) - Laura se levanta	ext. calle	Se ven incendios a lo lejos. Se escuchan estallidos y balazos. Pasa una limo con quincea�eras. Cruzan unas patrullas. Entra Laura caminando. Cámara la sigue. Llegan camionetas. Corre. La atrapan, le gritan en inglés. Le quitan el teléfono.	35:59

			Agente DEA le recomienda ir con su papá. Laura se levanta.	
48	track in - PM	ext. casa Laura	Laura camina a la casa. Mira por ventana. Toca. Hermano pregunta dónde estabas. Ella: ¿dónde está papá? Hermano le abre ventana. Ella se salta.	36:48
49	PM - paneo	int. habitación	Laura camina por la habitación. Se sienta. Hermano se asoma. Pregunta qué pasa. ¿estás bien? ¿por qué te fuiste?	37:28
50	PM cerrado - corrige acción	int. habitación	Laura mira en la tele a Lito. Noticias. Se levanta. Saca el dinero que llevaba. Lo guarda. Lo tira. Lo recoge.	38:12
51	Primer Plano	Int. Baño - Noche	Laura enciende la luz y observa sus heridas en el espejo. Entra a la ducha.	38:28
52	Primer plano – Two Shot ( Laura en segundo plano)	Int. Habitación - Noche	Laura en bata le pregunta a su hermano si fue a la escuela. Su hermano le entrega una manzana para que coma y le pregunta que le pasó. Laura contesta que se cayó. Se abrazan.	39:23
53	PM – Laura Tercio Derecho	Int. Habitación - Noche	Se escuchan unos carros arrancando afuera de la ventana. Laura se preocupa y se levanta para mirar por la ventana. Le ordena a su hermano que se cambie.	40:03
54	Primer plano (interior de la caa) - Paneo izquierda hacia el exterior.	Ext. Patio principal casa de Laura - Noche	Humo sale de una camioneta que parece haber sido chocada. Lino camina cojeando, con una linterna hacia la entrada.	40:25
55	Primer plano – Paneo derecha – Cámara sigue a Laura – Lino y su papá en segundo plano	Int. Casa de Laura – Noche	Lino entra a la fuerza en la casa. Amenaza con un arma al papá de Laura preguntándole por ella. Laura le pide a su papá que entre a su habitación. Lino ordena que apaguen todas las luces. Laura tranquiliza a su papá y hermano antes de cerrar la puerta.	42:00
56	Primer plano - Dolly	Int. Pasillo - Noche	Lino pregunta: “¿Quién te quitó el teléfono? Le ordena que vaya a su cuarto y sigue preguntando ¿Cuántos eran? ¿En qué trocas andaban? ¿Qué te hicieron? ¿Qué más?” Laura responde todas las preguntas y una vez dentro de la habitación él cierra la puerta.	42:58

57	PM – Primer Plano de Laura	Int. Habitación de Laura - Noche	Lino la sienta sobre la cama y saca cosas de sus bolsillos. Después se sienta junto a ella y comienza a tocarla, Laura llora en silencio. Voces a través de los radios comentan que la situación terminó y se perdieron la base. Lino se aleja y Laura limpia su rostro.	44:43
58	Plano Detalle	Int. Habitación de Laura - Noche	Laura venda el pie herido de Lino. Él pregunta: “¿A quién chingados fuiste a ver? Laura contesta que a nadie, Lino pregunta ¿Entonces?”	45:12
59	Primer plano - Picado hacia Laura.	Int. Habitación de Laura - Noche	Lino continúa cuestionándola: “¿Por qué te fuiste? ¿Eh? Laura alza la mirada”.	45:25
60	PM - Tráfoco (Lino en segundo plano)	Int. Habitación de Laura - Noche	Lino ordena a través del celular que corten los radios y marquen al gabacho. Le contestan “Va patrón, cero miedo” Lino se levanta, baja sus pantalones y ropa interior para revisar rápidamente una herida. Le solicita a Laura un favor y ella acepta a cambio de que deje ir a su hermano. Lino acepta.	46:52
61	PM Dolly – Paneo derecha – Paneo izquierda.	Int. Casa de Laura - Noche	Laura caminar por el pasillo, observa a los narcos organizándose en su sala. Toca la puerta de la habitación llamando a su hermano para que le abra.	47:09
62	PM	Int. Habitación - Noche	Laura empaca unas cosas para su papá y hermano. Su papá le pide que se vaya y él se quedará en su lugar. Laura se niega y le entrega la bolsa. Se hinca a la altura de su hermano y lo abraza “Enano no tengas miedo” “Te quiero mucho” “Váyanse” Ambos salen de la habitación. Laura se asoma por la ventana.	48:07
63	Primer plano	Int. Habitación - Noche	Laura observa cómo se marchan. Entra un narco “Te habla Lino que te vayas para el cuarto”	48:25
64	PM- Dolly	Int. Casa de Laura/Pasillo - Noche	Laura sale de la habitación. Observa a los narcos en la sala. De fondo en las noticias se habla acerca de la organización criminal la	49:01

			estrella. Laura caminar hacia su habitación. Lino le ordena que cierre la puerta, ella entra.	
65	PM – Trasfoco – Cámara se acerca al rostro de Laura	Int. Habitación de Laura - Noche	Lino le ordena que se ponga algo. Laura se coloca ropa interior. Lino da unas últimas indicaciones por el celular e indica que apagará el radio. Lino le dice que con eso está bien y que apague la luz, Laura sigue las indicaciones. Lino se acuesta y le ordena que se acueste a su lado. Laura obedece “No te muevas” ordena él.	51:32
66	PM	Int. Habitación de Laura - Día	Se da contexto de que ya amaneció.	51:39
67	Primer plano	Int. Habitación de Laura - Día	Lino envuelve la cintura de Laura con cinta desde un costado.	52:19
68	Primer plano (de espaldas)	Int. Habitación de Laura - Día	Lino continúa envolviendo con cinta la cintura de Laura frente a ella.	52:37
69	Primer plano - PM	Int. Habitación de Laura - Día	Lino toma fajos de billetes y los coloca sobre la cintura de Laura para envolverlos con la cinta.	53:11
70	Primer Plano – Tilt down – Tilt up – Tilt down – Tilt up	Int. Habitación de Laura – Día	Lino termina de prepararla. Le coloca un collar y un vestido, le da unos zapatos. Lino da órdenes de conseguir 3 cajas de fuego. Le comenta a Laura que debe traer una troca del gabacho y cuando cruce espere debajo del puente para econtrarse. Le muestra unos documentos a Laura preguntándole quien le quitó el celular, ella indica al sujeto. Lino por la ventana “Ya sabemos quien es, vete llamando al taxi”	55:15
71	PM	Ext. Patio principal / Casa de Laura - Día	Automóviles se alinean en la entrada. Se muestra a un narco fumando un cigarro recargado en un árbol. Se escucha por el radio “Ya te está esperando el gabacho”	55:52
72	PM – Paneo derecha – Paneo izquierda	Ext. Pista de vuelo - Día	Laura es transportada hacia la pista de vuelo. Los oficiales los retienen para preguntar: ¿A dónde va? “A San Diego” ¿Quién la manda? “Nadie” ¿Qué va a hacer? “Voy a comprar ropa”	57:22

			Le pide su pasaporte, revisan sus datos en voz alta y la dejan pasar. El chofer se detiene frente a la avioneta. Laura baja y se acerca. El chofer avisa “Ya estuvo, no hubo pedo con la morra”	
73	PM - Paneo	Ext. Pista de vuelo - Día	El oficial lee nuevamente los datos de Laura y le da el ingreso. Laura sube a la avioneta. La avioneta se desplaza por la pista de vuelo.	58:12
74	Primer Plano	Int. Avioneta - Día	Se muestra como la avioneta va agarrando vuelo hasta que alcanza el despegue.	58:50
75	Primer Plano	Int. Avioneta - Día	Se muestra el paisaje.	59:01
76	PG	Ext. Pista de aterrizaje - Día	Se muestra cómo Laura se aleja en dirección contraria de la avioneta mientras esta avanza.	59:10
77	PM	Ext. Entrada pista de Vuelo - Día	Laura camina hacia una camioneta estacionada.	59:20
78	PM	Int. Camioneta - Día	Un gringo dentro de la camioneta “Get in” Laura sube por el lado del piloto. El sujeto se acerca a ella.	59:28
79	Primer plano	Int. Camioneta - Día	El gringo tantea su cintura sintiendo los fajos de billetes “Undo this” Laura desabotona su vestido “Hurry up” El gringo confirma a través de su radio y saca una navaja para retirar los fajos de billetes. Mete los fajos dentro de una mochila.	1:00:15
80	PM – Paneo izquierda – Paneo derecha	Ext. Entrada pista de vuelo - Día	Otra camioneta llega y se estaciona al lado. Sujetos suben cosas a la cajuela de la camioneta donde está Laura. El gringo le da instrucciones: “Listen to me” “Kiki is in Tijuana” “He’s under the name of Orlando Gómez” “Don’t look at me” Le ordena a Laura que repita las primeras instrucciones, las repite en inglés. “This is very important” Dile a Don Lino que en estos momentos es muy peligroso, se aleje de Kiki y después haga su estrategia. Laura confirma haber entendido todo y el gringo baja de la camioneta, se sube a la otra y se va.	1:02:02
81	PM (de espaldas) - Steady	Int. Camioneta -	Laura conduce por la	1:02:42

		Día	autopista, pasa una caseta.	
82	PG - Travelling	Ext. Autopista - Día	La camioneta sigue avanzando.	1:02:47
83	PM (de espaldas) - Steady	Int. Camioneta - Día	Laura detiene la camioneta. Comienzan a disparar, la camioneta recibe impactos. Laura se agacha.	1:03:00
84	Primer Plano (a nivel)	Int. Camioneta - Día	Laura se mantiene agachada mientras la camioneta recibe los disparos. Intenta irse en reversa pero no lo consigue, los cristales rotos la hieren. Una camioneta impacta contra ella.	1:03:45
85	PG – Sencuencia	Ext. Bajo el puente - Día	Un sujeto ayuda a Laura para que baje de la camioneta. Ambos cruzan con precaución el encuentro de disparos que está sucediendo. Se muestran heridos, sangre e incendios. Llega un camión y varios sujetos suben incluyendo a Laura. El camión se aleja.	1:05:07
86	Primer plano – Paneo circular	Int. Camión - Día	Lino le pregunta a Laura: ¿Qué te dijo el gabacho? “Que Kiki está en tijuana” ¿Qué más? “Que está con el nombre de Orlando Gómez” ¿Nada más? “Nada mas”. Se muestran a los que van dentro del camión, incluyendo a uno con hemorragia.	1:06:26
87	PG	Int. Tienda - Día	El camión se aparca fuera de una tienda. Baján varios del camión. Lino junto con Laura y otros sujetos suben a un auto negro. El auto arranca.	1:07:00
88	PG -Travelling	Ext. Autopista - Día	El auto conduce con velocidad.	1:07:21
89	Primer plano	Int. Auto - Día	Lino va de copiloto con Laura sentada sobre él. Lino avisa por su radio que ya están ahí. El auto se detiene frente a un edificio y Lino sale del auto. Dos personas de staff se acercan al auto. Lino: “Llévensela”	1:07:53
90	PM - Secuencia	Int. Camerinos	La directora guía a Laura hacia los camerinos mientras anuncia “Hay un cambio en el orden de las chicas” “Aquí está” “Ella es Laura Guerrero” “Va después de Jessica” Ordena que vistan a Laura,	1:09:23

			le entregan un bikini metálico y se lo pone. Laura se sienta para que la maquillen y peinen.	
91	PM -Secuencia	Int. Detrás del Escenario	La directora avisa a Jessica que ya debe presentarse. También apura a Laura. Las tres se acercan al escenario tomadas de la mano. Jessica es presentada por el micrófono y sale al escenario. Laura es presentada por el micrófono y sale al escenario.	1:10:40
92	PG – FS – Travelling	Int. Teatro/ Sobre le escenario	Jessica responde la pregunta del conductor y se retira. Sigue Laura, se sienta sobre la silla y le preguntan “¿Cuál es tu sueño más grande?” “¿Dinero o fama?”	1:11:56
93	Primer plano (de espaldas) – Trasfoco del público	Int. Teatro /Sobre el escenario	Laura se queda en silencio. El presentador espera a que responda.	1:12:07
94	Americano	Int. Teatro / Sobre el escenario	Laura intenta hablar pero tiene un nudo en la garganta, se disculpa y se retira del escenario” El conductor intenta continuar diciendo que fue la emoción del momento.	1:12:37
95	Primer Plano	Int. Teatro / Camerinos	Laura se encuentra sentada en un sillón, toma su teléfono y marca, contesta su hermano “Arturo, ¿están bien?” “¿Dónde están?” “No vayan a la casa, ¿okay?” “Yo estoy bien” La directora comienza a reunir a las demás para la premiación “Te hablo ahorita, luego” Laura termina la llamada.	1:13:36
96	Primer Plano – Paneo circular	Int. Teatro / Camerinos	La directora le da a las concursantes un speech antes de salir, Laura se encuentra sentada fuera del círculo. Todas “Viva Baja California” aplauden y se dirigen al escenario. Jessica se muestra ilusionada. La directora va por Laura y la levanta del sillón.	1:14:13
97	PG - Picado	Int. Teatro / Escenario	En el escenario se encuentra el presentador con las tres finalistas, entre ellas Laura y Jessica. Nombran al tercer lugar y anuncia que entre ellas dos está la nueva reina Miss Baja California.	1:14:37

98	PM (de espaldas) – Two shot – Tráfoco del público	Int. Teatro / Escenario	El presentador menciona a Jessica cómo el segundo lugar y suplente de la nueva reina Miss Baja California.	1:14:53
99	FS	Int. Teatro / Escenario	Al escenario comienzan a entrar mairachis, las demás concursantes y la directora. A Jessica le entregan un ramo de flores. Anuncian a Laura cómo la reina de Belleza Miss Baja California y le colocan su banda y corona. Jessica se retira del escenario consternada. Las demás concursantes felicitan a Laura.	1:16:09
100	Primer plano – Travelling - Picado	Int. Habitación	La directora toca la puerta “Laura, prensa en 10 minutos” Laura baja las escaleras para salir de ahí.	1:16:34
101	PM – Tilt up	Int. Estación de autobuses	Laura está sentada esperando.	1:16:53
102	PG	Ext. Entrada de la estación de autobuses - Noche	Lino entra a la estación en OS Lino: “¿Qué haces aquí?” “Órale, vámonos” Laura y Lino salen de la estación y suben a la camioneta. Se van.	1:17:36
103	POV camioneta	Ext. Playa- Noche	La camioneta conduce unos segundos hasta que se detiene.	1:18:14
104	Primer plano (de espaldas)	Int. Camioneta - Noche	Lino le pregunta: “¿Pa qué te andas yendo” ¿No querías ser Miss o qué?” Laura responde que no quería ganar de esa manera. Lino le dice que si se quiere ir, se vaya pero no regrese a su casa ni la quiere ver cerca. Le da dinero y le dice que si camina derecho encontrará algo, hace que Laura se baje de la camioneta. Los faros del carro permiten ver a Laura alejarse en la carretera.	1:19:08
105	PM - Travelling	Ext. Playa - Noche	Laura camina sobre la carretera en la oscuridad. Se detiene un momento y da la vuelta para regresar a la camioneta	1:19:54
106	PG - FS	Ext. Playa - Noche	Laura se acerca con sus tacones en la mano hacia la camioneta.	1:20:23
107	PM – Zoom in	Int. Camioneta - Noche	Laura abre la puerta del copiloto y mira a Lino, él le ordena que se desnude.	1:22:07

			Laura duda un momento pero comienza a hacerlo. Lino se desviste también. Laura sube a la camioneta y cierra la puerta. Lino posiciona a Laura contra la puerta, de espaldas.	
108	PG – Travelling (La cámara se acerca)	Ext. Playa - Noche	Laura y Lino mantienen relaciones.	1:23:03
109	Panorámico	Ext. Playa - Día	La camioneta se encuentra estacionada frente al mar, se enciende y se aleja.	1:23:47
110	PG – Primer Plano – Paneo Circular / Grúa	Ext. Playa - Noche	Lino baja de la camioneta, otro sujeto sube de piloto y se coloca de reversa. Lino se acerca al agente de la DEA que le quitó el celular a Laura. Comienza a grabar lo que le va a preguntar: “¿Nombre? Enrique Cámara “Aquí en México, ¿con quién jalas?” La DEA “¿Qué les mandas a decir a los que trabajan contigo?” Ellos saben que hacer. Lino deja de grabar, le coloca al agente un saco en la cabeza y después lo arrollan con la camioneta. El agente tiene una sogá al cuello y arrastran el cadáver por la arena.	1:26:36
111	PG - Secuencia	Ext. Autopista / Puente - Día	Lino cuelga el cadáver del oficial en un puente. El cadáver tiene la leyenda: APRENDAN. Sus trabajadores se encuentran ahí. Lino pregunta “¿Vamos al hotel o no?” Sus trabajadores no se muestran muy seguros. Lino les dice “Eso está de volada” Se acerca a la camioneta donde está Laura recargada “¿En dónde está la corona?” Laura se la muestra “Métete a la camioneta”	1:28:27
112	Primer Plano - PM	Ext. Autopista - Día	Los narcos calan si las armas funcionan disparando al aire. Laura llora en silencio. Lino ordena a los que van a ir que se suban a la camioneta incluyendo a Laura. Ella obedece.	1:29:26
113	Primer Plano	Int. Camioneta - Día	Laura escucha cómo se están comunicando los narcos por los celulares.	1:29:38
114	Primer Plano - Secuencia	Int. Camioneta -	Lino pregunta si ya llegó	1:31:59

		Día	alguien por el radio y cuántos guardaespaldas tiene. El copiloto le indica a Laura que desayunará con el general y la invitará a su cuarto, ella debe acompañarlo. Le entregan un celular diciéndole que le llamarán cuando esté ahí y tiene que dejar la línea abierta. La camioneta se detiene frente a otra, todos bajan y Laura se sube de conductora sola. Conduce hasta el lugar, los de seguridad la cuestionan, contesta que va al evento de Miss Baja California. Llega al lugar y la reciben, entra.	
115	PG	Ext. Hotel - Día	Una mujer guía a Laura hacia la mesa del general.	1:32:20
116	Primer Plano del General (de espaldas)	Ext. Hotel /Jardín-Día	La mujer presenta a Laura cómo la nueva Miss Baja California con el General Salomón. Se saludan de beso en la mejilla. El general invita a Laura a sentarse pero ella rechaza dirigiéndose a otra mesa. El general la observa irse.	1:32:57
117	Primer plano	Ext. Hotel /Jardín - Día	Laura se sienta, un mesero llena su vaso de agua mientras ella lee el periódico. Un oficial le acerca un papel a Laura de parte del general.	1:33:12
118	Primer plano - Picado	Ext. Hotel /Jardín - Día	Laura lee el papel y lo guarda en su bolso. Voltea hacia el general rápidamente. Sus compañeras de la mesa le hacen comentarios acerca la premiación. Laura toma de nuevo el periódico.	1:33:39
119	Primer Plano – Tráfoco la mesa del general	Ext. Hotel / Jardín - Día	El general Salomón se levanta de su mesa seguido de sus oficiales y se retiran.	1:33:52
120	Plano Detalle	Ext. Hotel / Jardín - Día	En el periódico se muestran los desaparecidos, entre ellos está la amiga de Laura y el agente de la DEA	1:34:00
121	Primer plano	Ext. Hotel / Jardín - Día	Laura se concentra en sus pensamientos.	1:34:25
122	Primer plano – Cámara se acerca al periódico	Ext. Hotel / Jardín - Día	Laura se levanta de la mesa dejando el periódico.	1:34:39
123	Primer plano - PM	Int. Hotel - Día	Laura llora en silencio en una esquina. Seca sus lágrimas y se dirige hacia	1:35:26

			arriba.	
124	Plano secuencia	Int. Hotel /Pasillo - Día	Laura camina por el pasillo, su celular suena y contesta. Responde con afirmaciones y sube las escaleras sin terminar la llamada. Llega al cuarto de general y se presenta, la revisan. Entra.	1:36:42
125	PM – Picado - Travelling	Int. Suite - Día	Laura entra a la suite, observa a los agentes dispersados mientras camina a la habitación principal. Le piden que pase.	1:37:18
126	Plano secuencia	Int. Suite / Habitación principal - Día	Laura entra a la habitación, el general está hablando por teléfono acerca de lo que sucedió con el agente de la DEA. Habla con Laura rápidamente: “Ahí hay algo para beber, vete quitando la ropa” Laura se observa en el espejo, observa el celular nerviosa y comienza a desvestirse. El general llega por detrás y al tocarla tira el celular.	1:39:22
127	Primer plano	Int. Suite / Habitación principal - Día	Laura se deja caer al piso con arcadas y a punto de vomitar. El general la levanta bruscamente. Ella le murmura al oído “Te van a matar”	1:39:35
128	Primer plano - PM	Int. Suite / Habitación principal - Día	“Te van a matar” “Te están escuchando” El general la sienta en la cama y levanta el teléfono del suelo, sale de la habitación.	1:39:49
129	PM	Int. Suite / Habitación principal - Día	El general y Laura se comunican en murmulos. El general sale de la habitación y regresa con sus agentes, estos se esconden en diferentes puntos de la habitación. El general hace que Laura se acueste en la cama.	1:40:44
130	Primer plano	Int. Suite / Habitación principal - Día	Laura acostada con miedo en su rostro.	1:40:53
131	Primer plano	Int. Suite / Habitación principal - Día	Un agente se desviste y se acuesta al lado de Laura con un arma.	1:41:08
132	PM	Int. Suite / Habitación principal - Día	Ambos se observan mientras el general finge que está siendo seducido por Laura. Deja el celular en la mesa de noche.	1:41:18
133	Primer Plano	Int. Suite /	El agente le dice a Laura que	1:41:24

		Habitación principal - Día	esté tranquila. Los disparos fuera de la habitación comienzan a sonar.	
134	Primer plano	Int. Suite / Habitación principal - Día	Laura se asusta y comienza a llorar.	1:41:30
135	PM	Int. Suite / Habitación principal - Día	Entran a la habitación y disparan hacia la cama, dando con el agente. Laura se tira del otro lado para protegerse. Se muestra por la ventana que afuera también hay caos. Laura se arrastra hacia debajo de la cama.	1:42:01
136	Primer plano (al nivel)	Int. Suite / Habitación principal - Día	Laura se esconde debajo de la cama.	1:42:14
137	POV	Int. Suite / Habitación principal - Día	Se muestran los cadáveres del suelo. Entra Lino y coloca su ropa a uno de ellos. Lino observa a Laura bajo la cama pero no hace nada. Antes de salir de la habitación se encuentra con alguien "Ahí está" "Le dejé todo puesto" y se va. El sujeto indica que Laura está bajo la cama y deben llevársela.	1:43:36
138	FS - Travelling	Int. Hotel / Pasillo - Día	Los oficiales sacan a Laura de la Suite y entre varios de ellos la tiran al suelo y comienzan a golpearla. Puesués la levantan y la dirigen hacia otro lado.	1:44:24
139	Primer Plano (de espaldas)	Int. Cuarto	Laura se encuentra sentada frente a una mesa.	1:44:35
140	PM - Paneo	Int. Cuarto	Un oficial levanta a Laura del antebrazo y le colocan esposas. Un agente le pregunta si está lista y ella pide hacer una llamada pero se lo niegan. La dirigen escoltada hacia afuera.	1:45:05
141	FS - Travelling	Int. Pasillo	Escoltan a Laura a través de un pasillo hasta llegar a una puerta por la que la hacen entrar.	1:45:26
142	Primer plano (abierto) – Tilt up	Int. Bodega - Día	En el camino Laura se encuentra con el general Salomón y este le dice: "Ánimo hija" para después seguir su camino. Colocan a Laura frente a un grupo de oficiales alineados.	1:45:58
143	PG – Travelling hasta primer plano.	Int. Bodega - Día	Se muestra a Laura al lado de tres sujetos esposados. Frente a ellos en una mesa	1:46:49

			<p>hay dinero, celulares y armas. La prensa toma fotografías. En OS: “La procuraduría general de la república, junto con la policía estatal y la policía municipal se enfrentó y sometió al grupo criminal la estrella, donde perdieron la vida el capitán Agustín Robles y ocho elementos de la policía estatal. Así mismo de dio muerte a ocho criminales entre ellos el líder de la banda Chalino Valdéz, alias Lino y uno de sus escoltas personales Lorenzo San Martín, alias tío”.</p> <p>Un oficial levanta el rostro de Laura. En OS: “Igualmente a Laura Guerrero conocia anteriormente Miss Baja California y presunta responsable de manejar el auto dónde fueron encontrados asesinados el Comandante Fernández de la procuraduría general de la República, el agente Raymond Bell de la DEA y la joven Azucena Ramos”:</p>	
144	Primer plano	Int. Cuarto	Laura está hablando por teléfono, llora mientras se disculpa con quien está del otro lado de la línea. Un agente llega y le quita el celular.	1:47:20
145	FS	Int. Cuarto - Noche	Dos oficiales escoltan a Laura hacia la salida, la suben a la parte trasera de una van. Un oficial cierra la puerta de la entrada, evitando ver hacia afuera. En esquina superior derecha está una Televisión con las noticias acerca de Laura, transmiten entrevista con la directora del certamen quien menciona que Laura es una vergüenza para Méxcio. Se ven las luces de la van alejándose.	1:48:04
146	Primer plano	Int. Parte trasera de la Van	Se muestra el rostro de preocupación de Laura. Su cuerpo se mueve conforme se mueve la van hasta que se	1:49:00

			detiene. Abren las puertas.	
147	PM	Int. Parte trasera de la Van - Día	Un oficial saca a Laura de la van mientras ella pregunta qué sucedes y que suelten. Después sólo se ve como el mismo oficial sube de copiloto.	1:49:10
148	PG – Paneo -FS	Ext. Calle - Día	La van avanza dejando ver a Laura tirada en el suelo. Contextualiza Laura de pie observa el amanecer. Se queda quieta unos segundos hasta que decide avanzar. Su pantalón está sucio, ha defecado.	1:50:10

## ANEXO 5. Fotogramas/Puesta en escena

*Así es la vida*



**ANEXO 5.1**

*Después de Lucía*



*El violín*



ANEXO 5.3

*La jaula de oro*



**ANEXO 5.4**

*Las elegidas*



**ANEXO 5.5**

*Las hijas de Abril*



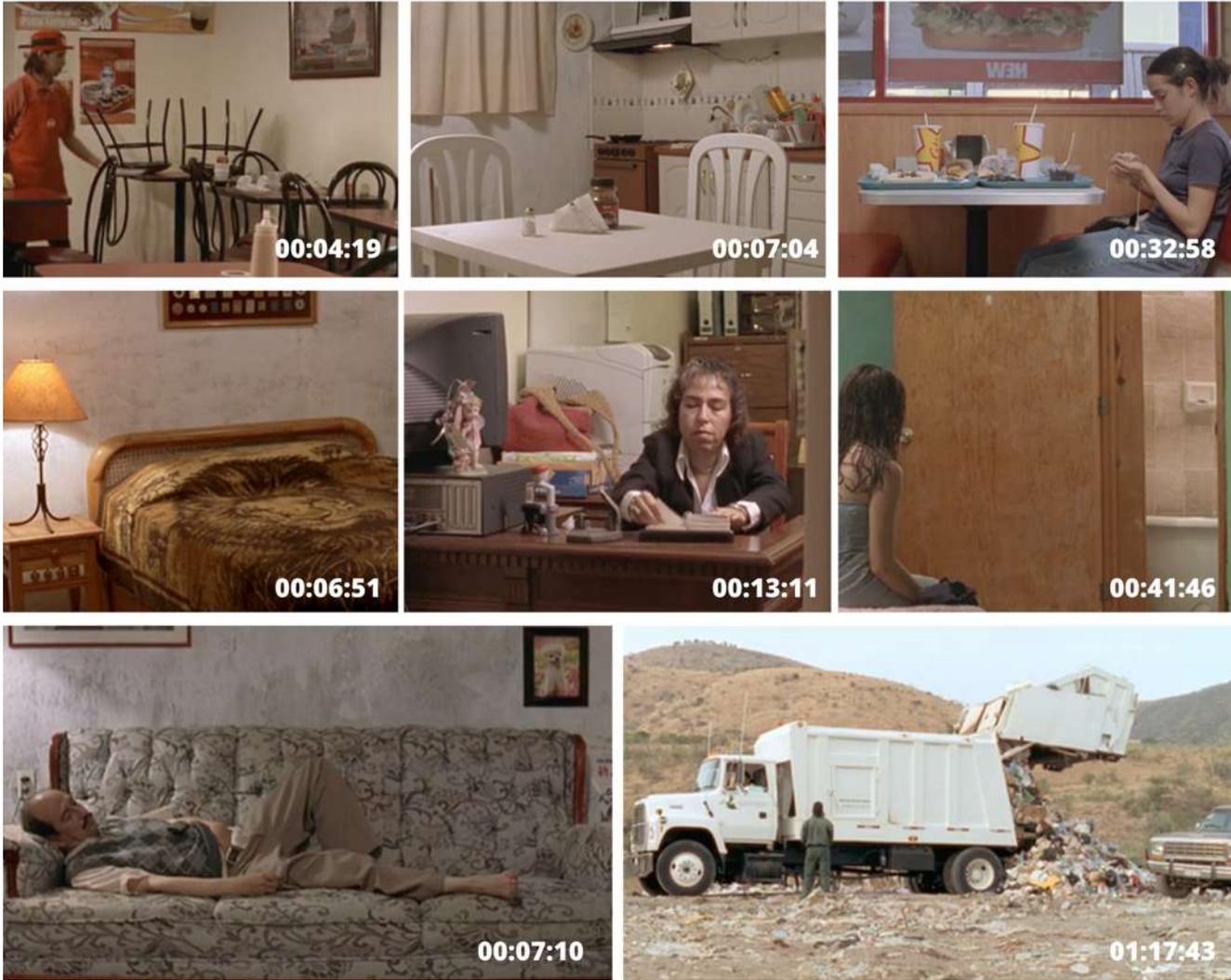
**ANEXO 5.6**

*Los bastardos*



**ANEXO 5.7**

*Sangre*



**ANEXO 5.8**

*Miss Bala*



---