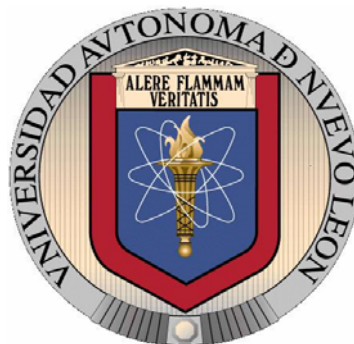


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE ARTES VISUALES  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE  
POSGRADO**



**ANÁLISIS CINEMATográfico  
DE LA PELÍCULA *ENTRE CANÍBALES*  
A PARTIR DE SU PUESTA EN ESCENA  
COMO DEFINICIÓN DE ESTILO**

Por:

Fernando Mateos Menchaca

Asesores:

M.A. Alfredo Herrera Pescador

Dra. Claudia Campillo Toledano

Como requisito parcial para obtener el Grado de  
Maestría en Artes con Especialidad en Educación en el Arte.

Noviembre, 2007

## Agradecimientos

Gracias a:

Alfredo Herrera por compartir su proyecto de investigación con nosotros, así como su apoyo y enseñanza.

Claudia Campillo por guiarnos en el camino de la investigación con su valioso consejo.

Los compañeros del diplomado de investigación, quienes compartieron tanto su trabajo como su amistad.

Los que sembraron el gusto por el cine, y a los que fueron ejemplo.

La familia y a los amigos por su apoyo, especialmente a César, Julissa y Diana.

Gracias sobre todo a mi madre, por sus 32 años de apoyo y contando...

y a Dios claro, por todo lo anterior.

“...la teoría era cocaína crack que hacía viajar a la gente  
para luego dejar a todos colgados”

*R. Stam*

## RESUMEN

El presente trabajo de investigación es de tipo cualitativo y en él se hace un análisis cinematográfico de la película *Entre Caníbales* a partir de su puesta en escena como definición de estilo, cuyo fin es reconocer el lenguaje de dicha película y su posible correspondencia con otras películas del cine regio reciente. Dicho análisis parte de la premisa de qué es posible identificar un lenguaje fílmico a partir del reconocimiento de patrones estilísticos y del uso significativo de las técnicas cinematográficas, que en interacción con el sistema formal narrativo determinan la estructura de la película, es decir, su forma. Para ello se realizó una breve revisión de las investigaciones en materia de lenguaje fílmico en el ámbito internacional y del tipo de reflexión que sobre ello opera en México y Monterrey. Igualmente se hizo una revisión sobre la naturaleza de las principales reflexiones sobre el hecho cinematográfico -en términos de teoría, crítica y análisis del film-, así como también una revisión teórica de los aspectos de la puesta en escena, para después y una vez acotado el panorama histórico y actual del cine regiomontano, realizar el análisis del film. La investigación se realizó en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, México, en el período correspondiente de agosto a noviembre del año en curso, se integró al proyecto "El análisis cinematográfico de las producciones de largometraje regiomontanos (2000-2007)", temática que está inscrita en el proyecto "Análisis del estilo en las producciones cinematográficas regiomontanas al inicio del siglo XXI", de la Facultad de Artes Visuales, UANL, a cargo del M.A. José Alfredo Herrera Pescador. El análisis se desarrolló a partir de la segmentación por secuencias de la película, para posteriormente elegir algunas que sirvieran de muestra tanto narrativa, como estilísticamente, para luego identificar en ellas, y con base a la metodología de David Bordwell, su estructura fílmica, técnicas destacadas, patrones de dichas técnicas y sus funciones en la película. Después de analizar todo lo anterior, es posible afirmar que *Entre Caníbales* posee un estilo cinematográfico otorgado principalmente por su puesta en escena y el cual presenta algunas similitudes con otros lenguajes de las películas regiomontanas recientes. Además, se encontró que las películas regias poseen ciertos rasgos que les hermanan entre sí, lo cual permite suponer, si no un estilo común, al menos evidentes tendencias.

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b> .....	ii
<b>Resumen</b> .....	iv
<b>Índice</b> .....	v
<b>Índice de cuadros y figuras</b> .....	viii
<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo I. Planteamiento del problema</b>	
1.1 Antecedentes .....	3
1.1.1 Estudios y publicaciones sobre cine en general .....	3
1.1.2 Estudios y publicaciones sobre cine en México .....	12
1.1.3 Estudios y publicaciones sobre cine en Monterrey .....	15
1.2 Pregunta de Investigación .....	18
1.3 Justificación .....	19
1.4 Objetivos .....	19
1.4.1 Objetivo General .....	19
1.4.1 Objetivos específicos .....	20
1.5 Justificación de la Investigación .....	20
<b>Capítulo II. Marco Teórico</b>	
2.1 El análisis cinematográfico y otras reflexiones sobre el film .....	22
2.1.1 Relaciones entre teoría, crítica y análisis cinematográfico .....	22
2.1.2 La teoría cinematográfica .....	24
2.1.3 La crítica cinematográfica .....	29
2.1.4 El análisis cinematográfico .....	33
2.2 Definición de la técnica puesta en escena .....	38
2.2.1 La puesta en escena en el cine, sus inicios .....	39
2.2.2 Sobre el realismo en la puesta en escena .....	40
2.2.3 Hacia una definición de la puesta en escena .....	43
2.2.4 Aspectos de la puesta en escena .....	45
2.3 Panorama histórico del cine regiomontano .....	59
2.3.1 Presencia de la industria del cine mexicano en Monterrey .....	60
2.3.2 El cine regiomontano y su presencia histórica .....	61

### Capítulo III. Metodología

3.1 Análisis cinematográfico desde la óptica de David Bordwell .....	71
3.1.1 Bordwell, su teoría e influencias .....	71
3.1.2 Debates entre la teoría de Bordwell y otras teorías .....	72
3.1.3 Análisis cinematográfico: una poética histórica .....	73
3.1.4 Sobre la recepción: teoría cognitiva y analítica .....	75
3.2 Análisis de una película. Método de David Bordwell .....	76
3.2.1 Forma en el cine .....	77
3.2.2 Principios de forma en el cine .....	77
3.2.3 narrativa como sistema formal .....	77
3.2.4 Estilo cinematográfico .....	77
3.2.5 Estilo como sistema formal .....	78
3.2.6 Análisis de estilo de película según Bordwell .....	79
3.3 La Segmentación .....	81
3.3.1 Definición y pertinencia de la segmentación en secuencias .....	81
3.3.2 Relación de secuencias de la película <i>Entre Caníbales</i> .....	83

### Capítulo IV. Análisis de estilo de la película *Entre Caníbales*

4.1 Justificación del análisis de la película <i>Entre Caníbales</i> .....	88
4.2 Justificación del análisis de las secuencias elegidas .....	89
4.3 Secuencia 2. <i>Marcelo sale a correr al parque</i> .....	90
4.3.1 Sinopsis .....	90
4.3.2 Relación con la secuencia anterior y posterior .....	90
4.3.3 Aspectos formales .....	91
4.3.4 Aspectos de la técnica .....	93
4.4 Secuencia 6. <i>Van llegando Los Caníbales</i> .....	98
4.4.1 Sinopsis .....	98
4.4.2 Relación con la secuencia anterior y posterior .....	99
4.4.3 Aspectos formales .....	100
4.4.4 Aspectos de la técnica .....	103
4.5 Secuencia 25. <i>Discurso de Marcelo</i> .....	110
4.5.1 Sinopsis .....	110
4.5.2 Relación con la secuencia anterior y posterior .....	111

4.5.3 Aspectos formales .....	112
4.5.4 Aspectos de la técnica .....	114
4.6 Observaciones generales del análisis .....	122
<b>Capítulo V. Correspondencia en el lenguaje del cine regio reciente .....</b>	<b>132</b>
5.1 Lenguaje cinematográfico en el cine regiomontano .....	132
5.2 Análisis de films regiomontanos (200-2007) .....	133
5.2.1 Análisis de la película “Inspiración” .....	133
5.2.2 Análisis de la película “Las Lloronas” .....	134
5.2.3 Análisis de la película “Adictos” .....	134
5.2.4 Análisis de la película “7 días” .....	135
5.2.5 Análisis de la película “Así” .....	135
5.2.6 Análisis de la película “De Nadie” .....	136
5.3 Similitudes y diferencias .....	136
5.4 La puesta en escena y el cine regio .....	139
5.5 Estilo en el cine regiomontano .....	140
<b>Comentarios finales .....</b>	<b>143</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>146</b>
<b>Anexos</b>	
Anexo 1. <i>Découpage</i> secuencia 2 .....	151
Anexo 2. <i>Découpage</i> secuencia 6 .....	154
Anexo 3. <i>Découpage</i> secuencia 25 .....	163
Anexo 4. <i>Stills</i> secuencia 2 .....	173
Anexo 5. <i>Stills</i> secuencia 6 .....	174
Anexo 6. <i>Stills</i> secuencia 25 .....	178

## ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. El placer del cine: estrategias de interpretación .....	22
Cuadro 2. Forma fílmica (diagrama de Bordwell).....	78
Cuadro 3. Segmentación por secuencias .....	84

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Pies de Marcelo .....	96
Figura 2. Rostro de Marcelo .....	96
Figura 3. Toma en picada de Marcelo .....	97
Figura 4. Toma en contrapicada de Juan en una manta .....	97
Figura 5. Marcelo en composición en espacio profundo .....	98
Figura 6. Marcelo “sale de cuadro” .....	98
Figura 7. Ana emplazamiento “arriba” .....	107
Figura 8. Lidia emplazamiento “abajo” .....	107
Figura 9. Pareja entra en composición en espacio profundo .....	108
Figura 10. Pareja se acerca desde el fondo de la composición .....	108
Figura 11. Marcelo avanza desde el fondo mientras la pareja se besa .....	109
Figura 12. Marcelo cruza miradas con Ana.....	109
Figura 13. Ana “aparece” detrás de la pareja.....	109
Figura 14. Ana y la pareja .....	109
Figura 15. Motivos de béisbol en el jardín.....	110
Figura 16. Motivos de béisbol en la T.V .....	110



Figura 17. Inicia discurso en una cabecera .....	116
Figura 18. Alterna discurso en la otra cabecera .....	116
Figura 19. Marcelo son sombras duras .....	117
Figura 20. Marcelo agita el bate .....	117
Figura 21. Marcelo de frente avanzando hacia Toño .....	118
Figura 22. Marcelo de espaldas avanzando hacia Toño .....	118
Figura 23. Plano-secuencia (doméstica dando el teléfono) .....	118
Figura 24. Plano-secuencia (Marcelo tomando el teléfono) .....	118
Figura 25. Marcelo llorando, emplazamiento “arriba” .....	119
Figura 26. Marcelo llorando, emplazamiento “abajo” .....	119
Figura 27. Reacciones “Caníbales” .....	120
Figura 28. Más reacciones “Caníbales” .....	120
Figura 29. Composición en espacio profundo con Toño “huyendo” .....	121
Figura 30. Toma más cerrada de Toño que no puede huir.....	121
Figura 31. Ana emplazamiento “abajo” .....	122
Figura 32. Lidia emplazamiento “arriba” .....	122
Figura 33. Toma a reacciones de “Caníbales” .....	122
Figura 34. Paneo a otras reacciones de “Caníbales” .....	122

## Introducción

El presente documento corresponde al desarrollo de la tesis: "Análisis cinematográfico de la película *Entre Caníbales* a partir de su puesta en escena como definición de estilo". El objetivo principal de esta investigación es reconocer el estilo o lenguaje cinematográfico de la película *Entre Caníbales*. En el *capítulo primero* se presenta el proyecto de investigación del tema de la tesis. Esta investigación forma parte del proyecto conjunto "El análisis cinematográfico de las producciones de largometraje regiomontanos (2000-2007)" -desarrollado por un grupo de tesisistas, cada uno enfocado a una película particular-, temática que está inscrita en el proyecto "Análisis del estilo en las producciones cinematográficas regiomontanas al inicio del siglo XXI", de la Facultad de Artes Visuales, UANL, a cargo del M.A. José Alfredo Herrera Pescador. En los antecedentes se da muestra de los estudios y publicaciones recabados sobre cine en general, así como publicaciones sobre cine en México y en Monterrey, con el fin de delimitar el problema y sentar las bases sobre las que se sustentó el tema de esta investigación y sus objetivos. En la justificación se argumenta la importancia de realizar este estudio sobre el lenguaje fílmico, amén del vacío que impera en este sesgo de estudio.

En el *capítulo segundo*, que corresponde al marco teórico, se presenta una breve revisión de la naturaleza y características de las principales reflexiones acerca de lo cinematográfico en términos de teoría, crítica y análisis cinematográfico, siendo este último el enfoque en el que se ubica el presente estudio. También se realiza un abordaje teórico sobre la técnica elegida, definiendo los elementos que competen a la puesta en escena por medio de las posturas de distintos autores. Además se ofrece una panorámica histórica del cine regiomontano desde sus inicios hasta la actualidad.

En el *capítulo tercero* se determina la metodología a seguir en esta investigación, que en este caso consiste en el método propuesto por David Bordwell para el análisis de estilo

cinematográfico. Para ello se revisa su teoría e influencias, así como los debates existentes entre su postura y otras teorías. A fin de justificar la pertinencia de la poética histórica en que se sustenta su propuesta, como respuesta a los análisis de tradición interpretativa.

Uno de los objetivos de esta investigación es establecer los parámetros de las secuencias de la película *Entre Caníbales* para lograr un primer acercamiento, para lo cual se realiza primero una fragmentación por secuencias y escenas de todo el film, para posteriormente elegir las secuencias más representativas y en el *capítulo cuatro* realizar un análisis partiendo de un *découpage* por escenas y planos. Siendo otro de los objetivos el definir la puesta en escena a partir de Bordwell para encontrar un posible estilo cinematográfico del film, se realiza un análisis de los fragmentos elegidos, donde se determina la organización de su estructura fílmica, identifican las técnicas más destacadas, se localizan patrones en éstas y finalmente se proponen funciones tanto para las técnicas como para los patrones que forman. Para ello se destacan los aspectos formales de la película y los aspectos de la técnica particular en cuanto a su papel como creadores de significado. En el último apartado de este capítulo se realizan observaciones generales a manera de conclusión sobre el análisis del film, para determinar de qué manera la puesta en escena define el estilo de la película *Entre Caníbales* a partir de sus secuencias más destacadas, definiendo con ello su estilo.

Para completar esta investigación, en el *capítulo quinto* se trata la correspondencia en el lenguaje del cine regiomontano reciente, estableciendo con ello las relaciones de parentesco y diferencia que estas guardan entre sí y para con *Entre Caníbales*, para poder establecer si existe o no un lenguaje propio al cine regiomontano reciente. Finalmente se muestran los comentarios finales de esta tesis y las posibilidades de desarrollo de nuevas líneas de investigación.

## Capítulo I. Planteamiento del Problema

### 1.1 Antecedentes

Para esta investigación, se realizó una revisión exploratoria de literatura partiendo de temas relacionados con teoría cinematográfica, análisis fílmico, cine mexicano actual, etc. Hasta llegar al tema central de esta investigación, “Análisis cinematográfico de la película *Entre Caníbales* a partir de su puesta en escena como definición de estilo”. Esta revisión se obtuvo a partir de una muestra de distintos estudios y publicaciones, que desde diferentes enfoques y disciplinas ofrecen un panorama de cómo se ha estudiado el cine desde un ámbito internacional, nacional y finalmente local.

#### *1.1.1 Estudios y publicaciones sobre cine en general.*

En el presente apartado que da cuenta de la naturaleza de las reflexiones sobre lenguaje cinematográfico. Destacando con ello los debates que se han suscitado al someter a “la imagen en movimiento” a los dominios de la palabra. También se incluyen a manera de muestra, algunas otras orientadas a campos que tradicionalmente han despertado el interés de los investigadores y cuyo eje de estudio se ubica “fuera” de éste lenguaje, regularmente tendiendo a los estudios historiográficos y de audiencias.

#### a) Epistemología fílmica: ¿cómo estudiar al lenguaje cinematográfico?

Zabala hace una diferenciación de carácter epistemológica con respecto a los tipos de estudios que existen sobre cine, repartiéndolos en 3 bloques: En primer lugar los a partir de una disciplina humanística (historia, sociología, psicoanálisis, filosofía, etc.); en segundo, los estudios acerca de lo específicamente cinematográfico (como el caso de la estética cinematográfica); y por último, las aproximaciones sobre las teorías del cine (modelos

metateóricos que proponen agrupar los modelos teóricos a partir de lógicas taxonómicas y tipológicas). El autor afirma que el cine se ha estudiado de acuerdo a enfoques orientados más con teorías filosóficas, científicas o artísticas, que con una teoría propia que trate sobre el análisis y el disfrute de las películas mismas (*Guía bibliográfica* 385-386).

Esta preocupación de Zabala por la falta de estudios acerca de lo específicamente cinematográfico, ha sido de interés para académicos desde Bazin, cuya labor teórica se desarrolló en la Francia de la posguerra, y quien ya desde ese entonces consideraba que una buena crítica debía considerar tanto los aspectos técnicos (luz, decorados, montaje, música, etc.), como las circunstancias históricas en las que se desarrolla la historia del cine<sup>1</sup>. Bazin consideraba alienantes las críticas cinematográficas basadas puramente en el discurso, pues se alejaban de la realidad, así lo explica Salas<sup>2</sup>:

La nueva epistemología, especialmente en el campo de las ciencias sociales, llega a un camino sin retorno: no se puede hablar de otra cosa que del discurso, no se puede estudiar otro objeto más que el discurso. Para explicarlo rápidamente: no se puede hablar de la montaña sino de aquello que se dice de la montaña, no se puede hablar de un grupo social sino de todo aquello que ese grupo dice de sí y de lo que otros grupos dicen de él (pár. 6).

Dentro de la llamada “nueva epistemología” a la que se refiere Salas, se pueden ubicar los estudios que consideran a la imagen como un texto o discurso, y que encuentran en las disciplinas semióticas una manera de abordar lo visual con referente en las tradiciones lingüísticas. Origen de estas concepciones se encuentran en la llamada “primera semiótica fílmica”<sup>3</sup> inspiradas durante las décadas de los sesentas y setenta por las teorías de Saussure, Hjelmslev o Greimas –por citar a algunos-, quienes proporcionaron el modelo teórico a revisar para dar cuenta al lenguaje cinematográfico. Posteriormente otros autores concebirían otras maneras de abordar el hecho fílmico, aún dentro de la corriente semiológica pero con fines más

<sup>1</sup> En el artículo electrónico titulado “André Bazin”, Natalia Vías hace una revisión biográfica del cineasta y de su legado teórico al cine.

<sup>2</sup> Hugo Salas realiza en su artículo electrónico “Apología de André Bazin. Cine, realidad y discurso” realiza una introducción a las ideas centrales de su teoría.

<sup>3</sup> José María Paz Gago en “Teorías Semióticas y semiótica Fílmica” da cuenta de la evolución de estas teorías primero de tradición lingüista y luego de naturaleza textual.

prácticos y alejados del primer patrón estructuralista. Esta nueva semiótica estaría relacionada con una metodología para el análisis textual y narrativo del filme, pero que derivaría de manera natural en los dominios de la pragmática e involucraría una necesaria interdisciplinariedad (Paz 379).

b) Semiótica fílmica y más allá.

Autores como Martin, advierten la necesidad de esta nueva clase de semiología fílmica, donde el cine es reconocido como un lenguaje con un notable grado de heterogeneidad, de el cual se pueden estudiar múltiples aspectos y de entre ellos, el lenguaje cinematográfico. Martin cita a Aumont:

...Combina cinco materias distintas: la banda icónica comprende las imágenes que se mueven y, de un modo accesorio, notaciones gráficas (interludios, subtítulos, inscripciones varias); la banda sonora comprende el sonido fónico (diálogo), el sonido musical y el sonido análogo (ruidos). Sólo una de estas materias es específica del lenguaje cinematográfico: la imagen moviente (267)

Martin hace una clara distinción en esta clase de semiología fílmica entre lengua y lenguaje cinematográfico:

Lo que diferencia al lenguaje cinematográfico de la lengua es su aspecto tan poco sistemático: "Las diversas unidades significativas mínimas" en él no tienen "significado estable y universal", y eso lo que conduce a clasificar al cine entre otras "totalidades significantes" (22).

A propósito de esta precisión entre lengua y lenguaje cinematográfico, Metz (Stam 145) señala que el cine no es escritura; es lo que permite una escritura; razón por la cual hay que definirlo como un lenguaje que permite construir textos. Distinguiendo claramente *el conjunto de códigos y subcódigos* del lenguaje cinematográfico y el conjunto de sistemas textuales de la escritura cinematográfica). La idea central en el estudio de Martin refleja la herencia de pensadores y semiólogos como Bazin, Metz y Aumont, que le sirven de guía para dictar una nueva y especializada semiología que se preocupe específicamente por el lenguaje

cinematográfico, al tiempo que constituya la puerta de entrada a nuevas posturas despojadas del referente lingüístico de la semiótica, pues le limitan. Así lo parece admitir el propio Martin:

Conviene precisar que me abstendré de todo paralelismo sistemático con el lenguaje verbal y que sólo recurriré a los términos de sintaxis y de estilística por comodidad o cuando se imponga el paralelo con gran evidencia como para dejarlo de lado. En efecto, es posible estudiar el lenguaje de filmación a partir de las categorías del lenguaje verbal, pero toda asimilación de principio sería a la vez burda y vana. Creo que hay que afirmar desde un principio la originalidad absoluta del lenguaje cinematográfico (24).

Sobre esta limitación de limitar el análisis de las imágenes bajo los criterios “de la palabra”, Zamora hace una reflexión que precisamente denuncia un “imperialismo lingüístico” (90). Basándose en una apuesta filosófica el autor lanza una dura crítica contra el logocentrismo pues dice, reduce el conocimiento y el pensamiento al discurso lingüístico. Zamora cita a Giro Dorfler, quien también estaba en contra de las traducciones verbalistas de las imágenes: “su reducción lingüística de los simbolismos los despoja de toda su riqueza” (92).

La limitante de someter el análisis de lo fílmico a las categorías del lenguaje verbal que admite Martin, parece convertirse en algo más que una limitante si atendemos a Zamora y al mismo Dorfler, razón por la cuál resulta oportuno tener claridad del criterio metodológico atendido y poner especial atención en aquellas posturas que entiendan al lenguaje cinematográfico como tal, como un lenguaje. El hecho fílmico puede ser estudiado de acuerdo a múltiples sesgos, el criterio por medio del cual cada disciplina construye su objeto de estudio, constituye un problema filosófico-epistemológico. Interesan particularmente a la presente investigación los estudios y publicaciones que centran su análisis en lo propiamente cinematográfico, independientemente de que para llegar a ello se valgan de reflexiones filosóficas, filológicas, estéticas, históricas, sociológicas, e incluso lingüísticas.

c) Estudiando al cine en torno al lenguaje cinematográfico.

En este apartado se revisan estudios y publicaciones diversas, una muestra principalmente tomada de artículos de internet, *journals*, tesis, revistas especializadas, que

ofrezca un panorama de cuál es el estado de las investigaciones y análisis sobre cine. Se dejan de lado estudios y publicaciones “sobre lo propiamente cinematográfico” que por su especificidad o excesiva generalidad se alejen del análisis aquí pretendido. No se considerarán estudios demasiado técnicos sobre aspectos audiovisuales, así mismo se evita profundizar –al menos en este apartado- en teorías sobre la imagen (semiótica, hermenéutica, estética, etc.). Tampoco se consideran generalidades sobre el fenómeno cinematográfico<sup>4</sup> o bien, aspectos tan específicos de éste, como estudios sobre sistemas de actuación<sup>5</sup>, catálogos sobre efectos especiales<sup>6</sup>, estudios sobre personalidades de cine, etc. Los textos elegidos no siguen en su organización algún criterio epistemológico o cronológico. Lo que reúne a las reflexiones que a continuación se presentan es la consideración (o no) del cine como un lenguaje.

Pinto sugiere un análisis hermenéutico para superar la dicotomía entre los supuestos teóricos que proclaman como de mayor valor a “la imagen” sobre “el relato” en el cine moderno. El autor plantea como ampliamente superados los argumentos dados por la semiología del cine. En particular culpa a Metz de establecer en su texto “Cine moderno y narratividad”, lo que se conoció como “el estallido del relato”, dando lugar a un gran mito: que existiría un cine de relato (el clásico) y un cine que iría más allá de él (el moderno) en la búsqueda de la “esencia” cinematográfica. El error de Metz dice el autor, es suponer que existe una división entre cine de relato y cine de la imagen, pensar en ambos como cosas distintas y no remitirse a aquello que sí constituye el relato cinematográfico: una disposición en el espacio-tiempo de imágenes que en su conjunto dan un sentido (párs. 1-2).

Esta visión encuentra eco en Sánchez G., quien retomando igual que Pinto ideas de *La Imagen-Movimiento* de Delleuze<sup>7</sup>, y las de Withead<sup>8</sup>, declara:

---

<sup>4</sup> Como la tesis encontrada en la Universidad de Monterrey (UdeM) de Andrés Bermea *El Fenómeno Cinematográfico*.

<sup>5</sup> Victor Cubillos en su artículo “Sistemas de actuación”, en la revista electrónica *La Fuga*.

<sup>6</sup> Tesis de la UDEM de Ángela, Garza Tharpe, Corte Galaviz y Liliana Rosario, *Desarrollo de las técnicas de efectos especiales visuales desde sus inicios hasta nuestros días*.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, autor de *La imagen-movimiento*.



La imagen-Tiempo no sólo requiere hacer pasar pensamientos por la imagen o, hacer de la imagen algo pensante, sino que excediéndose, impulsa los signos ópticos y sonoros puros a la captura de nuevos referentes, nuevos objetos que ya no son objetos cerrados y determinados sino fases de una declinación o, un proceso (pár. 37).

Por su parte Rovirosa en su texto *Renovar y filmar. Surgimiento y ocaso: Las vanguardias*, cita a Gubern quien al respecto de la unidad de los aspectos ideológicos (narrativa, ideas) y eidéticos (imágenes) comenta: “Todo esto en realidad, no es muy nuevo, pues en la memoria de todos están los nombres de los maestros –Chaplin, Eisenstein, Stroheim, Griffith, Vigo—para quienes idea e imagen eran *unum et idem*” (pár 1).

Sin embargo, la unión entre idea e imagen parece no tener el mismo peso para algunas posiciones postmodernas sobre en cine y producto de una visión “deconstructiva” muy típica del arte actual, podemos encontrar lo que Vásquez señala en Ensayos sobre la posmodernidad:

...quienes en una filmografía claramente de *tesis* se han prodigado para poner en operación estos nuevos dispositivos retóricos, generadores no sólo de nuevas historias y relatos, sino de nuevas formas en que éstas se articulan, pasando por momentos, la articulación a tener más importancia que lo articulado (3).

Tal postura parece en primera instancia alejarse diametralmente al cine de “realidad” que predicaba Bazin<sup>8</sup>, pues, el posmodernismo cinematográfico podemos evidenciarlo sobre todo en el discurso retórico sobre sí mismo que al alejarse de la realidad se separa del hombre y de las cosas, volviéndose alienante y decadente (Salas pár. 7). De entre ambas posturas, realista y posmoderna (si cabe la confrontación), sólo interesa el punto de encuentro entre ambas: la preocupación por el lenguaje cinematográfico y no el establecer a profundidad una disertación sobre los fines filosófico-estéticos del cine como arte.

“El cine es un Lenguaje”, tal y como lo afirmaba Bazin hace más de cinco décadas (cit. en Vías, pár. 6), pero que debe ser estudiado de acuerdo a posturas teóricas que tomen en

---

<sup>8</sup> El filósofo inglés Alfred N. Withead plantea que a estos objetiles les corresponde en el plano de la formación subjetiva la noción de supersujeto o superjeto.

<sup>9</sup> Hugo Salas observa en la teoría baziniana la alternativa a las “alienantes” posturas posmodernas concentradas en el discurso.

cuenta los elementos que le participan y conforman su lenguaje, tal como lo señala Salas en su texto: "Cine, realidad y discurso", donde dice, "la teoría baziniana, revitalizada y reinterpretada en nuestros días, puede permitirle al cine ser uno de los medios que devuelva la realidad a los hombres y rompa el círculo alienante del discurso"(pár. 8). De hecho parte de de estas nuevas formas de ver el cine y su lenguaje, fueron propiciadas por el propio Bazin, quien con sus acercamientos a la filosofía, la literatura, la psicología y la sociología, dejó las puertas abiertas para el inicio de los estudios multidisciplinarios acerca de los discursos del cine ("Andre Bazin" pár. 3), que superasen la de la semiótica fílmica<sup>10</sup>.

Relacionando estas diferentes posturas (Pinto, Sanchez, Roviroso, Paz) que retoman la preocupación por la naturaleza del lenguaje cinematográfico de pioneros, como Gubern, Metz o Bazin, es posible destacar la preocupación por alejarse de las dicotomías imagen-texto y en su lugar concebir a la película como una amalgama de elementos que se relacionan unos a otros formando parte de una misma cosa y de cuyo análisis es posible advertir las características de un lenguaje, de un estilo cinematográfico.

d) Estudiando al cine "fuera" del lenguaje cinematográfico.

Existe una buena cantidad de estudios y publicaciones, de entre los artículos de Internet, *journals*, tesis, revistas especializadas y demás fuentes que se toman como muestra en este trabajo, que versan sobre cine siguiendo algún tratamiento ajeno a su lenguaje. Algunos recurren al cine como pretexto, ya sea para juzgar un momento histórico, el origen de ciertas tradiciones cinematográficas, reacciones a nivel público, aspectos de distribución, etc. Con base en la clase y cantidad de resultados que arrojó la consulta bibliográfica que se hizo para la presente investigación, se agrupan en torno a dos bloques: CINE E HISTORIA y CINE Y PÚBLICOS.

---

<sup>10</sup> José María Paz Gago propone en su texto *Teorías semióticas y semiótica fílmica*, la cada vez más necesaria interdisciplinariedad en la semiótica fílmica del futuro.

## 1. CINE E HISTORIA.

Dentro de la vertiente de estudios históricos, destaca el análisis de Herrera quien enfoca su atención en el panorama del cine en el período de entreguerras. Es interesante la relación que plantea entre los elementos que conforman el lenguaje cinematográfico con aspectos políticos del período entreguerras y particularmente con el cine soviético. Después de caracterizar la evolución internacional del cine entre los años 1925 y 1944, explica cómo los movimientos sociales reflejan y son reflejados por el cine, conduciendo a transformaciones —el montaje entre ellas- y reformas que como concluye el autor, convierten al cine en una fuerza social, económica e ideológicamente fundamental (41). Bloch, coincide al otorgar al cine importancia histórica más allá de lo documental, pues encuentra en éste una forma innovadora de documento histórico, en donde el director se convierte en una especie de “remodelador” de la realidad amén de que en historia no hay verdades absolutas (65).

El poder que ejerce el cine sobre la ideología de la sociedad, al tiempo que es reflejo de ésta, es advertida por Sánchez Alarcón como un privilegiado vehículo didáctico, en su texto “El cine, instrumento para el estudio y la enseñanza de la historia”, al respecto dice:

El cine se distingue del resto de los medios por su especificidad como vehículo cultural...mientras en el resto de los medios predomina el reflejo de la cultura dominante en el entorno social al que pertenecen, el cine, industria y arte, es a la vez reflejo de lo establecido e instrumento de cambio en su entorno.” (159)

En este mismo sentido Vizcarra en su texto “Las vanguardias y los orígenes del arte cinematográfico”, concluye que “hoy podemos afirmar que el cine ha sido el medio privilegiado a través del cual el arte contemporáneo pudo ejercer su influencia significativa en la cultura de masas” (39).

Dicha afirmación deja la puerta abierta a quienes ven el cine, dado su impacto a nivel masivo, un mecanismo de hegemonía cultural, o al menos, un poderoso vehículo ideológico. En

el siguiente subapartado se presenta una muestra de estudios y publicaciones relacionados con el cine y audiencias.

## 2. CINE Y PÚBLICOS.

Dentro de la corriente que estudia al cine en función de las teorías de la recepción, donde el espectador se perfila como sostén del discurso, llama la atención el análisis que Mercader hace sobre las “Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de realidades”, en donde realiza un análisis que responsabiliza al cine –dada su presencia en la vida social- como generador de un nuevo tipo de identidad: la identidad cultural. La autora inicia explicando el cómo el cine desde sus inicios fue forjando su lenguaje en relación a su público y el cómo el público aprendió a leer dicho lenguaje, que bajo el disfraz de entretenimiento e información, recrea una realidad que por sí misma constituye una identidad que distorsiona en el espectador la imagen de sí mismo, es decir, de su propia y auténtica realidad. Para ello se concentra en la producción hollywoodense y el estereotipo que presenta de “lo mexicano” (“Resumen”).

Esta posibilidad del cine de conferir poder a los patrones ideológicos que en las películas se presentan, es explicado por Palencia, en su texto “Hacia una recepción crítica”, donde comenta: “El cine narrativo interpela al espectador de manera que permite su incorporación a la experiencia narrativa que el cine le ofrece, mediante mecanismos de identificación y proyección” (pár. 15) y continúa, experiencia referida a “todas aquellas vivencias, más emocionales que intelectuales, que el receptor percibe y que, paradójicamente, confieren verosimilitud al mensaje audiovisual” (pár. 19). En la misma tónica, Colegio en su tesis “¿Realidad o Ficción: representación en Hollywood de las personas con VIH/SIDA” se cuestiona sobre la identidad y estereotipo que proveen los filmes en esta clase de películas:

...presentan personajes enfermos con características determinadas que constituyen retratos de la enfermedad que (...) podrían ser usados por las personas que se exponen frecuentemente a esta clase de mensajes para armar su propia concepción de la realidad (“Resumen”).

Al hacer una breve revisión de los aspectos abordados aquí en referencia al cine estudiado desde la historia o al cine estudiado desde los públicos, queda de manifiesto el poder de este arte no sólo para ser reflejo de una realidad, sino para determinarla y permear su ideología e identidad cultural.

### *1.1.2 Estudios y publicaciones sobre cine en México.*

A diferencia del apartado sobre “Estudios y publicaciones sobre cine en general”, donde la razón que une a la mayoría de los estudios y publicaciones es el conocer cómo se ha estudiado el cine y su lenguaje, la razón de ser de este apartado es recoger textos que ilustren la manera en que se ha abordado el cine mexicano. Dicho en palabras de Vizcarra, “lo que se ha pensado y escrito en nuestro país torno al universo cinematográfico” (*El cine por escrito* 19). Cabe hacer la aclaración de que los estudios que acá interesan son los que versen sobre el cine nacional como objeto de estudio, por lo que no necesariamente tendrían que ser éstos generados en el país. Ahora bien aplica también este criterio en un sentido contrario, no se consideran la totalidad de investigaciones y publicaciones sobre cine sólo por el hecho de tener su origen en el México, pues muchas de éstas se centran en el estudio de aspectos que ya se trataron en el apartado de cine mundial o que bien pueden encajar en el apartado de cine regional que más adelante se tratará.

Sobre la naturaleza de los estudios sobre cine en México, Vizcarra realiza un clarificador aporte. El autor hace una compilación que pretende ser una taxonomía en función de la naturaleza y objeto de estudio de las publicaciones que sobre cine se han hecho en México. Es interesante la diferenciación que distingue de por lo menos cuatro modos de acercarse a los estudios cinematográficos. El primero los constituyen los estudios de carácter histórico, crítico y periodístico cuyo fin es esclarecer la evolución del cine mexicano; el segundo tipo de abordaje es cognitivo y consiste en convertir al cine en objeto de estudio para explicar determinadas tendencias del mundo social; el tercero, es principalmente pedagógico y consiste

en abrir en los estudiantes disposiciones a la experiencia estética; y el cuarto, es el que corresponde propiamente a la capacitación técnica (19-23). Esta clasificación que realiza el autor no pretende ser tomada al pie de la letra en el presente estudio, ya que la muestra aquí presentada no tiene como fin clasificar, sino explorar la realidad de las investigaciones sobre el cine en México.

Dentro de la corriente de estudios de carácter histórico crítico periodístico, que señala Vizcarra (21), se ubica el artículo de Sánchez Ruiz sobre “El empequeñecimiento del cine latinoamericano y la Integración audiovisual”, donde aborda las características del cine como industria y la problemática de que un sólo país como Estados Unidos concentre la mayoría de las producciones y distribución mundial. Dicha monopolización por parte del mercado estadounidense afecta la industria filmica latinoamericana, incluida desde luego, la mexicana (9-36). Sobre esta preocupación por el desarrollo del cine y ahora sí en concreto el nacional, es interesante el artículo del periódico *El Norte* “Cine Mexicano vivo y para todo el mundo”, donde se entrevista a los responsables de los principales festivales del mundo en donde el cine mexicano tiene escaparate<sup>11</sup>. En dicho artículo se cuestiona sobre tópicos generales como valoración, historia del cine mexicano en festivales, debilidades, proyección internacional, etc. Todo lo anterior en virtud de la atención y el papel histórico que México ha tenido en estos festivales, pero que no se refleja en una mayor proyección a nivel comercial (Galo 50).

También en esta corriente, pero atendiendo particularmente los aspectos históricos del cine, se encuentran estudios como el de Vasconcelos<sup>12</sup>, quien realiza una monografía donde aborda el desarrollo histórico del cine en México desde antes de la revolución hasta la época actual (el estudio tiene fecha del 2006). Llama la atención el que esta monografía sea una tesis universitaria, ya que es de estos recintos educativos de donde provienen gran parte de los estudios que sobre cine se hacen (desgraciadamente no todos con un aceptable rigor

---

<sup>11</sup> En el artículo de *El Norte* los directores de festivales de Cannes, San Sebastián, Miami y Toulouse ofrecen su visión de la cinematografía mexicana.

<sup>12</sup> Karoleva Vasconcelos González. “Desarrollo Histórico del Cine en México”. Tesis de la UDEM

académico). También en la misma línea se ubica el recuento que hace Flores del cine independiente dentro de su tesis “Silencio, se rueda: notas de una filmación independiente”, donde da cuenta de la evolución del cine *indie*<sup>13</sup> mexicano, que fuera de los apoyos de las grandes productoras, desarrolla la clase de trabajo que caracteriza en mucho al cine nacional reciente. Otra tesis que llama la atención, es la que versa sobre análisis de carteles mexicanos de la época de oro<sup>14</sup>, que desde una perspectiva estética-histórica da cuenta del patrón estilístico que enmarcó la gráfica de aquella época del cine.

Una publicación editorial destacada y guía en el tema historiográfico, es el artículo de la Universidad Anáhuac sobre el archivo de Salvador Toscano, un texto que relata la importancia del acervo con el que cuenta la fundación con el mismo nombre, en materia de carteles, cintas y documentos del propio Toscano, los cuales constituyen una referencia de los orígenes de la cinematografía en el período del porfiriato (Prado 24-25). También como guía es importante la clasificación del propio Viscarra (19-23), sobre los estudios acerca de cine que se han hecho en México.

Dentro de la línea de estudios que utilizan al cine como medio para explicar determinadas tendencias del mundo social, se ubica la tesis de Ojeda, donde analiza la violencia contra las mujeres en 15 películas del cine mexicano. La autora coteja estadísticas reales sobre violencia y las compara con la violencia encontrada en el cine, para describir la participación de las mujeres en el cine mexicano y los estereotipos a los que se les sujeta (“Resumen”). Otros trabajos similares son, “La representación de las mujeres en el cine mexicano contemporáneo” (Estrada), “La Familia en el cine mexicano” (Hermosillo y Ramírez), y

---

<sup>13</sup> Emma Flores Perales explica que a finales de los sesenta los nuevos realizadores independientes (particularmente un grupo de jóvenes egresados del Centro Universitarios de Estudios Cinematográficos) plantean preocupaciones y temas poco comunes en el cine mexicano de aquellos años, al hablar sobre cuestiones morales, sociales y políticas, de una manera más abierta y personal; además de los temas esotéricos, filosóficos y relacionados con las religiones orientales que estaban tan de moda durante aquellos años.” (30)

<sup>14</sup> Aimeé Garcinava Pescador. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), 2003. La autora de la tesis analiza una serie de carteles publicitarios de películas mexicanas de la llamada época de oro con el fin de encontrar un patrón que identifique esta corriente gráfica mexicana.

“Una aproximación al estudio del sentido visual a través del análisis del discurso cinematográfico en el film: sexo, pudor y lágrimas” (Centeno), cuyos objetivos giran en torno a la construcción de significados ideológicos por parte de la cinematografía, sobre aspectos sociales y culturales de la sociedad mexicana.

Otro par de investigaciones que también se relacionan con estas construcciones de significado en relación con aspectos culturales, son las de Al Rifai, “La construcción de la figura masculina en el cine. Una mirada comparativa” (80-116), y la de “La imagen de la prostituta entre la literatura y el cine: dos novelas de Mahfuz vistas por el cine mexicano” (57-85), sólo que en estas investigaciones el afán es, más que dirigirse al estudio de aspectos sociales, el conocer mejor acerca del rol del cineasta como “re-simbolizador” de la fuente literaria, es decir, quien ofrece una visión propia de los personajes. El objetivo de estas investigaciones se encuentra cercano a cuestiones de análisis estético-literarias, culturales y psicológicas.

### *1.1.3 Estudios y publicaciones sobre cine en Monterrey.*

En este apartado se presentan estudios y publicaciones que tratan diversos aspectos relacionados con el cine regiomontano. No es un criterio el que dichas publicaciones sean de origen regio, ya que la mayor parte de los estudios que recogió la muestra, tratan sobre temáticas ajenas al cine local (como por ejemplo tesis sobre aspectos del cine mexicano o cine mundial). Lo que sí se hace más adelante, es revisar cuáles son algunas de las temáticas que en general son objeto de estudio de las universidades de la localidad, ya que son estas casas de estudios quienes mayores vínculos han guardado tradicionalmente con el cine regio.

Dentro de la línea historiográfica es notable el texto de Cerda<sup>15</sup> contenido en *Microhistorias del cine en México*, quien hace un recorrido sobre las películas hechas en Monterrey desde sus inicios con realizadores no regiomontanos como Ismael Rodríguez; pasando por el trabajo de los realizadores locales y que producirían el llamado cine

---

<sup>15</sup> En la compilación de Eduardo de la Vega Alfaro. (97-106).



experimental o independiente regio: Fausti, Escamilla, Torres, Reséndiz, entre otros; hasta terminar con el género de los ochentas sobre pistoleros y contrabandistas: el cabrito *western*. El objetivo de este escrito de Cerda es hacer un recuento evolutivo de lo que en cine se ha hecho en Monterrey. Comparte este escrito el interés por “lo que se ha hecho en cine local”, con la tesis de la UdeM<sup>16</sup> de Sepúlveda y Yarto, en donde por medio de entrevistas a realizadores locales, se busca explorar el panorama de la producción regia desde los 60’s a los 90’s, en cuanto a influencias, características, futuro, rol en las universidades, etc.

También dan cuenta de la historia y características del cine regiomontano otra buena cantidad de publicaciones cuyo origen es el editorial. De entre ellas, las columnas que Genaro Reyes escribiera entre 1987 y 1988 para el periódico *El Norte*, son un buen ejemplo. Artículos como el de “El cine en Monterrey” da cuenta del poco interés que despertó Monterrey entre los cineastas, quienes hasta antes del cabrito *western*, contadas películas hicieron en o con referencia a esta ciudad. Reyes hace un recuento sobre las películas que presentan tomas en locaciones regias (o supuestamente regias) hasta antes de que se dieran lugar las producciones de los primeros realizadores locales (Fausti, Oliver, Escamilla, etc.). El autor enfatiza el desconocimiento por la verdadera realidad regiomontana que refleja este tipo de cine. Otros artículos de Reyes tratan sobre realizaciones regiomontanas que se generaban con apoyo de las universidades, son los artículos “Cinema 16” y “La producción cinematográfica del Tec” muestras de ello. Reyes ofrece un importante panorama de la producción local, que lo mismo es reseña de las características de realizaciones, como en “había un a vez un barco chiquito”, que brinda una visión de lo que históricamente ha definido al cine regiomontano ya sea en su vertiente experimental o comercial (“El Cabrito Western”, “La mula no era arisca...”).

Fuera de esta línea histórico-periodística, poco se ha escrito sobre cine regiomontano. Existe pues reseña y crítica periodística, pero esta clase de publicaciones por su propia naturaleza no hacen posible un análisis profundo sobre aspectos referentes al lenguaje

---

<sup>16</sup> Tesis de licenciatura de la Universidad de Monterrey (UdeM).

cinematográfico. Igual sucede en artículos de revistas especializadas y universitarias, que generalmente tampoco tratan en detalle aspectos sobre lenguaje cinematográfico en el cine regio. El caso de las tesis universitarias de la localidad llama la atención, dado que son estos recintos los que más han contribuido históricamente a la producción en la entidad, pero en donde tampoco constituye una línea de investigación el realizar análisis cinematográfico de las producciones regiомontanas.

Los temas que contemplan las tesis que se encontraron sobre cine son principalmente de tres tipos: historiográficos; sobre contenido, estereotipos y narrativas; y sobre audiencias. Del primer tipo son ejemplo: “Cine independiente en Nuevo León” (González y Yarto), “Silencio se rueda: notas de una filmación independiente” (Flores), “Desarrollo histórico del cine en México” (Vasconcelos); del segundo tipo: “¿Realidad o ficción: Representación en Hollywood de las personas con HIV/SIDA” (Colegio), “La Familia en el Cine Mexicano vista a través de cuatro ejemplos separados en el tiempo” (Hermosillo y Ramírez), “La representación de las mujeres en el cine mexicano contemporáneo” (Estrada), “Análisis de la violencia contra mujeres en 15 películas del cine mexicano” (Ojeda); y estudios sobre audiencias “Cine y cine en Monterrey en la red” (Vázquez), “El imaginario de jóvenes regiомontanos sobre Estados Unidos y América Latina: Descripción, fuentes de formación y el papel de los medios masivos de comunicación” (De la Peña). Finalmente, están las otras tesis que tratan temas fuera de dichas categorías, y que versan sobre temas muy generales o demasiado específicos, ejemplo son la tesis de Bermea<sup>17</sup>, que trata sobre generalidades de el fenómeno cinematográfico, o temas tan particulares como el catálogo de efectos especiales que hacen Garza, Galaviz y Rosario<sup>18</sup>.

Las tesis sobre cine que se generan en las universidades no tratan generalmente el tema del cine regiомontano, y cuando los hacen sólo se remiten a estadísticas, como en “Cine y cine en Monterrey en la red” (Vázquez), o aspectos históricos, como en “Cine independiente en Nuevo León” (González y Yarto). La gran mayoría de las tesis universitarias utilizan al cine

---

<sup>17</sup> *El Fenómeno cinematográfico*. Tesis UdeM

<sup>18</sup> Desarrollo de las técnicas de efectos especiales desde sus inicios hasta nuestros días. Tesis UdeM

como recurso de análisis sobre audiencias o sobre estereotipos más generales (familia, violencia, mujer, etc.), que no responden directamente a lo regiomontano. En el caso de las publicaciones locales en prensa, el asunto sí tiene un interés por el cine regiomontano, pero el análisis se remite a aspectos históricos o de reseña por lo general, que no conllevan un análisis profundo sobre el lenguaje cinematográfico, pues no es la naturaleza de dichas publicaciones.

A nivel nacional la cuestión es similar a la local, gran parte de los estudios pertenecen a lo historiográfico-periodístico y su afán es ofrecer un panorama de la situación del cine mexicano, de su evolución. Otro buen número de estudios utilizan al cine como pretexto para descubrir aspectos sociales y culturales presentes en las películas y que rindan cuenta de aspectos ideológicos prevalentes en la sociedad mexicana. Sobre lenguaje cinematográfico se encuentra poco en el país<sup>19</sup> y menos en Monterrey. Esto parece encontrar su lógica al revisar lo dicho en materia de lenguaje fílmico a nivel internacional, donde el abordaje al tema se da enmarcado por una polémica reflexión estético-filosófica, en donde lo común parece ser la dificultad en definir cuáles son los elementos que debe contener este lenguaje, más allá de dicotomías y tradiciones lingüistas. Por lo cual resulta lógico que si estas discusiones son recientes, no hayan todavía definido las bases para realizar suficientes estudios sobre lenguaje cinematográfico.

## 1.2 Planteamiento del problema

De acuerdo a la revisión anterior sobre los estudios cinematográficos en el ámbito internacional, nacional y local, se ha constatado que son pocas las investigaciones que realizan análisis fílmico a profundidad y aún menos, los que lo hacen en consideración a la existencia de un lenguaje cinematográfico. Son recientes los estudios que tratan sobre análisis cinematográfico y ésta es una de las razones por las que faltan acercamientos que de manera sistemática y

---

<sup>19</sup> México.

metódica reflexionen sobre los elementos que constituyen la naturaleza del hecho fílmico. Esta clase de análisis es escaso en México y es prácticamente nulo en Monterrey. No existen investigaciones que a profundidad den cuenta de los elementos que identifican al lenguaje (estilo) cinematográfico de las producciones regiomontanas recientes, por lo cual surge la inquietud de realizar un acercamiento a una película representativa de dicho cine como lo es *Entre Caníbales*.

### **1.3 Pregunta de investigación**

Si se analiza metódica y sistemáticamente la película: *Entre Caníbales* en atención la técnica cinematográfica “Puesta en Escena” se podrá reconocer el estilo formal del filme. Por tanto se propone la pregunta:

¿Cuáles son los aspectos de la puesta en escena definen el estilo de la película *Entre caníbales*?. Así mismo, en el proyecto general de “Análisis cinematográfico de las producciones de largometraje regiomontanos (2000 – 2007)” interesa conocer si existe un estilo en el cine regiomontano reciente. De todo lo anterior se desprende el tema de esta investigación “Análisis cinematográfico de la película *Entre Caníbales* a partir de su puesta en escena como definición de estilo.”

### **1.4 Objetivos**

#### *1.4.1 Objetivo General.*

El objetivo general es reconocer el estilo cinematográfico de la película *Entre Caníbales*. Para con ello determinar parte de un posible lenguaje común al cine regiomontano reciente.

#### 1.4.2 Objetivos específicos.

1. Establecer los parámetros de las secuencias de la Película *Entre Caníbales* como un primer acercamiento al análisis cinematográfico del film. La fragmentación de la película en secuencias permitirá sistematizar el trabajo por medio de unidades de análisis de tamaño manejable e identificable.

2. Determinar la puesta en escena a partir de Bordwell en secuencias destacadas de la película. En este apartado se analizará la puesta en escena en algunas de las secuencias más representativas del film para con ello identificar aspectos destacados de la técnica, así como los patrones que forman y sus funciones.

3. Establecer de qué manera la puesta en escena define el estilo de la Película a partir de sus secuencias más destacadas. Este objetivo busca identificar constantes en el empleo significativo de la técnica para con esto establecer un posible lenguaje cinematográfico en la película *Entre Caníbales*.

4. Establecer la correspondencia en el lenguaje cinematográfico del cine regiomontano reciente. Este objetivo pretende encontrar relaciones de similitud y diferencia en el estilo de las películas de las producciones regiomontanas recientes (200-2007) para poder concluir si existe o no un lenguaje cinematográfico común.

### 1.5 Justificación de la investigación

Se ha comprobado que existe en México y más aún en la localidad, un vacío sobre investigaciones sobre análisis cinematográfico. Si acaso existen no responden a un mayor grado de profundidad que el permitido por las reseñas periodísticas y los pequeños espacios

que algunas revistas les confieren. La investigación sobre tales cuestiones aún se encuentra en sus inicios, por lo que aún en un ámbito internacional, los esfuerzos sientan sus primeros pasos.

Autores como Marcel Martin fueron pioneros en propiciar una nueva vertiente de investigación que atendiese al análisis cinematográfico en función de su lenguaje y no en atención a disciplinas como la semiótica, que al centrar estudio en función del lenguaje, limita el enfoque e impide ver el hecho fílmico en relación a todos los elementos que le participan, es decir, su lenguaje. Hecho que más adelante fuera preocupación de teóricos como Bordwell, de quien se toma su propuesta metodológica sobre estilo cinematográfico para la presente investigación.

Es conveniente realizar investigación atendiendo “lo cinematográfico” ya que la vocación que han tenido los estudios sobre cine parece relacionarse más con lo historiográfico, con lo social, con lo estético-filosófico, antes de realizar aproximaciones que definan las realizaciones en virtud de los elementos que les conforman. Se habla entonces de asuntos relacionados con los filmes, pero no de los filmes en sí. Por lo que es difícil hablar sobre si existe o no un estilo en las películas del cine regional reciente, cuando no se reflexiona y se investiga al respecto.

## Capítulo II. Marco teórico

### 2.1 El análisis cinematográfico y otras reflexiones sobre el film

El cine forma parte esencial de la cultura y desde sus inicios ha sido objeto de interés por parte de sus espectadores. No sorprende el que la reflexión sobre éste empezara prácticamente a la par que el propio medio (Stam 37). El presente apartado da cuenta de las formas en que tradicionalmente se suscita la reflexión fílmica y que para fines epistemológico-procedimentales, se diferenciarán como: *teoría*, *análisis* y *crítica*. Dichas maneras de encarar el hecho cinematográfico comparten múltiples aspectos a la vez que discrepan en otros tantos. Lo importante es ubicarles con respecto al fin que a la presente investigación ocupa: el análisis fílmico.

#### 2.1.1 Relaciones entre teoría, crítica y análisis cinematográfico.

Para Zabala las reflexiones en torno al cine pueden ser circunscritas dentro de distintos sesgos interpretativos según sean los cuestionamientos a los que se pretenda responder (*Elementos del discurso* 6):

	<b>Recreación</b>	<b>Crítica</b>	<b>Análisis</b>	<b>Teoría</b>
<b>Pregunta:</b>	¿Me gustó esta película?	¿Es una buena película?	¿Qué es lo específico de esta película?	¿Qué es el cine?
<b>Objeto:</b>	Goce	Síntesis	Análisis	Modelos
<b>Método</b>	Disfrute	Valoración	Fragmentación	Sistematización
<b>Medio:</b>	Oral	Medial	Didáctico	Especializado
<b>Contexto:</b>	Experiencia	Memoria	Segmento	Intertexto

Cuadro 1. El placer del cine: Estrategias de interpretación.

El autor identifica así diferencias entre *crítica*, *análisis*, *teoría* e incluso *recreación* (el disfrute del espectador *amateur* común), en función de la naturaleza de las preguntas que se busque responder: ¿Me gustó la película? (recreación), ¿Es una buena película? (crítica), ¿Qué es lo específico de la película? (análisis), ¿Qué es el cine? (teoría); las repuestas a dichos cuestionamientos estarán orientadas en relación al objeto de estudio: goce (recreación), síntesis (crítica), análisis (análisis), modelos (teoría); al medio: oral (recreación), medial (crítica), didáctico (análisis), especializado (teoría); y finalmente al contexto: experiencia (recreación), memoria (crítica), segmento (análisis), intertexto (teoría). Esta manera de diferenciar que propone Zabala, es oportuna para delimitar las características de las reflexiones en torno al cine.

No obstante, en la práctica se tiende a entremezclar (sino es que a confundir) los campos que les competen a los antes mencionados ámbitos de reflexión cinematográfica (crítica, análisis, teoría). Para Hoveyda, por ejemplo, la función crítica y su inherente juicio de valoración, es una práctica que debe ser ejercida por todo espectador (cosa que incluiría al teórico y al analista):

Todo el mundo puede y debe criticar. En efecto, es al público, destinatario final de las películas, a quien pertenece el pleno derecho de manifestar su opinión. De hecho no se priva de hacerlo. A la salida del espectáculo, exclama con certeza: "Me ha gustado", o "no me ha gustado" (215).

Parte de la tendencia de compartir campos de reflexión sobre el cine, parece dada - aunque sea en términos locales-, por el hecho de que en países latinoamericanos (como México) se ha concedido gran valor a los juicios valorativos propios de la crítica, confundiéndonos e incluso prefiriéndonos, al trabajo del analista y del teórico:

En nuestros países hispanoamericanos existe una importante tradición de crítica periodística y comentario de películas, pero todavía no existe una tradición de investigación teórica y análisis cinematográfico. Las propuestas de análisis surgidas en el contexto académico son aún desconocidas o poco estudiadas (Zabala, *Elementos del discurso* 5).



Por otro lado, reflexiones como la teoría y la análisis, guardan para teóricos como Aumont y Marie, más de un punto e coincidencia:

...”como “la” teoría, el análisis de films es una manera de presentar, racionalizándolos, fenómenos observados en los films; como la “teoría del cine”, el análisis de films es una actividad ante todo descriptiva y no formativa, ni siquiera allí donde se hace, ocasiones, más explicativa (*Análisis del film 22*).

La explicación a estas coincidencias es referida también por Stam, en relación a la figura de los encargados de realizar reflexiones en materia de cine. El autor señala que los campos pertenecientes a la crítica, teoría y análisis fílmicos, son competencia de personalidades con formación de lo más variado:

Raramente la teoría del cine es “pura”, suele venir acompañada de ciertas dosis de crítica literaria, análisis sociales y especulación filosófica. El estatus de quienes practican la teoría del cine es, además, extremadamente variado, desde los teóricos cinematográficos *strictus sensu* (...), pasando por los cineastas que reflexionan sobre su oficio (...) hasta los intelectuales *freelance* que también escriben sobre cine (...), y los críticos cinematográficos que ejercen como tales cuya obra en conjunto “esconde”, por así decirlo, el embrión de una teoría que debe ser deducida por el lector (17).

En última instancia se puede apuntar que la reflexión en torno al cine dependerá de la orientación que ésta tenga, misma que podrá acotarse (y para fines de estudio) dentro de sesgos particulares, delimitados por la función que les competa (criticar, analizar, teorizar), independientemente de la formación e intereses que los propios teóricos (o críticos o analistas) tengan.

### 2.1.2 La teoría cinematográfica.

El presente apartado da cuenta de la naturaleza de la reflexión teórica, así como presenta una breve revisión de algunos de los principales paradigmas de pensamiento en que ésta se ha suscitado: teorías esencialistas, de izquierdas, de tradición lingüística y de tradición no lingüística.

a) Hacia una definición de teoría.

Cabe ahora hacerse la pregunta: ¿qué es entonces la teoría cinematográfica?. Zabala la entiende como “toda reflexión acerca de la especificidad del discurso cinematográfico” (*Elementos del discurso* 149), por su parte, Stam la refiere como “un corpus de conceptos en evolución cuyo objetivo es dar cuenta del cine en todas sus dimensiones (estética, social, Psicológica) para una comunidad interpretativa de estudiosos, críticos y espectadores interesados” (18).

Otros autores se concentran en las relaciones con otras teorías. Jaques Aumont y Michel Marie, hablan sobre lo “difuso” que puede ser una teoría, “a menudo las “teorías del cine” son construcciones teóricas un tanto difusas, no compactas, porque su propio objeto no está definido (...) versiones de la semiótica filmica, sazonadas a veces con una pizca de pragmática (de la recepción), algo de sociología (de los públicos) o una brizna de psicología (de la creación), y no cabe esperar de ellas coherencia absoluta” (*Las teorías de los cineastas* 15). Coincide De Baeque en cuanto al carácter multidisciplinario de la teoría: “teorizar el cine se convirtió en una pasión que se alimentaba del estructuralismo, la semiología, el marxismo o el psicoanálisis...” (“contraportada”).

A este respecto cabe señalar que la teoría cinematográfica, al igual que cualquier otro tipo de pensamiento, ha experimentado cambios en función de la ideología de su época, de los avances tecnológicos, de los movimientos sociales, y de la reflexión sobre su propia práctica. Dichas reflexiones –cambiantes- han determinado históricamente el tipo de teoría imperante, y con ello, la clase de crítica que se practica y el tipo de análisis que se ejecuta. Conviene distinguir al menos cuatro paradigmas teóricos, dada la importancia que mantienen con el análisis cinematográfico: 1) los esencialistas, 2) los de izquierdas, 3) los de tradición lingüística, y 4) los de tradición no lingüística.

## 1) Esencialistas

Desde los inicios del cine como medio, los analistas han estado buscando su “esencia”<sup>20</sup>, sus rasgos distintivos y únicos. Algunos teóricos han proclamado la existencia de un “cine puro”<sup>21</sup>, incontaminado por otras artes, mientras que otros más, han ratificado los vínculos que le unen a otras artes (Stam 49). Cineastas soviéticos como Eisenstein y Vertov, fueron de los primeros que se preocuparon por cuestiones prácticas inherentes al cine. De la reflexión hecha por teóricos del montaje como ellos, nacería el formalismo ruso y con éste, la semilla que vincularía a la teoría cinematográfica con la lingüística saussuriana<sup>22</sup>. La concepción esencialista aunque característica de los inicios del cine, ha sido preocupación recurrente en otros teóricos, que como Bazin se han preguntado: ¿Qué es el cine?<sup>23</sup>

## 2) De izquierdas

La teoría cinematográfica puede contemplarse a la luz del crecimiento del nacionalismo y no es raro que se le haya ubicado como instrumento estratégico para “proyectar” imaginarios nacionales<sup>24</sup> (gran parte de la teoría soviética hacía ya esta consideración). La Escuela de Frankfurt<sup>25</sup> y sus autores de izquierda se centraron en los aspectos sociológicos-ideológicos de la cultura e influyeron en la teoría del cine instaurando un debate sobre su papel frente a la

<sup>20</sup> Para Stam una actitud esencialista supone que el cine tiene aptitudes para ciertas cosas (como el movimiento animado por ejemplo) y que debe seguir u propia lógica y no ser derivativo de otras artes (25).

<sup>21</sup> La idea de “cine puro” es planteada por Jean Epstein (Stam 49).

<sup>22</sup> Semiología basadas en las ideas de Ferdinand de Saussure.

<sup>23</sup> ¿Qué es el cine?, de André Bazin probablemente sea uno de los libros más traducidos y reeditados en el mundo sobre cine (Vías 14).

<sup>24</sup> Debe verse también en relación con el colonialismo proceso por medio del cual las naciones poderosas alcanzaron el dominio económico, militar y político, que posteriormente repercutiría en un discurso hegemónico por parte de el cine europeo / norteamericano, y en un monopolio sobre la distribución y la exhibición en gran parte de Asia, África y América (Stam 34).

<sup>25</sup> Bajo el rótulo de Escuela de Frankfurt se engloban las investigaciones de varios sociólogos, psicólogos, economistas y filósofos neo-marxistas asociados al Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Fráncfort del Meno. El proyecto del Instituto consistía en renovar la teoría marxista de la época, haciendo hincapié en el desarrollo interdisciplinario y en la reflexión filosófica sobre la práctica científica. (“Escuela de Frankfurt” (Párs. 1-2).

hegemonía imperialista (entiéndase norteamericana-hollywoodense) ya fuera como un alienante o bien su opuesto, como “liberador”. Destacan a este respecto los debates de teóricos como Benjamín y Adorno. En un segundo momento -pero con similares preocupaciones- aparece la teoría de la sutura, que acusa al cine (y en concreto a la concepción de realidad que éste muestra) de “suturar” al espectador en la *doxa* del sentido común burgués (Stam 163). También como de izquierdas se pueden ubicar otras teorías posteriores de fuerte influencia en el cine, como lo son la teoría feminista y la teoría homosexual<sup>26</sup>.

### 3) De tradición lingüística

Con la llegada del estructuralismo el cine apuesta por los métodos de las ciencias humanas, en lugar de lo que se consideraban métodos impresionistas y subjetivos de las escuelas pasadas. Aparece la *screen theory* (o *film theory*), que se convirtió en el núcleo de la práctica analítica y cuyo sustento en un primer momento fue la lingüística de Saussure (126). Esta concepción, (tras rescatar de la teoría del autor la construcción de una personalidad autoral a partir de pistas y diferencias) derivaría en un *auteur-structuralism* y en un renacimiento del interés por los géneros cinematográficos<sup>27</sup>. Destaca a lo largo de estas concepciones de tradición lingüista el trabajo de Metz, quien introdujo –entre otras aportaciones- el concepto de códigos y subcódigos, para intentar liberar a la filmolingüística de la dependencia de los términos lengua y lenguaje (Stam 144).

Posteriormente, la semiología de orientación lingüística daría lugar a una “segunda semiología”, en la que el psicoanálisis desplazaría la atención del lenguaje cinematográfico y la estructura del filme, hacia los “efectos-sujeto” producidos por el dispositivo cinematográfico. Nacería entonces el postestructuralismo, que compartiría aún la premisa del papel determinante y constructivo del lenguaje y la tesis de que el significado se basa en la diferencia, pero que

---

<sup>26</sup> El declive del marxismo daría lugar a una nueva política de movimientos sociales como el feminismo, la liberación gay, la ecología y el apoyo a las minorías (Stam 201).

<sup>27</sup> Entendiendo por géneros cinematográficos los del cine de Hollywood (*westerns*, musicales, de guerra, de ciencia ficción, etc.).

rechazaría el sueño cientificista del estructuralismo (de la primera semiología) que pretendía abarcar en un gran sistema todos los aspectos de la cultura.

La deconstrucción derridiana<sup>28</sup> se dejó sentir en esta clase de teoría y análisis cinematográfico, especialmente en tanto método, poniendo énfasis en la lectura escéptica, en las representaciones y contradicciones de los textos fílmicos.

El análisis textual bajo la óptica de esta semiótica demostró un incremento de la sensibilidad respecto a los elementos formales específicamente cinematográficos y al significante fílmico (Stam 221), y con esto último a la interpretación).

#### 4) De tradición no lingüística

Teóricos como Aumont y Marie hacen una crítica al análisis textual tal como entendían los semiólogos el cine (especialmente de la primera semiología), poniendo en duda el que un análisis pudiera capturar el significado de un filme al delinear sus códigos (*Análisis del film* 124-125). Una crítica recurrente es la del “malestar de la interpretación”, pues se considera que los análisis textuales son reduccionistas porque son ahistóricos, y no toman en cuenta ni la producción ni la recepción del film.

Gran parte de las teorías de naturaleza no lingüística, se dieron a la tarea de buscar respuestas alternativas (más precisas) a las preguntas formuladas por los semióticos y por la teoría psicoanalítica en torno a la recepción (interpretación) del filme. Destaca entre estas teorías no lingüísticas el cognitivismo, que es una de las líneas de trabajo de teóricos como Bordwell, y dentro de la cual realiza una crítica a la interpretación inherente a los análisis textuales. Esta clase de teoría Bordwelliana es descrita por Stam como “de más fácil manejo” e ilustra la concepción de teoría que a la presente investigación interesa:

Teóricos como David Bordwell han abogado por una “teorización de nivel medio” que “aceptase como teoría fílmica toda línea de investigación dedicada a producir generalizaciones relativas a fenómenos fílmicos o explicaciones generales de estos, o que esté consagrada a aislar, seguir la

---

<sup>28</sup> Jaques Derridá, teórico postestructuralista.

trayectoria y/o dar cuenta de cualquier mecanismo, dispositivo, esquema y regularidad en el ámbito del cine.” La teoría filmica, en tal caso, sería cualquier reflexión generalizada sobre los esquemas y las regularidades (o las irregularidades significativas) que se puedan hallar en el cine como medio, en el lenguaje cinematográfico, en el aparato del cine, en la naturaleza del texto cinematográfico o en la recepción del cine (18).

Regresando a la pregunta, ¿qué es la teoría cinematográfica?, se debe reconocer que no existe una teoría absoluta y correcta. Las teorías del arte no son verdaderas o falsas como sucede con las científicas y más que correctas o erróneas –aunque a veces sean lo uno y lo otro-, hay que considerar que los distintos esquemas teóricos adoptan la forma de palimpsesto, conservando rastros de las teorías anteriores y acusando la repercusión de discursos próximos y limítrofes (Stam 20, 23). La teoría que en un inicio buscaba encontrar verdades absolutas, ha pasado por distintos momentos antes de convertirse en una teoría epistemológicamente más modesta y menos autoritaria.

### 2.1.3 La crítica cinematográfica.

Teorizar sobre el cine, escribe de Baeque, se convirtió en una pasión que se alimentaba del estructuralismo, la semiología, el marxismo o el psicoanálisis (paradigmas de pensamiento), así como de los textos (teóricos) de Roland Barthes, Louis Althusser, Jaques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze, La crítica, en cambio, giró siempre alrededor de la “conexión”: “había que conectar las películas con sus lectores, con otras películas, con las comunidades de cinéfilos, con las otras artes, con las metáforas del mundo... Poco a poco, sin embargo, ambas disciplinas han llegado a coincidir incluso en algunas conclusiones, hasta el punto de que críticos fundamentales como Serge Daney pueden considerarse teóricos de la imagen y, en el otro lado, teóricos como Alain Bergala han escrito algunos de los mejores libros de crítica del mundo” (“contraportada”). Después de esta sinopsis de la compilación de *Cahiers*, una de las revistas francesas especializadas en crítica más importantes del mundo cabe preguntarse, ¿Quién practica entonces la crítica?, ¿Qué es la crítica?, ¿Cuáles son entonces las funciones

de la crítica? A continuación se intentará dar respuesta a dichos cuestionamientos, iniciando con el primero.

a) La figura del crítico.

“Todo el mundo puede y debe criticar” (215) sentenciaba Hoveyda al proclamar el derecho del público de ejercer la opinión sobre su gusto en relación a una película. Sin embargo, y como lo señala Zabala, el “juicio de gusto” aunque pretenda ser valorativo, difiere del emitido por el crítico instituido como tal, quien emite su opinión desde (y respaldado por) el medio de comunicación (*Elementos del discurso*). ¿Quién practica la crítica entonces?

Martine Joly ubica distintas clases de enfoques críticos y no sólo el periodístico, estos pueden ser formulados por los propios artistas, los realizadores o también por profesores o investigadores. El enfoque del universitario de la crítica por ejemplo, no es el mismo que el del realizador o el periodista, lo que se examina en la crítica universitaria -lo que se estudia- es el planteamiento crítico en sí mismo, incluidas sus modalidades y su función. Por lo que se refiere a la crítica de cine instituida como tal, incluso si su análisis puede llevar a conclusiones bastante generales, hay que advertir que es extremadamente variada (27, 30).

Dentro de esta clase de crítica instituida -la delimitada dentro del contexto medial, según Zabala- se pueden distinguir dos tradiciones: la parte evaluativa y analítica (tradicionalmente no de promoción) que ejerce consistencia en el ejercicio de la crítica especializada regularmente en las publicaciones mensuales; y la parte informativa (y de promoción) que prevalece en los periódicos, radio, televisión, etc. El juicio de apreciación, por su parte, varía entre dos extremos: el enfoque cinéfilo, prioritariamente fetichista (publicaciones dirigidas al gran público, basadas en el culto al actor y las estrellas); en el otro polo la cinefilia analítica, que está en la base de la crítica concebida como crítica de arte (Joly 32-33).

Ahora bien, la figura del crítico en relación con su conocimiento teórico puede ubicarse (en términos bastante generales) desde el *amateur*, quien ejerce su juicio de valor al salir de la sala de proyección en términos de “me gustó” o “no me gustó”; pasando por el comentario del

crítico del medio de comunicación no especializado, que ejerce su valoración sobre la película en términos de "buena" o "mala"; el escritor de la revista especializada, quien valora tanto las películas en particular como aspectos estético-artísticos; hasta el teórico que ocasionalmente escribe sobre la crítica, quien profundiza sobre aspectos inherentes tanto a "lo cinematográfico", como a "lo crítico". Desde luego, no existe una restricción real en la práctica cotidiana de la crítica que impida "elevar" o "baja" el nivel de la reflexión.

Además es posible distinguir perfiles de teóricos en los críticos, en función de la clase de diálogo que establezcan o no con el público. Toubiana comentaba al respecto en una mesa redonda:

...dos nombres de críticos (...) simbolizan dos momentos críticos. Había un André Bazin, quien en los años cincuenta dialogó con los propios cineastas (Rosellini, Renoir, Welles, Buñuel) más que con el público realmente (...) y en cambio el crítico más representativo de los años setenta, Jean-Louis Bory, no establecía ningún diálogo más que con el público (...) fue un traductor, un pedagogo sin teorías preconcebidas, animado por un gusto muy ecléctico. Su labor consistía en mantener un diálogo permanente con un público culto... (316).

#### b) Hacia una definición de la crítica.

La pregunta sigue siendo: ¿Qué es la crítica? Para contestarla conviene revisar algunos esbozos de definición de las más diversas procedencias. Para Douchet, el énfasis es de comunión artística, "La crítica es el arte de amar. Es el fruto de la pasión que no se deja devorar por sí misma, sino que aspira al control de una vigilante lucidez." (229); en la Escuela de Francfort la orientación es político-moral, "la crítica solía confluir en una intensa y antidemocrática forma de antiamericanismo." (Stam 85); para Sarris (*teoría del autor*), la atención debe estar en el estilo del autor (Hollywoodense) y el crítico "debe prestar atención a las tensiones entre la personalidad del autor y los materiales con que éste trabaja." (cit. en Stam 111); para Aumont y Marie el énfasis está en la interpretación, "el crítico informa y ofrece un juicio de apreciación." (*Análisis del film* 22); el mismo énfasis interpretativo se encuentra en



Joly, quien ve a la crítica como una validadora de los criterios de aceptabilidad y apreciación de las obras, una “guía para los espectadores” (28-29).

De Baeque también señala al carácter interpretativo de la crítica: “giró siempre en alrededor de la “conexión.” había que conectar las películas con sus lectores, con otras películas, con las comunidades de cinéfilos, con las otras artes, con las metáforas del mundo” (“contraportada”). Definición que parece adecuada en cuanto a la naturaleza medial y valorativa que señalaba Zabala al comparar las funciones de la crítica contra la teoría y el análisis cinematográfico (*Elementos del discurso* 5-6). Cabe cuestionarse, ¿porqué es difícil definir la crítica?, ¿es porqué su función no está bien definida en relación con sus métodos?

Es oportuno hacer una “crítica” a la crítica en razón de la teoría de David Bordwell, quien se queja de dos tendencias en la crítica de cine vinculadas al análisis textual: la explicación temática y la lectura sintomática (políticamente sintomática) que caracteriza a esta clase de reflexiones. En lugar de ello y en lugar de centrar la crítica en lógicas y retóricas interpretativas, propone apostar por dos esquemas formalistas: 1) la exigencia de especificidad y 2) el extrañamiento formalista contra la “rutinización” de la lectura sintomática (Stam 227-228).

#### c) La función de la crítica.

¿Cuál es entonces la función de la crítica?, para responder a esta pregunta vale hacer un recuento de las razones de ser y de existir de la crítica cinematográfica, una vez que la propia crítica ha experimentado cuestionamientos en relación a tal función. Para Daney la “función crítica” es comprender las películas, pero sobre todo la manera y propósito en la que éstas intervienen en el mundo que las rodea, en una intervención de carácter moral y estético (239-240,255). La crítica se ha cuestionado sobre su papel, ¿es éste el fungir como S.A.M.U. (servicio médico de urgencias) con las películas que no tienen los suficientes medios para publicitarse y llegar al público? (Toubiana 320), ¿es su papel como dice Joly “corregir” los comentarios que le parecen injustos?, ¿es su papel ser la voz de las minorías, de los nuevos cines?, ¿hasta que punto y cómo deben fijar los límites de la información, el análisis y la

promoción, propios de la crítica? (28).

Hoveyda toma una postura extrema sobre la naturaleza de esta práctica y critica el “análisis segmentario” en defensa de la crítica cinematográfica, pues según señala, una obra de arte no es una sustancia química que se pueda someter a diferentes pruebas. Reconoce la dificultad de apreciar, sobre todo tras una o dos visiones, el valor estético de una película, pero no ve cómo se le podría otorgar otra finalidad a la crítica:

Se me opondrá que una película es un mosaico de elementos diversos cuya combinación resulta la obra, de la que, por consiguiente, sólo un análisis minucioso puede dar cuenta (...) una película no es la yuxtaposición de elementos moleculares que no se modifican unos a otros. No es una máquina bien ajustada, sino una forma organizada de relaciones dialécticas y no lógicas. ¿De qué sirve hacer un balance entre las escenas buenas y las malas, o entre las forma y el fondo? A lo sumo, el análisis descompone la obra, pero no da cuenta de ella (219).

#### *2.1.4 El análisis cinematográfico.*

El análisis del film trabaja en forma distinta a la teoría y al crítica cinematográfica, pues para realizar su trabajo debe “fragmentar” la imagen. Joly, subraya la eficacia del análisis fílmico en trabajar con “lo inencontrable<sup>29</sup>”, pues al hacer un análisis como ahora, utilizando monitores que permiten “destruir” la imagen plano a plano, se pueden detectar con cierto rigor las intenciones de la obra (pese a las limitaciones que ésta práctica suponga). Joly sostiene que cuanto más se haya repetido un mensaje visual, más pregnante será su recuerdo icónico, pues sólo la repetición y la ritualización compensan la imposible contemplación de la imagen animada y en secuencia:

...por “perversas” que sean estas paradas analíticas, hace tiempo que han demostrado su utilidad como retorno indispensable a la obra y amparo frente a las derivas interpretativas (...) incluso a sabiendas de que un análisis es, en esencia, infinito (198).

---

<sup>29</sup> Según la famosa expresión de Raymond Bellour.

La autora reconoce hasta qué punto los análisis de la imagen se consideran a menudo como una reducción inevitable del pensamiento visual al logocentrismo, en parte como un mal necesario para la pedagogía de la imagen, que en ningún caso sabrían dar cuenta de la riqueza y la complejidad de la experiencia visual. El esperar que un análisis de la imagen reproduzca por medio de la necesario verbalización la totalidad de la experiencia que produce la imagen, es precisamente el problema del logocentrismo (253). Consecuentemente, la ejecución de esta clase de análisis supone la consideración de un tipo de mirada en particular.

a) Naturaleza del análisis cinematográfico.

Según comenta Joly, el análisis es un modo particular de recepción que se diferencia de la recepción espontánea de la obras o de los “productos” visuales o audiovisuales, en primer lugar porque es un trabajo de observación orientada y porque ese trabajo “aniquila” la visión espontánea. Se considera pues, que el análisis en cuanto a “trabajo” se refiere al especialista y eventualmente al pedagogo, pero en ningún caso concierne al espectador ordinario (*amateur*), ni al aficionado, que ofrecen en relación con aquel cierto número de resistencias. Estas resistencias se alimentan de oposiciones ideológicas que derivan de la naturaleza del trabajo de esta clase de práctica: “ocio” frente a “trabajo” y “sentir” frente a “comprender” (255). Aumont y Marie explican la clase de mirada que requiere el análisis:

La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esa situación (*Análisis del film* 19).

Tal y como señalan estos autores, el análisis cinematográfico supone una óptica y un tipo de trabajo especial que no puede entenderse sin ubicar su relación con el pensamiento teórico. Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos (pertinencia de la investigación), además de decidir (y en primer término) el tipo de análisis que se desea practicar (*El Análisis el film* 46).

Aumont y Marie instan a definir la especificidad del análisis cinematográfico contrastándolo con la crítica y la teoría cinematográfica. Así, mientras el crítico informa y ofrece un juicio de apreciación, el analista debe producir un conocimiento. Está obligado a describir mínimamente su objeto de estudio, a descomponer los elementos pertinentes de la obra, a hacer intervenir el mayor número posible de aspectos en su comentario. Como la teoría, el análisis fílmico es una manera de presentar, racionalizándolos, fenómenos observados en las películas. Al igual que la teoría del cine, el análisis es una actividad ante todo descriptiva y no formativa, con la que comparte las siguientes características:

Uno y otro parten de lo fílmico, pero terminan constituyendo una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico;

Uno y otra mantienen una ambigua relación con la estética, relación que casi siempre se niega o se inhibe, aunque aparece sistemáticamente en la elección del objeto;

Uno y otra, en fin han encontrado actualmente su sitio en la institución educativa, y más concretamente en las universidades e institutos de investigación (22-23).

#### b) Hacia una definición de análisis.

El análisis para Aumont y Marie está definido en base a su objetivo interpretativo (admitiendo en ello compartir problemáticas comunes a la estética y la lingüística): “El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Puede tratarse igualmente de un deseo de clarificación del lenguaje cinematográfico, sin olvidar nunca un cierto presupuesto clarificador” (*El Análisis del film* 19). Por su parte González Requena, se pronuncia por una definición textual (también de herencia semiótica):

Analizar un objeto, es decir, descomponerlo en niveles y unidades –segmentación- clasificar esas unidades –taxonomía-, determinar el tipo de relaciones que mantiene entre sí –su estructura-. Cuando sabemos en qué consiste algo, sabemos cómo orientar su abordaje. Así, cuando de un

objeto funcional se trata, sabemos que podemos examinarlo a la luz de su funcionalidad; si sabemos para qué sirve, sabemos cómo analizarlo: buscamos los mecanismos de su eficacia (13).

Zabala ofrece una definición más modesta en función de las características de trabajo del análisis cinematográfico, el cual requiere del diseño de un modelo (o su aplicación) para el análisis sistemático de uno o varios fragmentos de una película particular. Dado que este modelo puede ser de distintas orientaciones (semiótico, cognitivo, marxista, psicológico, etc.), resulta pertinente una definición como la que ofrece: “El análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica” (*Elementos del discurso* 6).

De las anteriores definiciones se puede afirmar que el análisis cinematográfico puede realizarse a la luz de múltiples paradigmas de pensamiento, que busquen (y encuentren) respuesta a una variedad infinita de cuestiones, dadas las características “inabarcables” de la imagen animada y en movimiento. No obstante, Joly señala cierto número de funciones evidentes y necesarias para una recepción y una interpretación cabales: la satisfacción el gusto, la función didáctica, la función crítica (juicio) y la función cognitiva (255). Cabría preguntarse el por qué el interés del análisis se centra en algunos aspectos y no en otros, el por qué interesan ciertas películas y no otras. Sobre esto González Requena responde en función del espacio de experiencia del sujeto. Si se quiere saber algo acerca de la experiencia estética del film, es por el espectador que se debe empezar: “Atención a la diferencia que el significado traza: no entendemos por qué nos interesan ciertos films, pero sabemos que nos interesan, que nos han interesado. Lo sabemos. Sabemos que tienen sabor: el sabor de la experiencia que, en ellos, ha tenido lugar” (16).

### c) Instrumentos para el análisis.

Sin importar las búsquedas hacia las que se orienten los análisis fílmicos y el carácter que ellos manifiesten (interpretativo, cognitivo, etc.), estos tienen en común algunas prácticas,

de entre las cuales destaca la segmentación (y que finalmente define a esta clase de trabajo). Aumont y Marie señalan que independientemente del método elegido, el objetivo del análisis es elaborar una especie de “modelo” del film, en el interior del cual y como todo sujeto de investigación, el objeto del análisis fílmico exija su propia construcción. Para ello señalan tres tipos de instrumentos a los cuales acuden generalmente este tipo de análisis: instrumentos *descriptivos*, instrumentos *citacionales* e instrumentos *documentales* (*Análisis del film* 53,55).

1. Los instrumentos de descripción son: el *découpage*<sup>30</sup>, cuyas unidades más corrientes son los planos; la *segmentación*, que divide a la secuencias de un film por medio de decisiones de intenciones significativas y por tanto subjetivas (en las cuales ejerce influencia el punto de vista del analista); la *descripción de las imágenes del film*, que dada su imposibilidad en transmitir toda la posible densidad que el plano o la secuencia puedan contener, se convertirá, más que en una descripción objetiva, en una descripción con intenciones significativas (*Análisis del film* 68-69); finalmente estaría el vaciado de todo lo que pueda ser objeto de descripción en un *cuadro, gráfico o esquema*.

2. Los instrumentos citacionales son: el *fragmento de film*, lo cual destaca la enorme importancia práctica de la disponibilidad de copias de la película, así como de la disposición de técnicas que permitan examinar “con lupa” ese fragmento<sup>31</sup> (el ralentí, el congelamiento de la imagen), también importa el utilizar fragmentos más o menos extensos (y manejables) para ilustrar el análisis; el *fotograma*, cuyo uso sólo será citacional y por comodidad (para estudiar parámetros formales de la imagen, encuadre, profunda de campo, iluminación, etc.), ya que éste carece de las característica más importantes del lenguaje cinematográfico: el movimiento y el sonido (*Análisis del film* 81,82-85).

---

<sup>30</sup> Término que suele usarse para el guión técnico o para la descomposición de la película en una serie de planos de forma muy precisa.

<sup>31</sup> Martine Joly también destaca las ventajas de trabajar “plano a plano” en las mesas de montaje o en los monitores, dada la imposible contemplación de la imposible contemplación de la imagen animada y en secuencia (197-198).

3. *Los instrumentos documentales* son: *elementos anteriores a la difusión del film*, que pueden ser documentos tanto de la producción como de la realización, incluyendo fuentes escritas como un gran número de elementos presentados en forma no escrita; y *elementos posteriores a la difusión*, que se constituyen como el conjunto de elementos críticos del film (*Análisis del film 88-90*).

Los análisis cinematográficos pueden ser de las clases más diversas, Aumont y Marie, en su libro *Análisis del film*, proveen algunos ejemplos que pueden servir de referencia: análisis temático, análisis de contenidos, análisis estructural del relato, análisis del relato como producción, etc. Lo importante es que cada analista se haga a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento del film que analice, y en correspondencia con la teoría que sirva como base para él. Como es el caso del análisis que se propone en la presente tesis, basado en la teoría de David Bordwell.

## **2.2. Definición de la técnica: *Puesta en Escena***

La puesta en escena es de todas las técnicas cinematográficas con la que el espectador está más familiarizado (Bordwell y Thompson 156). La idea que de una película se tiene regularmente viene conformada por el recuerdo de aspectos que le competen, como el escenario, el vestuario y maquillaje, la iluminación, la actuación, etc. La importancia de esta técnica además, es más evidente (o al menos más interesante) en unas películas que en otras. Tal es el caso de la película *Entre Caníbales*, en donde las composiciones en espacio profundo, el uso significativo del espacio escenográfico, la utilería que constituye motivos alusivos a la historia, etc., conforma el estilo que determina el lenguaje de la película. Por tal razón, en este apartado se aborda la técnica cinematográfica *la puesta en escena*, revisando algunas de sus definiciones, los planteamientos sobre el realismo en ésta, así como los diversos aspectos que le conforman y participan.

### 2.2.1 *La puesta en escena en el cine, sus inicios.*

Autores como Bordwell refieren que el origen de la puesta en escena se remonta al teatro del siglo XIX, y que es de ahí de donde el cine toma el concepto que alude a la práctica de la dirección teatral en donde se “pone en escena una acción” (156). Carmona refiere también al teatro como origen del concepto y ratifica su significado de “montar un espectáculo sobre el escenario”. Aplicado al trabajo fílmico, el autor describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre, así como explica el desplazamiento metafórico del término teatral hacia el discurso fílmico:

“En efecto, el texto del guión, como el texto dramático, es montado espectacularmente para ser captado por la cámara. En ese sentido, no es de extrañar que la noción de puesta en escena fílmica incluya no sólo aquellos aspectos propios de lo cinematográfico (movimientos de cámara y escala y tamaño de los planos), sino también todos aquellos compartidos con el espectáculo teatral (iluminación, decorados, vestuario, maquillaje, reparto, dirección de actores)” (*Arte cinematográfico* 127).

Esta conjunción de lo teatral con lo fílmico, se enfatizaba ya a nivel práctico en 1896 con George Méliés, quien conjuntaba los recursos de la cámara y del teatro en sus pequeñas películas. Su creatividad y experiencia con los recursos teatrales (era mago), y su deseo por mostrar en la pantalla las posibilidades del joven medio, lo llevaron a construir uno de los primeros estudios de cine, a esbozar tomas, a diseñar sets y vestuarios, a crear escenarios detallados que le permitieron mostrar otros “mundos imaginarios”. Bordwell refiere a Méliés como el primer maestro de la puesta en escena:

Caricaturista y mago, Méliés se quedó fascinado con la proyección de los cortometrajes de los hermanos Lumière en 1895. Tras construir una cámara similar a la máquina de Lumière, Méliés comenzó a filmar escenas en las calles y momentos de la vida diaria, sin ningún tipo de escenificación. Un día, se cuenta, estaba filmando en la Plaza de la Ópera y su cámara se atascó cuando pasaba un autobús. Después de repararla chapuceramente, pudo volver a filmar, pero entonces el autobús ya se había marchado y pasaba ante el objetivo un coche fúnebre. Cuando Méliés proyectó la película, descubrió algo inesperado: el autobús en movimiento parecía transformarse al instante en un coche fúnebre. Sea apócrifa o no, la historia al menos ilustra el



reconocimiento por parte de Méliés de los poderes mágicos de la puesta en escena. Méliés dedicaría muchos de sus esfuerzos al ilusionismo cinematográfico (*Arte cinematográfico* 147).

Según refiere Torres, el progreso de Méliés fue en aumento, pasando de tomas sencillas a tomas con narrativas más largas y complejas. Para ello planeaba y organizaba con rigurosidad la acción que registraría la cámara. Su detallado trabajo le exigía tener el control de cada elemento del encuadre, de la escenografía, de los vestuarios, y de cada aspecto de la puesta en escena, demostrando la amplia gama de posibilidades que ésta técnica ofrece (tesis inédita). Sus películas se basaban en trucos y efectos, imágenes “mágicas” en las que “desaparecen personajes” (*Escamoteo de una dama 1896*), “chocan trenes”, “crecen los objetos” y “suceden viajes a lugares desconocidos” (*Viaje a la luna, 1902*). (Ministerio de Educación y ciencia, pár. 4).

George Méliés realizó centenares de cortos de fantasía con efectos fílmicos basados en el control sobre cada elemento del encuadre. De esta manera el primer maestro en la puesta en escena demostró el gran rango de posibilidades técnicas que ella ofrece. “El mágico legado de Méliés es con mucho un encantador mundo irreal obediente ante los caprichos de la imaginación” (Bordwell y Thompson, *Arte cinematográfico* 158).

### 2.2.2 Sobre el Realismo en la Puesta en Escena.

Sea para crear la ilusión de mundos imaginarios como en las películas de Méliés, o sea para representar una imagen “fiel” del mundo, como sucede en el film más verista. El tema del realismo ha sido tema de debate desde los orígenes del cine: ¿es el cine un reflejo de la realidad?, ¿es el cine una realidad en sí misma?, ¿constituye el cine una realidad objetiva o subjetiva? Es oportuno revisar algunas de las reflexiones sobre el tema, como las sugeridas en la tesis inédita de Torres donde recoge las opiniones en materia de teóricos como Bordwell, Carmona, Martin y Metz.

En opinión de Bordwell (y Thompson), se debe tener cautela con el concepto de realidad en el cine, pues según comenta a menudo constituye un criterio poco fiable al momento

de juzgar la calidad de un trabajo fílmico. El autor considera que es mejor examinar las funciones de la puesta en escena en relación con el film, antes de rechazar cualquier elemento que parezca no adecuarse a la propia "idea de realismo". Por lo que argumenta como decisión del cineasta el utilizar cualquier sistema de puesta en escena y como alternativa para el público (o la crítica), el analizar la función que ésta desempeña en la película en su totalidad. En otras palabras: "cómo está motivada la puesta en escena, cómo cambia o evoluciona, cómo funciona en relación con las formas narrativa y no narrativa del mismo" (146).

Carmona señala coincide, para él lo importante será considerar los elementos que componen la puesta en escena, de acuerdo con la función que cumplen al interior del filme y no en base a una noción "normalizada" de realidad. El autor señala: "la puesta en escena tiene la capacidad de permitir ir más allá de la concepción normalizada que poseemos acerca de qué es la realidad, construyendo, por ejemplo, un mundo imaginario (...) sin embargo, totalmente verosímil" (128).

Sobre este aspecto de la "verosimilitud" o "realidad" de la imagen cinematográfica Martin destaca la mediación personal a la que le somete el realizador, de cuyo juego resulta una ambivalencia entre el registro exacto de la realidad por parte del aparato y las intenciones subjetivas inherentes al uso del mismo:

*"Su génesis está caracterizada por una profunda ambivalencia: es el producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador" (26).*

Esta afirmación se puede entender al considerar que la imagen fílmica aparenta una realidad objetiva, ya que muestra lo que la cámara capta en un "momento" y "tiempo" precisos y que además es convincente en la medida que engloba aspectos que definen la noción de la realidad: *el movimiento*, considerada su característica más importante; *el sonido* que abarca el espacio-ambiente más allá de lo que la mirada puede alcanzar; *el color*, aunque no indispensable pero si complementa e influye en la percepción; además de *el relieve*, que

conlleva la apariencia de espacio tridimensional. Con estos aspectos de la imagen fílmica (que forman una “realidad objetiva” en el receptor) es posible que el espectador sea partícipe de un *sentimiento de la realidad* casi inmediato” (Martin 27), mismo que produce reacciones diversas en los espectadores: identificación con los personajes, participación de las situaciones que son evocadas en los filmes, etc.

Torres explica la concepción de Martin, arguyendo que es posible entender la “realidad objetiva” del film al a través de su representación unívoca, pues recoge aspectos de la realidad concretos, en un espacio y tiempo determinados. Además, siempre “está en presente”, pues apela a la memoria al localizar de manera precisa los esquemas de los recuerdos del pasado pero con la capacidad de sostenerlos en el presente (inédito). Por otro lado, la imagen cinematográfica muestra otra cara que no es real (“realidad subjetiva”), que al ser percibida a través del ojo del director, utiliza todos los elementos técnicos a su alcance para producir y expresar en su arte. No obstante, esta subjetividad es necesaria e inherente a la producción y recepción de imágenes.

Partiendo de una óptica diferente, pero llegando a conclusiones similares a Martin, Feldman hace una distinción entre la realidad “real” y la realidad “cinematográfica”. El autor afirma que la primera engloba la información contenida en el mundo (a nuestro alrededor y más allá) y que la segunda hace una selección de ese todo de información para un propósito específico. Bajo este supuesto, la realidad cinematográfica no sólo copia la realidad sino que la transforma valiéndose para ello de los elementos del lenguaje cinematográfico. Tal como lo explica Torres, el realizador, tiene como función ser el principal artífice en la construcción de la imagen, es él quien decide qué se toma de la “realidad real” y cómo se toma, él es el que dispone de las modificaciones a desarrollarse en un tiempo y un espacio determinados.

Del otro lado de la moneda estaría el espectador, y la impresión de la realidad que éste experimenta en el filme. Para Metz, el papel del espectador goza de gran un peso, pues desencadena un proceso perceptivo y afectivo de “participación”, produciendo una alta

expectativa de credibilidad. Puede haber filmes realistas e irrealistas, sin embargo el lenguaje cinematográfico impreso en cada film puede hacer que se impregnen de la necesaria afectividad y de la imaginación que remite al espectador al presente (estar allí viviente). La impresión de la realidad en el cine es más intensa que en la fotografía y que la pintura, debido al movimiento que proporciona corporalidad a los objetos y a su realidad misma, como movimiento real que se percibe pero no se toca por su esencia inmaterial (32).

Este sentido de realidad ligada al movimiento, recuerda a lo comentado por Martin sobre la particularidad de la realidad objetiva del film, misma que siempre está en presente (situando en el aquí y ahora lo que estoy observando). De igual forma Metz se refiere a la “sensación del presente”, que es infiltrada al espectador a través de la afectividad implicada que lo acerca y lo involucra con el film. Además de esto, para ambos teóricos el tema del movimiento es característica elemental dentro de la imagen fílmica, pues que le brinda al film atribuciones de expresividad únicas y diferentes a las de otras artes -como la fotografía y la pintura-, y una mayor profundidad, que le otorga un valor adicional al concebir en sí mismo su propia realidad. “Un índice suplementario de realidad y corporeidad a los objetos” (35).

No obstante, es conveniente regresar al llamado a la cautela que hacen Bordwell y Thompson a la hora de ejercer juicios sobre una técnica -como la puesta en escena-, bajo términos de “realista” o “no realista”. Pues se entiende que dicha realidad quedará en entredicho si se consideran aspectos concretos como la función que dicha técnica juega en el filme global, el papel que desempeña en relación con otras técnicas, etc., así como otras variables que son determinadas por el modo de producción y el contexto socio-histórico en el que una película es originada (157).

### *2.2.3 Hacia una definición de la Puesta en Escena.*

La expresión “puesta en escena” proviene del francés *mise-en-scene*, que significa “poner en escena”. Como se mencionó, los estudiosos del cine extendieron el término de origen

teatral a la dirección cinematográfica y le emplean para aludir al control del director sobre lo que aparece en el cuadro de la cinta (Bordwell y Thompson 156). Conviene revisar las implicaciones que el término tiene para algunos teóricos.

Martin considera a la puesta en escena como ajena a “lo propiamente cinematográfico”, para él, está formada de una serie de elementos materiales que participan en la creación de la imagen y del mundo fílmicos, tal como aparecen en la pantalla; estos elementos se llaman *no específicos* porque no pertenecen exactamente al arte cinematográfico y son usados por otras artes como el teatro y la pintura. Concibe como elementos fílmicos no específicos a la iluminación, el vestuario, los decorados, el color, la pantalla grande y el desempeño actoral (63).

Para Carmona, el término puesta en escena también proviene del teatro y significa “montar un espectáculo sobre el escenario” y que aplicado al trabajo fílmico describe la forma y la composición de los elementos que aparecen en el encuadre. Incluyendo aspectos de lo propiamente cinematográfico y aspectos compartidos con el espectáculo teatral. La puesta en escena considera elementos diversos, primero, los que se remiten al diseño global de la producción, como la iluminación, los decorados construidos o naturales, el vestuario y el maquillaje; y segundo, los elementos que tienen que ver con el componente humano, como el reparto, la dirección y la distribución de los actores en el encuadre (a éstos les llama elementos secundarios al afirmar que para que exista un film no es necesario que haya actores ni figuras humanas). Por último estaría la consideración global de tiempo y espacio (127,129).

Como se puede ver, coinciden con los teóricos, la puesta en escena tiene sus orígenes en el teatro, de donde los estudiosos de cine extendieron el término a la dirección cinematográfica. El término se utiliza para aludir al control del director sobre lo que aparece en el cuadro de la cinta. Como se esperaría –comentan Bordwell y Thompson-, “a causa de los orígenes del término, puesta en escena incluye aquellos aspectos del cine que se empalman con el arte del teatro: escenario, iluminación, vestuario y el comportamiento del elenco” (156).

Tal como lo comenta Torres, hay amplia similitud en las apreciaciones de cada autor,

dónde además del origen teatral de la puesta en escena, se presupone en ésta, la presencia del director como el encargado de disponer de los elementos inherentes a dicha técnica cinematográfica, para recrear con ello una realidad a través del filme.

#### 2.2.4 Aspectos de la puesta en escena.

En este apartado se abordarán uno a uno los aspectos que Bordwell considera como competentes a la puesta en escena: escenario, vestuario y maquillaje, iluminación, movimiento y actuación, así la participación de estos en tiempo y espacio. También se revisará la concepción que de dichos aspectos plantean algunos otros autores. La consideración con respecto a los elementos que integran esta técnica, está en correspondencia al modelo bordwelliano que se propone como guía para el análisis de la película *Entre Caníbales*, dichos elementos son:

##### a) Los escenarios.

Los escenarios juegan un papel determinante para la acción narrativa, pues pueden ser utilizados por los cineastas de manera creativa -y aún sin personajes-, para transmitir en el espectador toda clase de significaciones. Los escenarios, como señalan Bordwell y Thompson, son más que un simple contenedor para los sucesos humanos, participan de la acción narrativa de manera dinámica y determinante (159-160).

Carmona al igual ve en el escenario un papel destacado, “pues funciona generalmente como un contenedor de lo que ocurre en el filme, pero puede en ocasiones situarse en primer plano de lo que se cuenta” (130).

El director puede optar entre utilizar una locación existente usando exteriores o *escenarios naturales*, o bien, puede decidir construir *un* escenario en los llamados “estudios”. Al elegir *escenarios artificiales* se puede optar por una construcción cuyo énfasis sea la *autenticidad* o también se puede optar por una menos comprometida con la exactitud histórica y cuya base sea una *interpretación personal* (Bordwell y Thompson 159). El escenario también

puede parecer intencionadamente *no realista*, para crear, por ejemplo, fantasías como en las fábulas o cuentos, así como para recrear sueños o situaciones que evoquen el futuro.

Hay escenarios, señalan Bordwell y Thompson, que son creados en miniatura -con maquetas por ejemplo-, hechos para ciertas escenas que requieren un escenario con mayor complejidad o también por motivos de economía en el presupuesto (160). Como parte del escenario se hace factible el uso de pinturas y fotografías, tal como hacía Méliés al usar pinturas como escenarios para cada escena.

Sobre la importancia de los decorados, Costa propone no olvidar que la primacía del componente escenográfico aparece en todo esplendor del cine primitivo de Méliés, “siempre dominado por la búsqueda de lo pintoresco, de lo maravilloso” (280). Para Costa, Méliés es el prototipo del decorativismo visionario al que todos los demás elementos, -incluidos el movimiento y la gestualidad de los actores- acaban por subordinarse (280).

No sólo la pintura y las fotografías acuden para crear fantasías, pues ahora que la tecnología ha avanzado, los efectos especiales digitales se han instalado en este terreno, permitiendo a muchos directores combinarlos en sus escenas. Sin ellos cintas, como *Matrix* simplemente serían impensables.

Otro elemento que se utiliza en el cine (así como en el teatro) es la utilería, es decir, objetos que forman parte del escenario y que cumplen una función específica dentro de la acción continua, pudiendo llegar a convertirse en un motivo, es decir, un elemento con significación propia dentro de la narrativa (Bordwell y Thompson 161) o como lo afirma Carmona, pueden contener una específica “función semántica” (130).

El manejo del color en el escenario es un motivo que puede asociarse con varias utilerías, al establecer paralelismos en los diversos escenarios, contruidos a partir de la repetición de una gama de colores o por el contrario, creando un contraste con cambios de color entre los escenarios (aplica también en el vestuario y la utilería). La importancia del color es tal, que como señala Bordwell, un cambio de color en los decorados influye en el desarrollo

de la narración (161).

Con respecto al decorado, Martin distingue tres tipos, que en parte resumen lo dicho en cuanto a intenciones del realizador: *el realista* que “significa lo que es”, tomado de la realidad trata de establecer una semejanza con el contexto en el que se desarrolla la película; el decorado *impresionista* que se planifica de acuerdo al manejo psicológico, es el que va a reflejar el drama de los personajes; y el decorado *expresionista* que presenta dos tendencias, la pictórico o teatral y el decorado expresionista arquitectónico (en Torres inédito).

b) Vestuario y maquillaje.

Vestuario y maquillaje, al igual que el resto de los aspectos del filme, cumplen funciones específicas y con un amplio rango de posibilidades al servicio de la narrativa. En el caso del vestuario, por ejemplo, puede implicar un papel narrativo motivacional y causal. Incluso, se da el caso de que el vestuario mismo o una parte de él, pueda convertirse en utilería y representar un motivo (una joya, un sombrero, por ejemplo). También ayuda a describir las características del personaje y el papel que juega en la historia (Bordwell y Thompson 162).

En relación a la caracterización, una perspectiva interesante es la que hace Bordwell, al analizar el vestuario en relación a los géneros cinematográficos, pues en estos se hace un amplio uso de los accesorios del vestuario en función de sus propias reglas internas, por ejemplo: el revólver del *western*, la pistola automática de los *thrillers* policíacos, la chistera y el bastón en el cine negro de los gangsters (en D. González inédito).

Además, existe la posibilidad de que el diseño de vestuario esté acorde al escenario que se despliega. Se puede utilizar, por ejemplo, el color del vestuario en contraste con el fondo del escenario, o bien una nivelación del color entre ambos. La elección puede ayudar a la progresión dramática, a reforzar la estructura narrativa y temática de la película (Bordwell y Thompson 163). Correctamente lo percibe Carmona, al afirmar que “el vestido puede cumplir una función específica como elemento articulador de significado” (131).

Desde luego, la significación del color en el vestuario no era posible en los primeros



años del cine, aún y cuando su uso era un “arte bien conocido” para el teatro, de donde el cine tomó este elemento. Así lo señala Chion: “las exigencias del blanco y negro, que reinó en el cine durante casi 40 años lo obligaría a definirse de otra manera” (245).

En los años del cine mudo y en las épocas del *star system* se suplía esta carencia cromática invitando a diseñadores de prestigio a vestir a la estrellas de moda. Dado que el color no intervenía y que el material de la tela no se veía, salvo en los primeros planos, había que buscar compensaciones en la línea y en el juego de luces. Actualmente esta práctica ya no tiene el mismo peso, la intención va más allá de la de la creación de modelos elegantes y llamativos. Ahora la función está dada en función del guión y de la escena dada, y desde luego, en consideración a los aspectos significativos que vestido, maquillaje y peinado, le puedan traducir “externamente” al interior de un personaje (D. González, inédito).

En el caso del maquillaje, éste cobra importancia desde los orígenes del cine debido a la imperante necesidad que se tenía, de distinguir con claridad los rostros de los actores en las primeras películas blanco y negro. Situación que cambiaría, para que en la actualidad su objetivo se centre en caracterizar de una manera particular a los personajes. El maquillaje contempla dos aspectos según Bordwell, uno es el que intenta el realismo, en el que al actor se le caracteriza su apariencia con el objeto de ser convincente (en las mujeres maquillaje común de acuerdo a los estándares de la moda en que se representa la historia en y los hombres, un tipo de maquillaje “sin maquillaje”, que no sea perceptible a los ojos del espectador). Otro aspecto de éste es el que intenta formas no realistas, como el que se usa en escenas o películas de horror, comedia o ciencia ficción (163).

Sobre éste último tipo de maquillaje Chion comenta, que de unos años a la fecha, se habla más destacadamente de aquellos que realizan monstruos extraterrestres o de cualquier otro tipo, normalmente asociados con elaborados efectos especiales (253). La razón se encuentra en los adelantos tecnológicos, que han transformado considerablemente las posibilidades de ésta técnica, a través de complejos efectos digitales y de la elaboración

detallada de caracterizaciones fantásticas, extrañas y peculiares, de los rasgos de los personajes.

Sin embargo comenta Chion, aunque discreto, resulta primordial el trabajo de los maquillistas que se encargan de hacer parecer a los rostros naturalmente jóvenes o viejos, en forma o cansados, hermosos o menos hermosos (253). Sobre esta clase de maquillaje distingue Carmona dos posibilidades: el maquillaje neutro, cuya función es eliminar los reflejos y definir rasgos que se opacan con la luz, o bien, el maquillaje marcado, que resalta las actitudes o estados de ánimo del personaje (131). Estos aspectos también son señalados por Bordwel y Thompson, quienes comentan que parte de la importancia del maquillaje es la de caracterizar los rasgos del personaje (en ocasiones haciendo desaparecer las del actor o acentuando o atenuando algunas otras) pero con el propósito de crear el ambiente propicio, que apoye la narrativa del film (163).

#### c) Iluminación.

Siguiendo a Torres, se puede observar que el ámbito teatral extendió también su influencia en los inicios del cine en la iluminación de figuras (actores, objetos animados, etc). Personalidades como Reinhardt en Alemania, o Belasco en Estados Unidos, establecieron formas nuevas de iluminación usando como fuentes de luz el gas y el acetileno (Chion 195). La escuela germana, con realizadores como Fritz Lang o Siodmak, entre otros, demostraron en sus creaciones la importancia del manejo de la iluminación, con trabajos que comprenden desde los claroscuros del cine mudo alemán, hasta las sombras proyectadas que usó el expresionismo, que influirían al cine norteamericano y en toda la escuela del "cine negro" y el cine "realista". En contraparte, el neorrealismo italiano de los cuarentas hacía predominar las luces uniformes y con poco contraste, como protesta en contra del uso dramático de la luz que hacían los expresionistas alemanes (Martin 64-67).

En la representación de la imagen fílmica, la iluminación tiene un papel muy importante al contribuir en la composición de la toma y dirigir la atención del espectador hacia un

determinado objetivo. Por otro lado, el manejo de la luz y la sombra pueden crear emociones y/o sensaciones al servicio de la puesta en escena. Para Martin, la iluminación es un “factor decisivo en la creación de la expresividad de la imagen”, cuya importancia va más allá del valor que le es normalmente atribuido, pues su función constituye un aspecto trascendente para la ambientación o atmósfera en el desarrollo del film (63).

Por su parte, Bordwell y Thompson confirman que gran parte del impacto de una imagen se debe a la correcta manipulación de ésta técnica. “En el cine, la iluminación es algo más que la luz que nos permite ver la acción. Las zonas más claras y oscuras del fotograma contribuyen a crear la composición global de cada plano y dirigen nuestra atención hacia determinados objetos y acciones. Una zona brillantemente iluminada puede atraer la mirada hacia un gesto clave, mientras que una sombra puede ocultar un detalle o crear suspenso sobre lo que puede esconderse ahí” (152).

La iluminación da forma a los objetos creando reflejos y sombras. Según los autores, un reflejo es una zona de luminosidad relativa en una superficie, que proporciona importantes indicaciones sobre la textura de la misma. Respecto a las sombras, que junto con los reflejos contribuyen a crear nuestra sensación del espacio de una escena, señalan dos como las más importantes para la composición fílmica: las sombras *fijas o sombreado*, y las *sombras proyectadas*. Una sombra fija (o inherente) se produce cuando la luz no consigue iluminar parte de un objeto debido a la forma o las características de su superficie, mientras que una sombra proyectada se da cuando se interpone un objeto entre la fuente de iluminación y una superficie, “proyectando” la forma del primero (aunque sea distorsionada) sobre el segundo (Bordwell y Thompson 164).

Una vez asentada la importancia estética de la iluminación en un filme, Bordwell y Thompson aíslan cuatro características fundamentales de la iluminación cinematográfica: *calidad, dirección, fuente y color* (164-169):

1. *La calidad*, es la intensidad relativa de la iluminación, que puede ser “dura”, cuando crea sombras claras y texturas y contornos claramente definidos; en oposición a la iluminación “suave”, que crea una luz difusa.

2. *La dirección*, designa el recorrido de la luz desde su origen hasta el objeto iluminado, para lo que es preciso diferenciar entre iluminación frontal, iluminación lateral o cruzada, iluminación de fondo, iluminación inferior e iluminación superior. La primera se reconoce por su tendencia a eliminar sombras; la lateral o cruzada, suele esculpir rasgos; la iluminación de fondo, se sitúa detrás del sujeto que se filma y se posiciona desde muchos ángulos (arriba sobre la figura, en ángulos laterales, apuntando directo hacia la cámara o desde abajo); la iluminación inferior sugiere que la luz proviene desde abajo el sujeto (como una vela, por ejemplo), pero también suele utilizarse para crear efectos dramáticos (como el las películas de terror); la iluminación superior puede usarse, entre otros efectos, para destacar los pómulos de un personaje.

3. *La fuente*, indica de donde proviene la luz. Normalmente un objeto necesita ser iluminado con dos fuentes: la luz predominante (es la fundamental, proporciona la iluminación dominante y proyecta las sombras más fuertes) y la luz de relleno (es direccional, normalmente provee la fuente de luz para los motivos del escenario). El realizador combina las fuentes y direcciones de luz para lograr los efectos deseados en cada escena. La iluminación en triangulación (iluminación impresionista) que ha sido comúnmente usada en el cine de Hollywood, resulta de la combinación de fuentes y dirección de la luz y generalmente se vale de la luz predominante, de relleno y de fondo. Por lo general produce resultados de bajo contraste entre las áreas más claras y las más oscuras. La iluminación de baja intensidad por el contrario, crea contrastes fuertes y sombras marcadas con efectos de claroscuro.

4. El *color* en la iluminación, se crea a partir de filtros que sugieren el color en la luz, es un efecto técnico que puede ser utilizado para sugerir por ejemplo, que una fuente de luz es la

que provee dicha iluminación colorida (como lo haría un candelero o una fogata al “teñir” la luz de naranja). También suele usarse de manera no diegética para intensificar la reacción de un personaje.

Tras este análisis, resulta oportuno mencionar por último, las tres funciones principales que Aumont le otorga a la luz en un filme: en primer lugar un uso o función “simbólica”, es decir, la luz o la sombra (a través del rayo) sobre el objeto o personaje va a confirmar un significado específico y que se va a integrar al conjunto de símbolos establecidos en la narrativa. En segundo lugar está la función “dramática”, dirigida al espacio escénico para señalar su profundidad o enfocada al ambiente que propicia cierto simbolismo (usando varias fuentes de luz). Y la función “atmosférica” (de baja recepción para el espectador), con un manejo de la luz de forma más difusa que intenta alcanzar zonas no específicas (*El ojo interminable* 132-134).

Evidentemente, y como reflexiona Diana González, es enorme la importancia de la iluminación en la puesta en escena de cualquier filme, y supone la pericia de los cineastas para poder manejarla (o hacerla manejar por otros técnicos), pues en cada toma o en cada movimiento de los actores, el director tiene que tomar decisiones, tales como alterar la iluminación o mantenerla constante (aunque ésta no sea especialmente realista), hacer que las figuras se muevan a través de zonas de luz y sombra, decidir si la iluminación habrá de convertirse en un motivo a lo largo de toda la película, etc.

#### d) Movimiento y actuación.

Bordwell y Thompson emplean el término “figuras” para designar tanto a actores como otros elementos que “actúan” en el escenario. El director tiene el control de actores humanos, o bien, de animales u objetos que sean los que representen sentimientos y pensamientos en escena. A través de la animación, por ejemplo, se concede el movimiento a figuras y objetos mediante técnicas como la *animación por computadora* y la técnica de “detener la acción” (*stop motion*). No obstante, los ejemplos más familiares de movimiento y expresión de las figuras, son

los actores interpretando papeles. El desempeño del actor o interpretación consiste de elementos visuales (apariencia, gestos faciales) y sonoros (voz, efectos) (169-170).

La interpretación, como se ha visto en otros temas, se considera a menudo desde la perspectiva del realismo, pero nuevamente, el teórico advierte que las concepciones de la interpretación realista han cambiado a lo largo de la historia del cine. Esta variabilidad de criterios sobre el significado de realismo no es la única razón para desconfiar de este concepto a la hora de analizar una interpretación. “A menudo, cuando las personas llaman “poco realista” a una actuación, están evaluándola como nefasta”. Pero no todas las películas pretenden ser realistas, por lo que Bordwell y Thompson sugieren que “en vez de dar por sentado que la interpretación debe ser realista, se podría intentar comprender qué clase de estilo interpretativo pretende conseguir la película” (171).

Los autores explican que necesariamente influyen aspectos culturales, sociales, de espacio y de tiempo. Actuaciones que en su momento fueron catalogadas como buenas o realistas, ahora pueden parecer sobreactuadas y alejadas de la realidad. A juicio de los autores es más conveniente evaluar la actuación de acuerdo a los propósitos y al estilo de la película, que en términos realistas (171). Se dan casos como el que comenta Torres, de películas que pretenden llegar a un irrealismo (como los temas de fantasía o como las películas de ficción), en este caso también es mejor evaluar la participación actoral de acuerdo al papel que desempeñó en el concepto global del film.

Habría que fijarse entonces en las funciones de la actuación, determinar los factores comunes globales, como la causalidad narrativa y las convenciones del género. Ahora bien, si la pretensión es evaluar el desempeño de los actores, se puede hacer atendiendo a si éste se comporta de una manera adecuada a la función que desempeña en el contexto del filme (y no ha su parecido a la vida real) (Bordwell y Thompson 172).

Martin hace referencia a la realidad desde otra perspectiva, para él, el cine ofrece al espectador el poder identificarse con los personajes a través de los actores y conducirlo a ese

“sentimiento de la realidad”, que lo unirá al propósito de la película (27). En razón de este tema, habrá que decir que el actor tiene la libertad de impregnar su personalidad a los personajes que interpreta y con ello moldear un estilo propio que lo identifique. De aquí se desprenden al menos dos caminos que el actor puede seguir para desempeñar su trabajo, que son 1) encarnarse en su personaje cuando lo está interpretando, o 2) actuarlo sin encarnarlo. El famoso método Stanislavski toma la primera forma al insistir en que el actor debe sentir el personaje como si fuera él mismo, valiéndose para ello de “la vida” del actor. La segunda corriente, por su parte, acentúa que el actor debe interpretar en el momento único de su actuación, bajo el entendido de que realiza un trabajo creativo (Martin 81).

Para Bordwell y Thompson, los estilos de actuación se pueden considerar a través de dos dimensiones, dentro de las cuales, la actuación sería más o menos *individualizada* y *estilizada*. A menudo se tienen ambas en mente al pensar en una ejecución “realista”, que creará un personaje “único”. Aunque a menudo un desempeño menos individualizado y más estilizado será adecuado al contexto de la puesta en escena. También está el caso de los géneros cinematográficos y sus recurrentes estereotipos (el prestamista judío, el sirviente negro, etc.), en donde la actuación sería menos individualizada (172).

Además de las características y dimensiones de la actuación en la puesta en escena, es importante advertir cómo ésta se puede desarrollar a la par con otras técnicas fílmicas. De esta manera, con los elementos gráficos del escenario, las técnicas de cámara y la técnica de edición, se le otorgan al realizador amplias posibilidades creativas para formar la escena (Bordwell y Thompson 173).

#### e) Tiempo y espacio en la puesta en escena.

El escenario, el vestuario y maquillaje, la iluminación y la actuación son los componentes principales de la puesta en escena. Cada uno por lo común se combina con otros para crear un sistema concreto en cada filme. Los principios formales generales de unidad, desunión, similitud, diferencia y desarrollo pueden ser una guía al analizar como funcionan los

elementos específicos de una puesta en escena (Bordwell y Thompson 175).

El sistema visual humano está adaptado para percibir el cambio, tanto en el tiempo como en el espacio. Según Bordwell y Thompson, los ojos y el cerebro son más aptos para advertir las diferencias que para concentrarse en estímulos uniformes y prolongados, por lo que la atención de la mirada es atraída por cambios de luz, forma, movimiento y otros aspectos de la imagen. Además de esto, según comentan los autores, observar tiene un propósito determinado, “*lo que* miramos está guiado por nuestras suposiciones y expectativas respecto *lo que* buscamos” (175). Lo cual a su vez, está relacionado con las experiencias que el espectador tiene con otras obras películas y con el mundo real.

Por otra parte, los elementos y modelos de la puesta en escena, poseen una organización de factores completamente espaciales y temporales para guiar las expectativas del espectador y determinar en éste la visión de la imagen. A continuación tal consideración sobre espacio y tiempo:

#### 1. Espacio.

La puesta en escena tiene la labor de transformar ese espacio de la imagen en el cine - que por su naturaleza es plano- y articularlo en espacio tridimensional. En éste, el espectador es guiado a concentrar su atención en el discurso interior de cada film a través de la composición del espacio, por luces, movimientos, colores, tamaños y formas variadas (Carmona 137). Fieldman asegura que la cámara no puede filmar todo el espacio y que por ese motivo hay que “elegir” esa parte de la realidad que se pretende ver, el director guía al espectador a esa parte de la realidad que le quiere mostrar (18).

Para Martin, El espacio en el cine es un espacio artificial tomado del espacio real, éste es representado en la mente pues es imposible verlo con precisión en su totalidad. Según el autor, el cine considera el espacio de dos maneras, una es reproducirlo y presentarlo a través de los movimientos de cámaras y otra es producirlo, hecho con la yuxtaposición y sucesión de fragmentos, en donde el montaje cobra un papel importante, considerado bajo esta perspectiva



como “creador de espacios” (209-210).

Bordwell y Thompson parten del supuesto de que existen diferentes tipos de espacio. Por un lado el bidimensional, dado por la pantalla plana, donde se proyecta una composición dentro de un encuadre (como en la fotografía o en la pintura) en la que participan formas, texturas, y patrones de luz y oscuridad. Por otro lado estaría la representación tridimensional que hacen la mayoría de los filmes. Según comenta el autor, la puesta en escena proveerá señales que permitan inferir las tres dimensiones. Es el director es el responsable de guiar la atención del espectador por medio de señales que le permitan tener un sentido del espacio (176).

*El movimiento*, da señales de vida, atrae atención a la pantalla. Por su parte, *el color* hace que el ojo perciba la sensación de espacio. Para este propósito del color, hay diversas técnicas, una de ellas es la paleta limitada o diseño monocromático, que se remite a pocos colores no contrastantes, en donde se enfatiza un solo color variando su intensidad o pureza (en las películas en blanco y negro, los claroscuros y las sombras cumplen esta función y las tonalidades claras y fuertes resaltan con ayuda de la iluminación). *El balance* en la composición, trata de la forma en que se distribuyen los elementos y puntos de interés en la pantalla (el equilibrio en la composición ayuda al espectador a localizar la acción significativa en cuadro, aunque las tomas desequilibradas también logran efectos sólidos). Las señales de profundidad se incrementan con *variaciones de tamaño*, en donde los objetos más lejanos aparentan ser observados proporcionalmente más pequeños a los más cercanos (Bordwell y Thompson 176).

Las señales de profundidad crean la sensación de la tridimensionalidad en la pantalla plana y se aprecia por los efectos de la iluminación, el escenario, el vestuario y la recreación. Ésta se enfatiza por medio del manejo de planos, que son capas de espacio ocupadas por personas u objetos, se describen de acuerdo a su cercanía o lejanía con la cámara también son usados para fines de profundidad (Bordwell y Thompson 179). Usualmente, la puesta en escena es diseñada para centrar la atención espectral en el primer plano (sin que ello signifique

descuidar los elementos compositivos entre el primer plano y el fondo), sin embargo y como apunta Torres, esta apreciación puede variar de acuerdo al estilo que cada director pretenda imponer en el espacio cinematográfico.

## 2. Tiempo.

Sobre el tiempo Diana González destaca el rol del director, ya que según dice, el efecto que una imagen causa en el espectador, así como la intensidad que el conjunto de imágenes otorga a la película, depende de sus decisiones de cuánto tiempo debe durar un plano en pantalla. Dentro de los límites de la duración del plano, el cineasta puede también controlar el ritmo del tiempo a medida que avanza.

Debido a esto, comentan Bordwell y Thompson, el ritmo en el cine implica al menos un compás o pulsación, un *tempo* y un patrón de acentos o compases más fuertes o más débiles. Dichos acentos serán marcados por la manera en que la información visual se despliega en pantalla, por lo que será determinante la manera en que el director disponga la puesta en escena, ya que de ésta depende no sólo lo que se ve, sino cuándo se ve (182,184). La puesta en escena ayuda a componer el plano cinematográfico tanto en espacio como en tiempo. Mirar un plano consume tiempo, a través de la temporalidad es factible guiar la concentración de la mirada del espectador, e “imponer no solo qué mirar en el momento sino en qué orden hacerlo” (Carmona 137).

Para Martin, El cine presupone la idea del tiempo en tres aspectos: uno el tiempo de *proyección*, que se refiere a la duración de la película, otro es el tiempo de la *acción*, que es la duración de la historia (el tiempo en el que transcurre la historia contada) y por último el tiempo de la *percepción*, que es la sensación de la duración que el espectador percibe (se mueve en el ámbito subjetivo, y depende del gusto del espectador pues si no resulta convincente se convertirá en interminable, o por el contrario si le proporciona disfrute, puede dejar la sensación de que el tiempo fue corto) (226-227).

Para Bordwell yThompson, el cine implica el tiempo en nociones similares. Involucra el tiempo de proyección, que será dado por la decisión del director de cuánto durará cada toma en pantalla, y también el tiempo de percepción, que tendrá que ver con el tiempo que consume al espectador analizar la información que encuentre en pantalla, “lo que miramos y cuándo miramos” (184).

Además de esto, señala Torres que el espacio y el tiempo se mezclan y se unifican, es un *continuum*, en el que es posible modificar el tiempo con libertad: se puede acelerar, aminorar, invertir, detener o ignorar. Con el acelerado, por ejemplo, se logran apreciar movimientos que de otra manera serían imperceptibles (el florecer de una planta, por ejemplo), así como otros efectos, como pequeñas elipsis o efectos cómicos (los protagonistas actúan con exagerada rapidez. Con la cámara lenta, por el contrario, se pueden apreciar pausadamente los movimientos que comúnmente ocurren muy rápido (la trayectoria de un balón de fútbol, la de una bala), también suele usarse para crear situaciones dramáticas imprimiendo fuerza y poder adquiriendo un valor simbólico (la cámara lenta se ha convertido en el *cliché* de la intensidad del momento). Por otro lado, la detención de la imagen puede indicar, por ejemplo, la fin del desarrollo del relato.

Para Martin, la concepción del tiempo implica también la fecha y la duración. Para representar la fecha, el director utilizará a veces un almanaque o algún texto sobre la imagen que refiera un día de la historia. Habrá indicadores que refieran el tiempo, como el vestuario del personaje, las estaciones del año, etc. En la duración en cambio, intervienen procedimientos cinematográficos que manifiestan el pasar del tiempo (el cambio de día a noche es uno común). Otra forma del manejo de la duración es utilizando, como indica Martin, a la edición: “el montaje como medio más específico para expresar la duración” (234).

Una manera común de manejar el paso del tiempo es con el *flashback*, en donde una escena o un recuerdo del pasado que es traído al presente. Éste puede ser un pasado objetivo, que corresponda a un recuerdo verdadero o bien, subjetivo, que se refiere a algo imaginado.

Estas imágenes mentales se dan típicamente como evocaciones del pasado y también como accesos del subconsciente. “El *flashback* crea una temporalidad autónoma, interior, maleable, densa y dramatizada” (Martin 249), en el que se inscribe el discurso subjetivo del personaje. El otro extremo es el *flashforward*, que normalmente sugiere una visión de hechos que sucederán o podrían suceder.

El abordaje teórico que sobre *La puesta en escena* se hizo a través de la óptica de diferentes autores, ofrece un panorama general de su función e importancia, lo mismo que da idea de las posibilidades que como lenguaje ofrece, al dotar de significado a la imagen fílmica. En subsecuentes apartados de la presente investigación, se abordará la descripción del análisis cinematográfico según Bordwell, del cual se desprenderá el modelo en base a el cual se analizará la película regiomontana *Entre Caníbales* en razón de su puesta en escena.

### 2.3 Panorama histórico del cine regiomontano

La producción cinematográfica en el Estado de Nuevo León experimenta un incremento en su cantidad, lo que suscita la pregunta, ¿existe un *boom* del cine regiomontano?. Así se cuestiona Herrera en su tesis doctoral (inédita), al referirse a los encabezados que hacen algunas publicaciones:

Encabezados como, *Avalancha de cine regio*. (Periódico El Norte, 2002), *Hacen del cine regio una realidad*. (Periódico Milenio, 2005), *Tendrá Sundance regia presencia*. (Periódico El Norte, 2005), *Nuevos horizontes del cine de Monterrey*. (Periódico Milenio, 2006), *Avanzada de cine regio*. (Periódico El Norte, 2007); por mencionar algunos, nos hacen pensar que en la actualidad de verdad existe una bonanza para la producción cinematográfica en Monterrey. Lo cierto es que en los últimos 7 años, se ha presentado un aumento considerable en las producciones tanto de largometrajes como de cortometrajes, las cuales han logrado además de ser exhibidas en los diferentes foros nacionales como internacionales, obtener algunos de los principales premios (20).

Tales declaraciones antes que cualquier cosa, no hacen sin constatar que en el Estado se está haciendo cine, cosa que parece no concordar con un pasado sobre el que algunos

acusar: “el cine industrial que se llegó a realizar en Monterrey no logró dejar ninguna tradición industrial ni artística en la entidad” (Cerdea 97) Sin embargo, es importante hacer una revisión histórica para entender las expectativas puestas en Monterrey por parte de la industria cinematográfica mexicana.

### *2.3.1 Presencia de la industria del cine mexicano en Monterrey.*

El cine que se hace en Monterrey no necesariamente ha sido siempre hecho por regiomontanos. Las primeras películas que se filmaron en la entidad fueron el trabajo de realizadores ajenos a ella y quienes encontraron en Nuevo León la posibilidad de generar ideas interesantes y atractivas comercialmente.

*Cuando lloran los valientes* (1945) de Ismael Rodríguez se dice fue la primer película del cine mexicano industrial que se filmó en Monterrey. En ella se ejemplifica para escritores como Monsiváis, una suerte de nacionalismo cultural propio de los años cuarenta, en el que el tema de la revolución mexicana adquiriría relevancia dramática y estética más que política (cit. en García 138).

Pasaría poco más de una década para que se filmara otra película en Monterrey, *La ciudad de los niños* (Gilberto Martínez Solares, 1956) se trataba de un melodrama a color sobre el personaje real del Padre Carlos Álvarez y su obra caritativa en Monterrey, película donde se exaltaba entre otros, los valores de la virtud y la religión. Ya en el año e 1958 el canadiense Hugo Butler con el pseudónimo de Hugo Mozo (era un refugiado de la época macartista que provenía del cine hollywoodense), filmaría en la ciudad *Los pequeños gigantes*, película documental-ficción sobre el equipo de béisbol que había resultado ganador del Campeonato Mundial de la Liga Pequeña en Estados Unidos.

El realizador potosino Ícaro Cisneros en 1966 filma en Monterrey algunos fragmentos de la comedia *Sólo para ti*, donde Angélica María, una de las principales actrices y cantantes juveniles de la época, en donde se podían observar distintos parajes turísticos del Monterrey de

aquel entonces. Por su parte, el cineasta jalisciense Gilberto Gazcón realiza en Monterrey *Al rojo vivo*, (1968) versión modificada de la novela *Una tragedia americana* de Teodoro Dreiser. Correspondiendo al estilo de la época, se pretendía que el melodrama fuera de corte atrevido y erótico.

### 2.3.2 *El cine regiomontano y su presencia histórica.*

Para muchos, el cine llamado propiamente “regiomontano”, es el realizado en Monterrey, por realizadores nacidos o al menos avocindados en la ciudad. Al describir al cine como “regio”, normalmente se hace bajo el supuesto de que esa descripción incluye la producción realizada tanto en la ciudad como en su área metropolitana, e incluso haciendo esta denominación extensiva a todo lo hecho en el estado de Nuevo León. A continuación se presenta una revisión histórica de tal clase de cine.

#### a) Los sesenta.

En los sesenta aparecen en la ciudad los primeros intentos por realizar crítica especializada, al mismo tiempo se crean cineclubes y con ellos el público regiomontano aprende a ver y valorar a los nuevos directores internacionales surgidos de las nuevas búsquedas expresivas. Por otro lado, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, se empezó a gestar en Europa un movimiento por parte de los críticos de cine (y después por los autores) en contra del cine académico. La llamada teoría del autor se establecía en base a un estilo del realizador.

En respuesta a dicho ánimo mundial, en México la crítica comenzó a pronunciarse por la renovación contra las prácticas de una industria que ya se empezaba a considerar moribunda. El interés no tenía tintes nacionalistas ya que de serlo el país se ubicaría en una posición bastante desventajosa con lo hecho en países como los europeos (“Los años del cine independiente”).

En este contexto, surge la conocida “auténtica primera generación de directores

regiomontanos, a quienes con justicia se les puede llamar los pioneros“(Cerda 98), y donde destacan los nombres de Gherardo Garza Fausti, Carlos González Morantes, Roberto Escamilla, Jesús Torres y René Villarreal.

Gherardo Garza Fausti realiza su primer cortometraje en Monterrey en formato 8mm., *Tensión* (1959), con una cámara de cuerda y sin sonido, dada la dificultad de incorporar sonido en los sesenta. Posteriormente realizó otro corto: *Fantasía y variaciones* (1964), pero no es hasta 1967, con *Selaginela* que realiza su primer proyecto serio, filmado en 16mm. A color y en cinemascopio. El corto, con una duración de 30 minutos obtiene algunos premios en El Primer Concurso de Cine Experimental de la Universidad Iberoamericana. Luego vendría *Entre dos mundos* (1968), sobre una adaptación libre de la novela *Demian*, de Hermann Hesse, que en palabras del historiador Guillermo Cerda, sería el primer largometraje no industrial filmado en Monterrey (99).

Antes de partir a Italia donde realizaría estudios de cine, realizó *Rubber Soul* (1969), y *Cristo en blue jeans* (1970), que sería una película de dibujos animados hechos por el pintor Alberto Cavazos e inspirada en un poema colombiano de William Aguedo. Al regresar de Italia realiza *Tiempo de encuentros*, en 16mm., basada en una novela de John Steinbeck. En 1978 realiza *Obsesión de amor*, con un argumento de él mismo y con el apoyo de la Universidad Regiomontana. Al año siguiente filma *Diles que no me maten*, basada en un cuento de Juan Rulfo. No volvió a filmar hasta los años noventa, cuando hizo en video *crónica de un amargo despertar* (1994), thriller sobre un estudiante que sufre psicosis<sup>32</sup>.

Roberto Escamilla, en 1967 dirige su única película, el cortometraje *Homenaje a Durón*, considerada por Guillermo Cerda en el libro *Microhistorias del cine Mexicano*, como una “película no narrativa y muy influida por la cinematografía de vanguardia (101). Escamilla considera a su film como un proyecto experimental<sup>33</sup>. La película, que fue filmada en

---

<sup>32</sup> Idalia Barrera. *Tienen hoy “Amargo Despertar”* Periódico El Norte. Monterrey, 27 de octubre de 1994. Gente.

<sup>33</sup> Héctor Rosas. *La “locura” de hacer cine regio.* Periódico El Norte, 22 de Abril del 2002. Gente.

colaboración con la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), ofrece un acercamiento al pintor Manuel Durón, quien moriría prácticamente en la miseria y desconocido.

*El Puente* (1966) es considerada la primera gran producción que se hizo en Monterrey. Esta película a blanco y negro y con 40 minutos de duración, fue hecha en 35 mm. y constituyó la única obra de Áliber Medrano, quien ya no volvería a filmar (Cerdea 101). La cinta sólo se exhibió por espacio de 15 días en el Teatro María Teresa Montoya, pues nunca tuvo distribución comercial<sup>34</sup>

Cerrando la década de los noventa se encuentra el cortometraje en blanco y negro *Adrián* (1969), con una duración de 30 minutos y basada en una idea del propio realizador, Francisco Oliver. El ella se trataba el tema de la adolescencia, cosa que era un tema frecuente en aquellos años (Cerdea 101-102).

#### b) Los setenta.

El cine realizado en los setenta es considerado como uno de los mejores que se han hecho en el país, circunstancia que debe tomarse en cuenta para entender sus repercusiones en el cine regiomontano. Durante el arribo de Luis Echeverría a la presidencia de México, ocurre lo que se llama la estatización del cine nacional. "La política cinematográfica echeverrista se basó no en la definición del cine que debe hacerse según criterios del poder, sino en la voluntad de apoyar a los autores a hacer el cine que ellos mismos quisieran" (F. Sánchez 286).

Según refiere Herrera (Tesis inédita), El cine de este sexenio es considerado como un cine crítico, incisivo, preocupado por temas sociales y políticos. Un cine que abandonó los antiguos clichés y se abocó a combinar la calidad con el éxito. "Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine con ideas avanzadas" (García Riera 466).

Desgraciadamente, los avances que había logrado la industria cinematográfica bajo el

---

<sup>34</sup> Héctor Rosas. *La "locura" de hacer cine regio. Periódico El Norte, 22 de Abril del 2002. Gente.*



apoyo del sexenio echeverrista se vinieron abajo con la llegada de los nuevos funcionarios encargados del rubro en el sexenio siguiente.

#### 1. Cine regio en los setenta.

La producción de los años sesenta heredó de los pioneros la inquietud experimental de sus filmes, sin embargo y en consecuencia de la crisis que se vendría con el gobierno portillista, y del centralismo que acusó en aquel tiempo a la industria cinematográfica nacional, las películas hechas en Monterrey fueron más bien escasas.

Jesús Torres, originario del estado de Oaxaca, dirige en Monterrey *El destierro* (1977), para lo cual contó con la producción del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Sobre este trabajo el propio Torres comenta: "...comenzamos a generar un proyecto de filmar un cortometraje que tuviera una calidad un poco más profesional, estaba aquí Roberto Escamilla en el Tec, él dijo yo hago la producción, tú diriges y yo tenía una historia que me gustaba mucho que se llamaba "El destierro" (González y Yarto 31).

En el marco del cine documental, Hugo Chapa realiza un par de obras que abordan la problemática social, se trata de *Punto de partida* (1978), cuyo tema versa sobre la inmigración rural a Monterrey y los problemas que enfrentan los inmigrantes, y *Procesos de Fabricación del acero* (1979), ambas hechas en 16 mm.

En 1979, y bajo los efectos de la crisis que se sentía en todo el país, René U. Villarreal filma *El desencarnado*, película en 16 mm. y hecha a color. Dicha producción se basa en un cuento de Salvador Elizondo.

#### c) Los ochenta.

Amén de la crisis que azotaba al cine nacional, las nuevas generaciones de cineastas tuvieron que apoyarse en las universidades, los grupos políticos y en las ventajas que ahora les ofrecía el formato del video. Por otro lado y de manera coetánea, la industria viviría un auge a

través del género comercial denominado “cabrito *western*”.

Todavía dentro del rubro no comercial, Edgardo Reséndiz, periodista y director de teatro, filma en súper 8 *Ubalda la ardiente* (1982), que fue un cortometraje editado en cámara. Ya dentro del formato video realizó *Tres puntos* (1980), *Ciclo* (1981), y *Una de cal* (1982) con la que obtuvo una mención honorífica en el Primer Festival de Tele Educación Universitaria en Lima, Perú. También en video hizo *Aníbal* (1982) y *Años* (1983) (Cerdea 103). Sobre las carencias que les tocó vivir en su generación, Reséndiz comenta:

Nos dedicábamos a hacer video como si fuera cine. O sea, utilizando el lenguaje y las técnicas cinematográficas, pero basándonos en video, porque además no teníamos dinero para producir. Hacíamos las cosas con los tres pesos que aportaba cada quien y comprábamos el video, las cámaras nos las prestaban en la universidad y cuando no, le dábamos una lana al velador para sacarlas y nos íbamos a trabajar con ellas (cit. en González y Yarto 54).

Edgardo Reséndiz incursionaría en el “cabrito *western*” como guionista, “de hecho una de sus historias más conocidas es la película “Comando Bronco” (1991)” (González y Yarto 52).

Otro realizador importante de la década de los ochenta es José Luis Garza, con *Libertad condicional* (1982). Película que gracias al conocimiento que de audio poseía el realizador, “marcaría una diferencia en cuanto a lo que se había hecho de cine hasta entonces (principios de los ochenta), ya que esta película fue la primera en el estado en utilizar sonido sincrónico” (González y Yarto 46). También en esta década se encuentra Juan Llaguno, con *El inmigrante*, y *Escape* (1984), ambos rodados en el formato súper 8.

### 1. El cabrito *western*.

Un cine que logró gran éxito en la década de los ochenta fue el que utilizaba las convenciones típicas del *western* americano trasladándolas al medio ambiente contemporáneo del contrabando, los braceros y los traficantes de droga, podría decirse que el “cabrito *western*” se convirtió en el género que proponen los años ochenta dentro del cine mexicano. Este cine producido en la frontera entre México y Estados Unidos fue una manifestación interesante de

los caminos que siguió la producción privada durante los años ochenta. Para el ‘cabrito *western*’ es común utilizar las historias cantadas en los populares “corridos norteños” y “narco-corridos”. Por primera vez en muchos años, una producción cinematográfica importante se desarrolló fuera de los límites del Distrito Federal (“Los años del cine independiente”).

Películas como *Pistoleros famosos* (1980) de José Martínez, narra la aventura de un pistolero que venga la muerte de su hermano y se une a una banda de contrabandistas. El film, como casi todos los de este nuevo género, gozó de un gran éxito comercial tanto en México como en Estados Unidos con el público de habla hispana.

En 1982 *cazador de asesinos*, de José Luis Urquieta, trataría el tema de un policía que por las noches se dedica a matar tratantes de blancas, traficantes y otra clase de pillos mientras busca a los responsables de la muerte de su mujer e hija. También en ese año se filma *Los peseros* de José Luis Urquieta, donde dos ex ladrones que son forzados por un policía corrupto a volver a delinquir, huyen Monterrey donde uno de ellos trabajará manejando una “pesera” (transporte público). Se enamorarán de unas meseras y participarán en una lucha sindical.

*El traficante* (1983) también de Urquieta, trata el tema de un contrabandista quien busca vengar la muerte de su hijo. Dicho film tendría una secuela en 1984 (*El traficante II*), lo mismo que *Pistoleros famosos II*.

Desdeñados por muchos en gran parte por sus reiterativas fórmulas de éxito comercial, donde tanto historias, elenco y directores se repetían (para ejemplo bastará decir películas tipo “hermanos Almada”), los “cabrito *western*” continuaron en el gusto de una amplia franja del público, quien llenaba las salas donde tales filmes se exhibían, lo que permitió un desarrollo en su continuidad. Así Monterrey seguiría “haciéndose famosa” en las pantallas cinematográficas por todos los ochenta y principios de los noventa (Cerdeña 105).

#### d) Los noventa.

En esta década aparecen nuevas propuestas fílmicas, nuevos realizadores que integrarán la corriente del llamado “nuevo cine mexicano”. Es la década en la que el público

asistirá de nuevo a las salas para ver películas como la de Alfonso Arau, *Como agua para chocolate* (1992) que impusiera récord de asistencia en ciudades como Monterrey.

Después de 18 años de no hacer cine, Gherardo Garza Fausti estrena en Monterrey *Crónica de un amargo despertar* (1994). La película –que no llegó a las salas comerciales- fue hecha en formato de video y contó con la participación de universitarios en su realización, así como un staff de actores no profesionales.

Esta manera de trabajar da cuenta del ánimo que imperaba en la ciudad por hacer cine. Ahora estaban a cargo de ello los estudiantes universitarios de las distintas casas de estudios de la localidad. Aunado a esto, está el hecho de que al no contar la ciudad con escuelas de cine, resultaba lógico el utilizar los departamentos de comunicación de las propias instituciones como el vínculo más próximo al séptimo arte. Además está el hecho de que realizadores como los llamados “pioneros el cine en Monterrey” se han encontrado siempre vinculados a los ámbitos académicos.

Es importante aquí destacar el papel que los apoyos públicos, como los promovidos para la producción en el Estado, por el Consejo para la Cultura de Nuevo León (CONARTE). Tal es el caso de *El lugar de las palmas* (1977), documental de Óscar Montemayor apoyado por el programa FinanciarTE. Esta película trata sobre el retiro e las palmas que se ubicaban en la calzada Madero, circunstancia que fue motivo de polémica y desacuerdo por parte de la opinión pública.

Los noventa va a ser una década donde se empieza a producir una gran cantidad de cortometrajes impulsados por las escuelas de artes y de comunicación, las cuales van a convertirse en semillero de los próximos realizadores (Herrera, tesis inédita).

En los noventa aparece otra figura importante para el cine regiomontano y quien también recibiría el apoyo de organismos públicos, como el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y el CONARTE. Victor Saca realiza en 1993 (aunque se estrenaría hasta 1998), *En el paraíso no existe el dolor* que se puede considerar la primera película

regiomontana a nivel comercial y con la que recibe en 1999 El Heraldo al mejor director debutante, Así como el Ariel.

e) Del 2000 al 2007.

Como Herrera comenta (tesis inédita), “si se pudiera hablar de un movimiento cinematográfico regiomontano, serían las producciones de cortometrajes las que de momento se llevarían el mérito de conformarlo. Son éstas, las que han logrado destacar con la aceptación de los públicos y los jurados en los diferentes certámenes nacionales e internacionales” (20).

Destacados en este rubro aparecen nombres como el de el mismo Saca, con *No puedo vivir sin ti* (1998); Patricio Serna, con *Tromba D'Oro* (2003), *Meeting call* y *Victoria para chino*; Pepe Caudillo, con su trilogía *4B* (2005). Trabajos que tuvieron una buena acogida por parte de la crítica y que dan cuenta de la importancia de este tipo de producciones que en últimos años ha sido abundante en la localidad.

Regresando al rubro de los largometrajes y al igual que sucede con los cortometrajes, se puede observar que en los últimos 7 años se ha presentado un aumento considerable en la cantidad de producciones que se realizan en el Estado, las cuales han logrado ser exhibidas en los diferentes foros nacionales como internacionales.

Producciones que difieren de las tendencias capitalinas -donde parece haber una obsesión por temáticas sobre las drogas, el sexo y la oposición social<sup>35</sup>-, se ejemplifican con películas como *Inspiración* (2001) de Ángel Mario Huerta. Ésta es una comedia romántica ligera, que presenta la historia donde un joven universitario vive de manera muy ingenua el proceso de enamoramiento cuando conoce a la chica de sus sueños. La película fue duramente criticada al reflejar únicamente al Monterrey de “la gente bien”<sup>36</sup>.

En el 2004 la película de Lorena Villarreal, *Las Lloronas*, se trata de rescatar la leyenda

---

<sup>35</sup> Jorge Ayala Blanco, sobre las temáticas del cine capitalino. *Herética del cine mexicano*.

<sup>36</sup> Herrera comenta que se ha criticado tanto localmente como en el país, que la película sólo refleje una parte muy específica de Monterrey (aquella con mayor poder económico) y el que no halla retratado por ejemplo, la realidad que vive la gente en su país en las calles.

popular que en México tiene sus orígenes en la época prehispánica. Tres generaciones de mujeres sufren una maldición que consiste en que todo hijo varón que ellas engendren, deberá morir a temprana edad sin que haya nada que cambie el destino. Villarreal, además de fungir como directora, guionista y productora, se lanzó a la tarea de convertirse también en distribuidora. Las críticas tampoco la trataron bien.

Manuel Fernández produce y dirige *Adictos* (2005), película de pretensiones experimentales. En ella aparecen una serie de personajes que se cuestionan sobre temas sexuales (costumbres sexuales, el aborto, la homosexualidad, la disfunción eréctil y la adicción al sexo). La película recibió la crítica de parecer una puesta teatral llevada a la pantalla.

Fernando Kalife, con el financiamiento de la empresa regiomontana Moliere Films, asociada a Videocine y Fidecine, realiza *7 días* (2005), con una inversión calculada en 1.5 millones de dólares. Esta asociación representa para la naciente industria cinematográfica regiomontana, un aliciente y la confianza que se venía depositando en el cine local. El filme cuenta la historia de un joven emprendedor que quiere organizar en Monterrey un concierto de la famosa banda irlandesa de rock U2 y para ello arriesga el dinero de la herencia del padre de su novia en una apuesta que hace durante un partido de fútbol entre los equipos el Monterrey y el América.<sup>37</sup>

Esta película fue criticada por escritores como Ayala Blanco, quien extrapola del film el asunto de la identidad regiomontana y su cliché característico:

Rumbo a ser estrenada con 300 magalómanas copias y tronar a la primera semana en todo el país, *7 días* se da también el lujo de apostar por todo y con todazo, a la menor provocación. Apuesta por el globalizado amor fanático al rock, por el coraje y el peso de las apuestas duras, por una cultura de millonarios exclusiva de Monterrey, por un engreído estilo de cinecomedia y de relato alternativos, fuera de la égida del cine chilango, sin romancitos (...) ni tramas blandengues, mediante una inconcebible e inaudita historia de éxito desesperado y su encaminamiento que es un verdadero catecismo del perfecto y envidiable pirruris prócer regiomontano con base en la apuesta" (581).

---

<sup>37</sup> Héctor Rosas, sobre la película *7 días* en un artículo del periódico El Norte, "Inician días de rodaje regio".

Con buenas críticas la película *Así* (2004), de Jesús Mario Lozano hace su aparición en la Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia. Este film se realiza mediante la fragmentación de planos-secuencia de treinta y dos segundos cada uno.

*De Nadie* (2005), es el primer largometraje documental de Tim Dirdamal, que con una duración de ochenta minutos cuenta varias historias, siendo la principal la historia de una inmigrante centroamericana que se ve forzada a abandonar a su familia en busca del sueño americano. A diferencia de lo que comúnmente se ha realizado en cuanto al tema de la migración hacia los Estados Unidos, la película no tiene su interés en la frontera norte, ni con la suerte de los inmigrantes mexicanos, sino de aquellos que vienen de Centroamérica y que tienen que pasar por un difícil recorrido por el territorio mexicano. *De nadie* ha ganado hasta el momento poco más de 15 premios internacionales.

La película regiomontana *Entre Caníbales* (2007) de Rodrigo González Mendoza, cuenta la historia de Marcelo, un exitoso y joven empresario regiomontano, que invita a sus amigos de la infancia, Los Caníbales (equipo de béisbol de ligas pequeñas), a comer una carne asada en su casa, donde les anuncia que pronto les dará una noticia, que todos creen relacionada con su futuro político ("Llega al DF la cinta Entre caníbales"). La película cuenta con el precedente de ser el primer largometraje mexicano producido con el estímulo fiscal del Artículo 226 de la Ley del ISR.

La producción tuvo una duración de seis semanas, contando con las actuaciones de Plutarco Haza, Roberto Sosa, Gabriela Canudas, Regina Orozco y un grupo de actores regiomontanos. En este proyecto cinematográfico participa la empresa Embotelladora Arka, con una inversión de 11.7 millones de pesos, y el total de la película suma 14.9 millones de pesos (en Herrera).

## Capítulo III. Metodología

### 3.1 Análisis cinematográfico desde la óptica de David Bordwell

David Bordwell ofrece una panorámica multidimensional y muy completa de la evolución de los estudios sobre cine. Para ello delineó con gran precisión empírica los procedimientos del cine clásico de Hollywood. Combinando cuestiones de representación denotativa y estructura dramática, destacó las formas en que la narración clásica de Hollywood constituye una configuración particular de opciones normalizadas para representar la historia y manipular el estilo.

#### *3.1.1 Bordwell, su teoría e influencias.*

Teorías como la de David Bordwell han abogado por una “teorización de nivel medio” que acepte como teoría fílmica toda línea de investigación dedicada a producir generalizaciones relativas a fenómenos fílmicos o explicaciones generales de estos, o que esté consagrada a aislar, seguir la trayectoria y/o dar cuenta de cualquier mecanismo, dispositivo, esquema y regularidad en el ámbito del cine (Stam 18).

Ante esta perspectiva, abordar el cine basándose en la especificidad del medio presupone que cada forma de arte tiene normas y capacidades expresivas que le son privativas.

#### a) Influencias.

Bordwell toma algunos aspectos de la teoría de la desfamiliarización de los formalistas y la teoría de las “normas” y los “esquemas” de los estructuralistas de Praga para elaborar su versión del “neoformalismo” como base de su poética histórica. Impactan en su teoría y análisis del cine aspectos como la distinción entre “historia” (fábula) –la supuesta secuencia de



acontecimientos en su orden y narración “factuales” – y “trama” o “discurso” (*sjuzet*) –la historia tal y como se narra dentro de una estructura artística– (Stam 70-71)

Bordwell, al igual que los defensores del cine de autor, toma en cuenta la intrincada red de circunstancias materiales y humanas en que se da la autoría fílmica. El autor distingue, en el cine clásico de Hollywood un “estilo de grupo” impersonal y estandarizado con un corpus homogéneo cuyos principales rasgos eran la unidad narrativa, el realismo y la invisibilidad de la narración.

### *3.1.2 Debates entre la teoría de Bordwell y otras teorías.*

Más que hacer una revisión de las críticas de Bordwell a otras posturas teóricas con el fin de ensalzar la superioridad de este modelo frente a aquellos. El hacer una comparativa de esta clase pretende ofrecer una mejor comprensión de los planteamientos de su poética histórica por medio de la contrastación con los paradigmas que motivaron el origen de su teoría.

#### a) Críticas de Bordwell a otras posturas teóricas.

David Bordwell ofrece un planteamiento teórico como alternativa a las posturas provenientes de la semiótica el cine cuya base se funda en la lingüística. El autor pone de manifiesto algunos de los problemas del análisis de autores como Metz, argumentando que la caracterización de los subcódigos realizada por éste revela una dependencia encubierta respecto a algunas ideas comúnmente aceptadas sobre la historia del cine y la evolución del lenguaje cinematográfico, que constituyen una base tácita para el reconocimiento de los subcódigos. En consecuencia Bordwell reclama un mayor historicismo en el estudio de los códigos cinematográficos.

El autor critica también las teorías fundadas en la “ley de género”, pues considera que éstas son reduccionistas y basadas en “supuestos” que en la práctica no suceden. Al respecto el propio Bordwell señala “se da por su puesto que la “ley de género” prohíbe el mestizaje entre géneros, y sin embargo hasta las películas clásicas de Hollywood se constituían como híbridos

entre corrientes genéricas distintas, aunque sólo fuera por razones comerciales (cit. en Stam 154). En lugar de esto opta por analizar las circunstancias formales y estilísticas a las que pertenezcan las producciones en particular.

La teoría de la sutura ha sido objeto de numerosos ataques, los planteamientos de Bordwell dan cuenta de ello. Posturas como las de Althusser, en donde se culpaba al cine de “suturar” el pensamiento burgués, ha sido criticada desde un sesgo “cognitivist”, al señalar en ésta, la ausencia de referencias a las compromisos preconcientes y conscientes contraídos con la narración; y desde el sesgo “estético”, al señalar la descripción reduccionista que hacen de estilos cinematográficos muy distintos.

El autor plantea en lugar de los apriorismos que pudieran presentar cualquier teoría fundada en convenciones de género cinematográfico. El revisar estos a la luz de sus modos de producción particulares. Stam refiere sobre el autor: “Bordwell delineó con gran precisión empírica los procedimientos del cine clásico de Hollywood. Combinando cuestiones de representación denotativa y estructura dramática, destacó las formas en que la narración clásica hollywoodense constituye una configuración particular de opciones normalizadas para representar la historia y manipular el estilo (173).

### *3.1.3 Análisis cinematográfico: una poética histórica.*

David Bordwell ofrece una panorámica multidimensional y muy completa de la evolución de los estudios sobre cine, orquestando de paso un ataque a la “interpretación”. El autor critica el predominio de dos tendencias en la crítica de cine, vinculadas al análisis textual de tradición semiótica: la explicación temática y la lectura sintomática. A juicio de Bordwell, ambas tendencias comparten una lógica y una retórica interpretativas, cuando lo cierto es que “los buenos tiempos de la crítica centrada en la interpretación ya han pasado” (Stam 227-228).

a) Bordwell propone dos esquemas formalistas:

1. la exigencia de especificidad, en este caso de especificidad *disciplinaria* (los estudios cinematográficos no deben inspirarse en los departamentos de literatura).

2. el extrañamiento formalista, la crítica de la “rutinización” de la lectura sintomática.

(Sostiene que el análisis cinematográfico de tradición semiótica se reduce con frecuencia a la ilustración de ideas preconcebidas).

Bordwell propone su proyecto de poética histórica como alternativa a la tradición interpretativa. Basa explícitamente su neoformalismo en tres esquemas explicativos: *un modelo de agente racional*, *un modelo institucional* (es decir, el sistema social y económico de producción de las películas) y *un modelo perceptivo-cognitivo*.

En resumen, la poética histórica estudia el modo en que, en determinadas circunstancias, las películas se elaboran, desempeñan funciones específicas y logran efectos concretos. Con lo que el autor se propone estudiar los estilos cinematográficos en un contexto histórico.

b) Crítica a la poética histórica.

La postura de Bordwell, como cualquier otra, tiene sus críticos y opositores. Cabe destacar el señalamiento que formula Ira Bhaskar, quien dice que en una crítica de gran amplitud, las nociones de Bordwell respecto a la narrativa son “tecnicistas” y “detectivistas”, pues no contemplan el modo en que la narrativa encara a la cultura, y cómo configura a la historia y es configurada por ésta. Dicho en otras palabras, el ímpetu historicista de la “poética histórica” bordwelliana tropieza con la ahistoricidad del formalismo (Stam 232).

El anuncio de la muerte del análisis textual y de la interpretación parece, para Stam, decididamente prematuro. El autor prefiere tomar una postura neutral y aceptar que “se pueda criticar los análisis por predecibles y adocenados, y sugerir que queda mucho por hacer, *además* del análisis; pero ello no significa que el análisis (y su inseparable compañera de viaje,

la interpretación) no merezca la pena” (233).

Stam abunda en defensa de los análisis textuales: “en cierto sentido, el declive del texto como objeto de estudio en los años ochenta coincidió con el ascenso del intertexto. En lugar de concentrarse en películas o géneros específicos, la teoría de la intertextualidad entendía que un texto estaba relacionado con otros textos, y por consiguiente con un intertexto” (235).

Como la teoría de los géneros siempre corre el doble riesgo de taxonomismo y esencialismo, quizá sea más adecuado considerar al género como un aspecto de la intertextualidad, concepto más amplio y abierto (Stam, 235).

#### 3.1.4 Sobre la recepción: teoría cognitiva y analítica.

Gran parte de la actividad teórica en los años ochenta y noventa se dedicó a revisar, e incluso a dismantelar las premisas de la *screen theory* de los años setenta (Stam 273)

El cognitivismo busca respuestas alternativas, más precisas, a las preguntas formuladas por los semióticos y por la teoría psicoanalítica en torno a la recepción del filme. Esta postura teórica ha sido una de las líneas de trabajo, aunque en modo alguno la única, de un autor como David Bordwell. Hace acto de presencia en el capítulo “la actividad del espectador” de *La narración en el cine de ficción*, en la polémica contra el psicoanálisis incluida en *El significado del filme*, en el ensayo de 1989 “*A case for Cognitivism*” y en *Post-Theory*, donde Bordwell y Carroll describen el cognitivismo no como una teoría sino una actitud que “pretende comprender el pensamiento, las emociones y las acciones humanas recurriendo a procesos de representación mental, procesos naturalistas y (en ciertos aspectos) de agencia racional (Stam 274).

En *La narración en el cine de ficción*, Bordwell ofrece una alternativa cognitiva a la semiótica para explicar de qué modo entienden los espectadores de cine. Para este teórico, la narración es un proceso mediante el cual las películas ofrecen indicaciones a los espectadores, quienes emplean esquemas interpretativos a fin de construir historias ordenadas e inteligibles

en sus mentes. Desde el punto de vista de la recepción, los espectadores consideran, elaboran y en ocasiones suspenden y modifican sus hipótesis sobre las imágenes y los sonidos de la pantalla. Desde el punto de vista del filme, éste opera en dos niveles: 1) lo que los formalistas rusos denominaban *syuzhet*, es decir, la forma en que se cuentan los acontecimientos, por fragmentados o desordenados que estén; y 2) la *fábula*, es decir, la historia ideal (ordenada desde un punto de vista lógico y cronológico) que el filme sugiere y que el espectador reconstruye partiendo de las indicaciones que la propia película le ofrece (Stam 274-275).

Los cognitivistas no niegan totalmente la utilidad del psicoanálisis, pero consideran que ésta se limita a los aspectos emotivos e irracionales del filme. El cognitivismo, escribió Carroll, busca “respuestas alternativas a muchas de las cuestiones planteadas por las teorías psicoanalíticas del cine o suscitadas por éstas, especialmente por lo que respecta a la recepción del filme, en términos de procesos cognitivos y racionales y no de procesos irracionales e inconscientes” (Bordwell y Carroll 62). De manera similar, Bordwell reconoce que las teorías psicoanalíticas están mejor dotadas que el cognitivismo para abordar temas de sexualidad y fantasía). Pero no hay motivo, en palabras de Bordwell, “para reivindicar para el inconsciente actividades que pueden explicarse desde otros terrenos” (cit. en Stam 227).

### **3.2 Análisis de una película. Método de David Bordwell**

Las diferentes partes de una película se relacionan entre sí dinámicamente dentro de una estructura global. Dicha estructura, será el resultado de la interacción entre un sistema formal narrativo y un patrón estilístico conformado por las diferentes técnicas cinematográficas (Bordwell y Thompson 327). El analizar una película de acuerdo a estos elementos que sugiere David Bordwell permitirá reconocer cuál es el lenguaje (estilo) cinematográfico empleado en una película como *Entre Caníbales*.

### 3.2.1 *Forma en el cine.*

Se dice que una película tiene forma, se percibe como un todo y no como una mezcolanza. El espectador relaciona activamente los elementos que le conforman. Así lo señalan Bordwell y Thompson en su libro *Arte cinematográfico*: “Atribuimos la unidad de la película al colocar dos sistemas –uno narrativo y uno estilístico- dentro del sistema mayor del filme” (40).

### 3.2.2 *Principios de forma en el cine.*

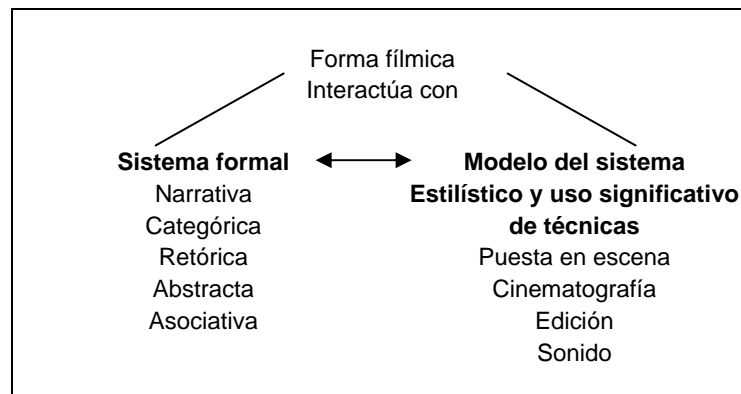
La forma en el cine constituye un sistema, es decir, un conjunto unificado de elementos relacionados e interdependientes. Sin embargo, existen ciertos principios que ayudan a concebir las relaciones entre las partes: función, similitud y repetición, diferencia y variación, desarrollo y unidad/desunión (Bordwell y Thompson 51).

### 3.2.3 *Narrativa como sistema formal.*

La narrativa es un recurso fundamental, mediante el cual los seres humanos dan sentido al mundo. La presencia frecuente de historias en nuestras vidas es una razón del porqué se necesita revisar cuidadosamente la manera de que la estructura narrativa se presenta en las películas. Cuando se habla de ir al cine, casi siempre se quiere decir que se acude a ver una narrativa fílmica, aquella que cuenta una historia (Bordwell y Thompson 59).

### 3.2.4 *Estilo cinematográfico.*

Cada cinta desarrolla técnicas específicas en formas de modelo. A este uso unificado, desarrollado y significativo de opciones técnicas específicas se le denomina estilo. Es posible visualizar así el sistema estilístico de un film (Bordwell y Thompson 155):



Cuadro 2. Forma fílmica

El uso que una película realiza del medio –estilo cinematográfico- no debe estudiarse separadamente de la forma global del filme; ya que el estilo cinematográfico interactúa con el sistema formal. En un filme narrativo las técnicas pueden ayudar a progresar la relación causa y efecto, crear paralelismos, manipular las relaciones entre historia y argumento, o mantener el flujo de información en la narración; pero, además, el estilo cinematográfico puede separarse de la forma narrativa o no narrativa, llamando la atención por derecho propio. Algunos usos de la técnica cinematográfica destacan más que otros en virtud de ciertos modelos de estilo inherentes a cada film (Bordwell y Thompson 327).

### 3.2.5 *Estilo como sistema formal.*

Los patrones estilísticos son parte fundamental en cualquier película. Algunas veces, no obstante, se habla sobre el estilo en varios filmes de un mismo director.

También es posible hablar de un estilo grupal: el uso consistente de técnicas a lo largo del trabajo de varios directores.

El estilo, entonces, es ese sistema fílmico formal que organiza las técnicas cinematográficas. Cualquier película tenderá a confiar en opciones técnicas específicas para crear su estilo, y éstas son elegidas por el director dentro de las restricciones de las circunstancias históricas. También es posible ampliar el término “estilo” para describir el uso característico de técnicas hechas por un solo director o por un grupo de directores. El

espectador quizá no note conscientemente el estilo del filme, pero éste hace una importante contribución a los significados y a los efectos de la película (Bordwell y Thompson 327-329).

### *3.2.6 Análisis de estilo de película según Bordwell.*

En *Arte cinematográfico* se señalan cuatro pasos generales para analizar el estilo (Bordwell y Thompson 329-332):

#### **1. Determinar la organización de la estructura fílmica, su sistema formal narrativo o no narrativo.**

El primer paso consiste en entender cómo la película se vincula como un todo. El argumento será la guía en la construcción de una historia, manipulará la causalidad; el tiempo y el espacio; tendrá un patrón distinto de desarrollo desde el inicio hasta el cierre; quizás use el paralelismo; su narración elegirá entre el conocimiento restringido y sin restricciones en varios momentos. Para entender la forma narrativa de una película como *Entre Caníbales*, siempre es útil efectuar una segmentación. Captar la lógica que sustenta el filme completo ofrece un contexto para el uso de las técnicas cinematográficas.

#### **2. Identificar las técnicas que resaltan**

Según indica Bordwell, se necesita identificar técnicas de color, iluminación, edición, encuadre y sonido, que la mayoría de los espectadores no observa conscientemente. Se debe desarrollar una visión para las técnicas sobresalientes. La decisión del observador sobre qué técnicas son sobresalientes estará influida, en un sentido por lo que enfatiza la película y en otro, por el objetivo del analista. En el caso de la película *Entre Caníbales* el análisis estará orientado hacia su *Puesta en Escena*, pues ésta determina el estilo de la película.



### 3. Señalar los modelos de las técnicas en toda la película

Bordwell señala que una vez que se hayan identificado las técnicas sobresalientes, se observará cómo son sus modelos. El autor refiere que las técnicas se repetirán y variarán, se desarrollarán y se igualarán, por todo el filme o dentro de un segmento único.

El autor señala como posibilidad el que el analista *centre su puntería* en los modelos estilísticos de dos maneras. Primero reflexionando en sus respuestas, ¿si una escena empieza con un seguimiento hacia delante, se espera que termine con uno hacia fuera?, ¿si se siente una excitación creciente en una escena de acción, es previsible por la música o por una edición acelerada? Para notar los modelos estilísticos también se puede buscar la manera en que el estilo refuerza los modelos de la organización formal. A menudo los directores diseñan un sistema estilístico para destacar los desarrollos en la trama.

Incluso dentro de un lapso más corto, el estilo crea un sentido sutil de progresión narrativa. Una escena por lo común tendrá un modelo dramático de encuentro, conflicto y desenlace, y el estilo a menudo lo reflejará.

Algunas veces, sin embargo, los modelos estilísticos no respetarán la estructura no narrativa de la película. El estilo puede exigir atención por derecho propio. En razón de esto y como la mayoría de los recursos estilísticos desempeñan varias funciones, una técnica como la Puesta en Escena deberá ser analizada atendiendo esta doble óptica: su contribución a la estructura narrativa del filme y sus características *per se* como estilo o lenguaje.

### 4. Proponer funciones para las técnicas sobresalientes y los modelos que forman

En este punto, el análisis busca el papel que el estilo desempeña en la estructura general del filme. Una ruta directa para notar la función consiste en darse cuenta de los efectos de la película. El estilo puede reforzar los aspectos emocionales del filme y formar significado. Por tal razón el análisis de una técnica sobresaliente como la Puesta en Escena puede relacionarse con aspectos significantes en al narrativa del film.

Sin embargo, no existe diccionario alguno que se pueda consultar para buscar el

significado de un motivo estilístico particular. En cambio, el análisis debe estructurar en la cinta, los modelos técnicos que implica y los efectos específicos de su estructura.

El significado es sólo un tipo de efecto, y no hay razón para esperar que cada rasgo estilístico posea una relevancia temática. Una parte del trabajo de un director consiste en guiar la atención y, por lo tanto, el estilo a menudo funcionará tan sólo perceptivamente, para hacer notar las cosas; para enfatizar una sobre otra; para desviar la atención; para aclarar, intensificar o complicar la comprensión de la acción.

Por lo anterior, se deduce que el ubicar los modelos que conforman una técnica como la Puesta en Escena, ayudará a comprender las funciones particulares de estilo, tanto significantes como perceptivas, de las que se vale una película como *Entre Caníbales*.

### **3.3 Segmentación**

El análisis cinematográfico supone una forma de trabajo particular, para lo cual se fragmenta la película en porciones de tamaño más o menos manejable: secuencias, escenas, escenas y planos. A fin de elegir las unidades que al análisis resulten pertinentes. Tal proceso fue atendido en el presente análisis.

#### *3.3.1 Definición y pertinencia de la segmentación en secuencias.*

El análisis fílmico es ante todo una actividad descriptiva, en donde se deben presentar, racionalizándolos, fenómenos observados en las películas (Aumont y Marie *Análisis del film* 22). Para ello, el analista deberá trabajar de manera sistemática, describiendo su objeto de estudio, descomponiendo los elementos pertinentes de la obra e interviniendo el mayor número posible de aspectos en su comentario, para producir un conocimiento.

La mirada que se proyecta en un film se convierte en analítica desde el momento en que se decide disociar ciertos elementos de la película “para interesarse especialmente en aquel

momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esa situación” (Aumont y Marie *Análisis del film* 19). Por tal razón, el análisis fílmico que a la presente investigación ocupa, se realizó con base en ciertas secuencias específicas elegidas como representativas del film.

Para realizar dicho análisis, es necesaria una segmentación (o fragmentación), por lo que se requiere entender al film como una sucesión de unidades, donde las más mínimas serían los planos. Tal como refieren Aumont y Marie, lo que actualmente se ha convenido en llamar “segmentación” se refiere a una lista de lo que, en lenguaje crítico más corriente, se denomina las “secuencias” de un film. Entendiendo por secuencia, a la sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa (*Análisis del film* 63).

Para volver operatoria la noción de secuencia, los autores señalan tres tipos de problemas: el de la delimitación de las secuencias, el de la estructura interna de las secuencias y el de la sucesión de las secuencias.

Para delimitar una secuencia de otra, normalmente se buscan señales fáciles de identificar, como los distintos “fundidos” y “cortinillas” o incluso, si la película se analiza desde un DVD, se tiende a ubicarlas con respecto a los capítulos del disco. Aunque de ambos criterios no se pueda hacer una regla, pues la estructura que hermana las distintas escenas que componen las secuencias no serán iguales para un analista que para otro. Por lo que toca a la sucesión de los distintos segmentos, Aumont y Marie comentan:

...nos contentaremos con indicar que, en el film narrativo clásico se establece muy frecuentemente una relación explícita entre dos segmentos sucesivos, y que esta relación, puede ser de tipo temporal (señalización de la sucesión cronológica, señalización de la simultaneidad, etc.), o bien de tipo causal (un elemento del primer segmento e la causa de la señalizada como tal, de un elemento segundo). Digamos también, que en consecuencia, la elecciones operadas durante el proceso de segmentación –en la medida que, inevitablemente, están relacionadas con esta lógica de la implicación- sobrepasan ya el nivel simplemente descriptivo para construir una primera etapa de la interpretación y la apreciación de las estructuras narrativas del film observado (*Análisis del film* 68-69).

Se puede por lo tanto considerar a la segmentación de las secuencias de un film como una decisión con intenciones significativas y por tanto subjetivas, puesto que ya desde aquí comienza a ejercer influencia el punto de vista de análisis.

Posterior a la segmentación, el analista deberá describir las imágenes del film (dentro de un cuadro, gráfico o esquema), identificando correctamente los elementos representados, reconociéndolos y nombrándolos. Indudablemente una descripción de la imagen no podrá transmitir toda la densidad que el plano o al secuencia pueda contener por lo que más que la descripción pretendidamente objetiva será oportuno trascender a una descripción con intenciones significativas.

El utilizar la segmentación como herramienta de análisis, permite clarificar los elementos que conforman el estilo de la cinta con mayor precisión, que si se mirara la película de corrido. Es por ello que Aumont y Marie destacan la enorme importancia de la disponibilidad de copias del film, de “la utilización de fragmentos más o menos extensos para ilustrar el análisis y, en fin, de técnicas que permitan examinar ese fragmento “con lupa”, el ralentí, la aceleración, la parada de la imagen, etc.” (*Análisis del film* 81-82).

El realizar una segmentación resulta oportuno, pues permite obtener un objeto de análisis de tamaño más manejable, que pueda prestarse mejor al comentario analítico, donde no se pierda de vista jamás el film estudiado, donde se pueda volver a él siempre que sea necesario.

### 3.3.2 *Relación de secuencias de la película Entre Caníbales.*

A continuación se presenta un listado de las secuencias que componen la película *Entre Caníbales*. En ella se concentra dentro de un esquema, el número de secuencia, su descripción general, y la cantidad y número de escenas que le comprenden. También se señala el tiempo en el que inicia cada secuencia, así como su duración:

Cuadro 3. Segmentación por secuencias.

Sec. Núm.	Descripción	Escena	Núm. de escenas	Tiempo	Duración
<b>Créditos</b>					
1	Iniciando con un plano secuencia, se presenta al personaje de Marcelo que apenas se deja ver en pantalla. Luego éste enciende un proyector de cine casero para mostrar un juego de béisbol infantil, en el que el equipo "Caníbales" se corona campeón. Se introduce luego al personaje de una sirvienta con la cual se establece una relación cordial entre los personajes.	1-4	4	0'00"	5'54"
2	Los créditos continúan apareciendo de manera paulatina, Marcelo sale a correr por el parque, donde recibe la llamada de Juan a quien por medio de un cartel publicitario que Marcelo está viendo, es posible darse cuenta que se trata de un candidato político. Juan le da ánimos para la realización de un asunto que parece importante para ambos.	5-11	7	5'54"	2'43"
3	Después de correr, Marcelo llega a su casa donde se encuentra con su esposa con la cual se muestra muy amoroso, contrastando con la seriedad y preocupación que parecía mostrar momentos antes. Ana discute un rato por teléfono con su hermana, quien le está cuidando a los niños.	12-14	3	8'37"	3'02"
4	En el amplio jardín de la casa, las personas de servicio realizan preparativos para lo que parece ser una reunión que se va a llevar a cabo.	15	1	11'39"	0'50"
5	Ana le cuestiona a Marcelo el motivo de su preocupación así como también le reprocha la falta de convivencia y comunicación que existe entre los dos. La discusión se interrumpe con el sonido del claxon que anuncia la llegada de Horacio y su pareja (Verónica).	16-20	5	12'29"	1'53"
6	Poco a poco van llegando el resto de los "Caníbales" con sus respectivas parejas, lo que sirve para ir presentando la psicología de cada uno de estos personajes y las dinámicas relacionales. Después de un rato reciben la llamada de Juan.	21-33	13	14'22"	8'47"
7	Juan, quien anda de gira proselitista por el campo, promete llegar a la reunión. Se entrevista con unos hombres de a caballo.	34-36	3	23'09"	0'55"
8	El grupo de amigos hombres habla sobre el desorden que se vive en la ciudad en materia de urbanización, situación que aprovechan para mencionar como "el gordo" (Juan), como candidato,	37	1	24'04"	2'28"

	cuenta con una buena propuesta. Lidia, la única mujer que no pertenece al grupo convive con ellos, Genaro le pregunta como conoce a Toño.				
9	Mediante un movimiento de cámara, el cual sigue al personaje de Ana que se encuentra al fondo de la escena dentro de la piscina, se corta la secuencia de manera inusual (ya que se conserva el mismo plano de la secuencia anterior) como una secuencia intermedia que permite dar paso a la siguiente.	38	1	26'32"	0'52"
10	Las mujeres dentro y alrededor de la alberca (además del marido de Carmen "la nena" quien parece estar siempre al pendiente de ella) platican entre ellas superficialidades. La llegada de Toño y Lidia a la alberca permite una interacción entre los escenarios de la alberca (las mujeres) y la parrilla (los hombres). Se plantea al personaje de Toño como un mujeriego.	39-43	5	27'24"	3'54"
11	Marcelo entra a la casa, pensativo, desde donde observa por un momento al grupo de amigos desenvolverse en el jardín.	44	1	31'18"	0'45"
12	Marcelo vuelve al jardín, se ocupa de la parrilla, mientras que en la alberca se plantea una interacción entre los personajes de Ana y Toño.	45-53	9	32'03"	0'58"
13	Roberto el esposo de Carmen le plantea a Marcelo la posibilidad de un préstamo para la compra de un coche para su mujer. Marcelo distraído no lo escucha. De hecho, parece que ninguno de ellos le toma importancia.	54	1	33'01"	0'50"
14	Todos los personajes a excepción de Carmen, juegan un partido de volei-bol en la alberca.	55	1	33'51"	1'50"
15	Ya fuera de la alberca, Lidia comenta sobre su niñez y su visita a los balnearios. Se evidencia que los demás personajes menosprecian un poco su origen. Ana se dirige al interior de la Casa y Carmen a su automóvil.	56	1	35'41"	1'45"
16	Juan en pleno discurso político ante la gente de un municipio del campo. Enfatizando el hecho de ser productivos.	57	1	37'26"	1'02"
17	Marcelo sigue en el asador. Ana dentro de la casa al teléfono con su hermana y sus hijos. La conversación entre los amigos sigue insistente en base al buen puesto que seguro ocupará Marcelo con la gubernatura de Juan.	58-60	3	38'28"	1'52"
18	Mientras Marcelo sigue en el asador, algunos juegan baseball. En el interior de la casa se encuentran Toño y Ana, se plantea una relación entre ellos, Carmen los descubre. Al mismo tiempo,	61-86	25	40'20"	6'44"

	en el mismo tono de infidelidades, Lidia parece caer en el juego de Genaro, para finalmente darle una lección.				
19	Juan ha finalizado su mitin y se encuentra con un personaje.	87	1	47'04"	0'16"
20	Ana, Marcelo, Lidia y Carmen coinciden dentro de la casa, nadie comenta nada de los sucesos anteriores. Luego aparece también Toño. Lidia lo amenaza con abandonar la fiesta si la vuelve a dejar sola.	88	1	47'20"	1'39"
21	Carmen manifiesta a Roberto su deseo de abandonar la reunión. Roberto plantea una vez más a Marcelo la posibilidad de comprarle por parte de la empresa la camioneta a Carmen. Marcelo les menciona que no puede ayudarlos.	89	1	48'59"	1'21"
22	Juan discute con un personaje acerca de la ilegalidad de los casinos y su intención de eliminarlos.	90-91	2	50'20"	0'23"
23	La carne está sobre el asador, las incomodidades de los personajes de Marcelo, Ana, Carmen y Roberto se hacen evidentes. Marcelo llama a todos a la mesa. Marcelo es el único que no come hasta que Ana lo nota y le sirve, Toño hace un brindis por "los caníbales", Marcelo lo responde por la amistad.	92-95	4	50'43"	3'12"
24	Ya de noche, Marcelo proyecta en el mismo jardín la filmación del juego de baseball de "los caníbales", Toño se encarga de narrarlo. Mientras Carmen y Ana se meten a la casa, Carmen se comporta indiferente con Ana que se esfuerza porque la escuche.	96-109	14	53'55"	4'34"
25	Después que termina la proyección del juego, Marcelo elabora un discurso acerca de sacrificarse en bien de los demás, del trabajo de equipo (refiriéndose al sacrificio de no anotar el jonrón para que Juan anotara carrera). Y calmadamente les anuncia que en el viaje que hizo a Las Vegas con Juan, para asesorarse acerca de las posibilidades de legalizar los casinos en la ciudad, por una llamada telefónica que hace a su casa se da cuenta de la infidelidad de su mujer, ante lo cual apuesta todo lo que tiene y lo pierde todo. Los demás le reprochan el hecho desde su particular perspectiva. Ana se justifica debido a las ausencias de Marcelo. Éste se empieza a poner agresivo y le reclama a Toño que siendo su mejor amigo lo haya traicionado. Interrumpe la sirvienta con el teléfono, la llamada es para Marcelo, éste atiende, le dan la noticia de que mataron a Juan. A todos deja conmocionados la noticia.	110	1	58-29"	14'29"

26	En la ceremonia donde esparcen las cenizas de Juan en un campo abierto, está Marcelo con sus hijos y algunos de "los caníbales" con sus familias. Mientras tanto se observa a Ana en la casa casi vacía, un camión de mudanzas está cargando con las cosas. Juan y Toño solo se miran de lejos, todos se van y Marcelo se queda solo, deposita la gorra de Juan con la leyenda de "Caníbales" sobre unas flores en el suelo.	111-123	12	1:13'00"	4'57"
27	Créditos finales			1:17'57"	



## Capítulo IV. Análisis de estilo de la película *Entre Caníbales*

### 4.1 Justificación del análisis de la película *Entre Caníbales*

En el presente apartado se analiza la película *Entre Caníbales* en razón de su *puesta en escena* como definición de estilo del film, por medio del método propuesto por David Bordwell. Tal película fue elegida ya que constituye uno de los trabajos más recientes<sup>38</sup> de la cinematografía regiomontana<sup>39</sup> (al momento de realizarse esta investigación) y constituye ya por éste sólo hecho, un ejemplo idóneo de la actualidad del lenguaje fílmico hecho en la ciudad. Además, *Entre Caníbales* cuenta una historia local, la de un regiomontano de éxito, quien invita a sus amigos de la infancia en una típica carne asada para darles una noticia que los hará mostrarse como son, exhibiendo facetas con las que identifica de paso a muchas parejas de treintañeros (de clase media a alta), especialmente si se trata de regios.

*Entre Caníbales* es una película regiomontana y como tal, exhibe ciertas características que le diferencian del cine hecho en la capital, donde las temáticas parecen insistir en ciertos lugares comunes, como el albur, la violencia, el sexo, etc.<sup>40</sup>, pero además de esto, el film presenta una propuesta de lenguaje particular, donde una técnica como *la puesta en escena* parece ocupar una posición privilegiada como dadora de estilo, en virtud del uso que la película hace de varios aspectos de ésta, como por ejemplo, el uso de los “escenarios” dentro del gran escenario que supone el patio de una casa (prácticamente todo sucede en un espacio común), el uso de la composición en espacio profundo, el uso de tiempo y espacio en función de las actuaciones de los personajes, etc.

---

<sup>38</sup> *Entre Caníbales* es estrenada en el 2007, año en que se realiza la presente investigación sobre cine regiomontano reciente (2000-2007).

<sup>39</sup> El término “regiomontano” se suele hacer extensivo a la producción en el estado de Nuevo León y no sólo a lo producido en la ciudad de Monterrey.

<sup>40</sup> Jorge Ayala Blanco comenta en *Herética del cine mexicano* sobre los temas que suelen caracterizar el cine hecho en la capital.

## 4.2 Justificación del análisis de las secuencias elegidas

Las secuencias elegidas ilustran gran parte del tono de la película, en cuanto a forma narrativa y en cuanto a estilo cinematográfico, por lo que su elección constituye un buen ejemplo de la película global. Por un lado, se muestra a Marcelo, el personaje principal del film, como un sujeto solitario y pensativo, ya que les dará una importante noticia a “Los Caníbales”, sus amigos del equipo de béisbol de cuando era niño; por otro lado están los propios “Caníbales”, el grupo de amigos invitados, que lejos de advertir la preocupación de Marcelo, muestran en lo general una cara sujeta a sus propios intereses: las comodidades de “la gente bien” (los bienes materiales, el coche nuevo, tener muchacha de servicio), el hueso político (el cargo en el gobierno, el compadrazgo), el éxito con las mujeres (infidelidad, deseo por la mujer ajena), etc.

Por otro lado las secuencias están elegidas en función de su papel narrativo en cuanto a espacio donde transcurre la historia. Así, al inicio de la película *Marcelo sale de su casa a correr* (una de las pocas secuencias fuera de la casa y la única donde el personaje principal no está en ella). Ésta secuencia se analiza por contrastar con el resto de la película, por ubicarse “afuera” y no “adentro”, pero también porque el personaje tiene la misma actitud pensativa y de preocupación que mantendrá al lo largo del film, mostrándolo solitario y preocupado (aunque esté con su pareja o con sus amigos). Además en esta secuencia es donde se plantea abiertamente que Marcelo tiene un asunto que le mortifica, una noticia que tiene que dar (y que será el motivo que conducirá la narrativa del film). De hecho en ésta secuencia es cuando lo platica por teléfono con el único enterado, su amigo Juan, con lo que concluye la secuencia.

La siguiente secuencia por analizar se sitúa ya en la casa de Marcelo y es cuando *Los caníbales van llegando poco a poco a la reunión*. Éste segmento de película sirve al espectador para entender la relación que mantienen los amigos con Marcelo y entre sí, así como los rasgos particulares que identifican la psicología de cada uno de los personajes (amistad, trivialidad, interés, machismo, etc.). Es una escena que sirve como modelo de desarrollo de gran parte del film, en cuanto a manejo del escenario, dinámica de los personajes, tipo de iluminación, etc., y

donde se insiste en Marcelo como un personaje solitario y preocupado (cosa que se mantendrá a lo largo de toda la película). La secuencia también termina con una llamada de Juan.

La última secuencia por analizar, es cuando Marcelo por fin les da la noticia que se había reservado todo el film a “Los Caníbales”, cosa que fungirá como *clímax* de la película, razón de desencuentro del protagonista con todos los presentes, de ellos con respecto a él y entre sí. Es cuando los personajes al fin se muestran cual son, en contrapunto a la “cordialidad” de la escena anterior de cuando van llegando “Los Caníbales”. Además, parte de la diferencia que mantiene este fragmento con los otros antes mencionados, es dado por la manera en que se desarrolla y maneja tiempo y espacio, ocurriendo la acción dentro de una sola, gran, y vertiginosa escena (cámara en mano). Finalmente, este fragmento es cerrado de nuevo -al igual que las otras dos secuencias-, por una llamada en relación a Juan.

### **4.3 Secuencia 2. *Marcelo sale a correr al parque***

#### *4.3.1 Sinopsis.*

En esta secuencia los créditos continúan apareciendo de manera paulatina, Marcelo sale a correr al parque, donde recibe la llamada de Juan a quien de quien se advierte, por medio de una manta publicitaria que Marcelo está viendo, se trata de un candidato político. Juan le da ánimos para la realización de un asunto que parece importante para ambos.

#### *4.3.2 Relación con la secuencia anterior y posterior.*

En la primera secuencia de la película (donde por cierto empiezan a aparecer los créditos), se nos presenta a Marcelo en su casa (solitario y pensativo), mientras mira en un proyector casero un juego de béisbol infantil, donde ya se pueden reconocer, algunos de los personajes que aparecerán más adelante en la película. Se destaca su amigo Juan “el gordo”,

quien después de una jugada de “sacrificio” (por parte del propio Marcelo) anotará la carrera del triunfo. En ésta secuencia el protagonista se pone su vieja gorra naranja de “Los Caníbales” (el equipo que veía en la proyección), y se dirige a tomar café a la cocina, donde tras tocarse la barriga, parece tomar la decisión de ir a correr. Así se lo informa a la doméstica, quien tirará accidentalmente unas naranjas, quedando éstas dispersas en el piso (motivo de color naranja como la gorra de béisbol de “Los Caníbales”).

La secuencia de inicio mantiene relación con la siguiente en donde *Marcelo va a correr al parque*, no sólo en continuidad (al llevar su gorra naranja, por ejemplo), sino también en otros aspectos emotivos que se mantendrán a lo largo del film, como la mencionada seriedad y preocupación del protagonista. Marcelo se muestra solitario desde la primera secuencia, aspecto que es resaltado en la siguiente mostrando al personaje corriendo en un parque prácticamente desierto. Así mismo, la complicidad que exhibían Juan y Marcelo cuando realizaban la jugada del triunfo (en el anterior segmento de película), será reiterada cuando ellos hablen por teléfono en la secuencia del parque (igualmente se insistirá en el tema de la jugada cuando Marcelo hable de “sacrificios”, en la última secuencia de éste análisis).

En cuanto a la secuencia posterior a la del parque, se presenta al protagonista encontrándose en su casa con su esposa, con la cual se mostrará muy amoroso, contrastando con la seriedad y preocupación que parecía mostrar momentos antes. Marcelo se encuentra con Ana en el oscuro interior de su casa (contrastando con el exterior iluminado de la secuencia anterior) y todavía con la misma ropa empapada en sudor que llevaba en la secuencia del parque, factor que parece motivar que finalmente su mujer no corresponda a su actitud amorosa (causa y efecto).

#### 4.3.3 Aspectos formales.

La puesta en escena, tal y como sostienen Bordwell y Thompson, no sólo funciona en momentos aislados, sino en relación a la organización narrativa de la película completa (185).

*Entre Caníbales* ejemplifica cómo la puesta en escena interactúa con la narrativa y crea un modelo de motivos. Por tal razón se puede afirmar que los aspectos concernientes a esta técnica cinematográfica cumplen con diversas funciones y no sólo con una.

*Entre Caníbales* cumple con un sistema formal narrativo que interactúa especialmente con la puesta en escena y como tal presenta aspectos que le ayudan a identificar como forma fílmica: función, similitud y repetición, diferencia y variación, desarrollo y unidad/desunión. Todos ellos en interacción con un patrón estilístico conformado por la técnica cinematográfica (uso de escenarios, vestuario y maquillaje, iluminación, movimiento y actuación).

Así, se pueden analizar los elementos que aparecen en pantalla de acuerdo a su función en la película, donde aspectos tanto narrativos como estilísticos están motivados para cumplir con roles en el film, por ejemplo, Marcelo lleva ropa sudada por ir a correr, lo que justificará el posterior rechazo de su mujer; cuando él está corriendo es obligado a detenerse, pues el timbrar del teléfono motiva esta acción; cuando contesta, un cartel funciona para que el protagonista pueda ver a su amigo Juan mientras estos conversan (lo mismo que sirve para que el espectador se de cuenta de que Juan es un candidato político).

La similitud también conforma -por medio de repeticiones de ciertos motivos- la forma de la película. De tal manera, se repetirá la imagen de un Marcelo pensativo y solitario a lo largo del film. Las llamadas telefónicas de Juan también constituirán una forma de conducir la narrativa del film, e incluso las mismas tomas de la conversación de éste con Marcelo ofrecerán un patrón de similitud en paralelo.

La diferencia y la variación quedan de manifiesto al contrastar el escenario exterior del parque con el ambiente exterior de la casa o con el interior oscuro de ésta. La iluminación también crea una paleta de color distinta, gris para el parque donde Marcelo corre, y más colorido para el resto de las secuencias exteriores en su casa, y oscuros y cálidos para las escenas en el interior de la casa. Así mismo, Marcelo va sudoroso y preocupado mientras corre, mientras que Juan se muestra limpio y cómodamente sentado mientras hablan por teléfono

(uno en vista en picada y otro en contrapicada).

El desarrollo de la película se puede establecer en relación a Marcelo, es él quien motivará la progresión de los eventos desde que inicia la película, mostrándose solitario con su gorra de béisbol mientras ve una proyección (donde Juan tiene un papel protagónico), hasta la secuencia final, donde al último queda también solo en el sepelio de Juan, donde deja la misma gorra naranja usaba al inicio de la película. Otra manera de ver el desarrollo del film es ubicando segmentos con un cierto patrón de desarrollo (Marcelo solo corriendo, Marcelo rechazado por su mujer, Marcelo distanciado de su mujer, Marcelo distante de “Los Caníbales”, etc.). También se puede seguir un patrón progresivo en segmentos dado por las llamadas telefónicas (como la que Juan hace a Marcelo al final de la secuencia del parque).

*Entre Caníbales* en general ofrece un sistema formal unido, sin demasiados cabos al menos “evidentemente” sueltos, por lo que el espectador puede explicarse tanto la conducta de los personajes, como la progresión de la narrativa. Sin embargo hay algunos puntos que le restan solidez, como por ejemplo, la notoria intención de evitar la publicidad a lo largo de la película, así se puede ver correr a Marcelo enmarcado por una calle forzosamente sin publicidad, cosa que se repite con las botellas de las bebidas alcohólicas, cuyas etiquetas son “tapadas” ya sea con las manos de los actores o con falsas etiquetas (cosa que no sucede con las etiquetas de la refresquera ARCA, que patrocinó la cinta).

#### 4.3.4 Aspectos de la técnica.

En esta secuencia de *Marcelo corriendo en el parque* el escenario cumple varias funciones. Por un lado, ayuda a segmentar por bloques el desarrollo de la narrativa dividiendo la película de acuerdo a sus diferentes “locaciones” (el parque, el interior de la casa del protagonista, el exterior donde sucederá la mayor parte de la película, el campo donde tiran las cenizas de Juan). Por otro lado, cumple con funciones específicas para las escenas. En la secuencia del Parque se observa a Marcelo corriendo en un parque prácticamente desierto, lo

que refuerza su soledad. En el fondo, los autos en sentido contrario al suyo enfatizan sus esfuerzos por avanzar a pesar de la adversidad.

Marcelo continúa corriendo, mientras se logra advertir la falta de publicidad (si acaso se observarán algunos carteles al parecer políticos como el de Juan), los árboles, y su espeso follaje simbolizan el agobio de Marcelo, que no logra ver la luz. Sin embargo, avanza y cruza la calle sin importarle que crucen cerca un par de autos (enfatizando su determinación). Después el personaje tendrá que cruzar un puente, lo que justifica el que cada vez se vea más agotado, lo mismo que puede usarse a manera de metáfora, “a veces se está arriba y a veces abajo”. Más adelante Marcelo pasará por debajo de un puente (“está abajo”), lo que empata con el momento donde el protagonista parece estar más agotado, quedando incluso “perdido” bajo el concreto de éste.

Poco antes de que Marcelo pase debajo del puente suena el timbre de su teléfono, lo que hace extrañamente que el personaje regrese -aún y cuando ya había cruzado-, para quedar de frente a éste cuando atienda la llamada (¿arrepentimiento en su antes mostrada determinación?), para que Marcelo pueda “casualmente” ver a su interlocutor, pues frente a él hay una manta política de Juan, quien contiene para gobernador.

Además de que la aparición de la manta en el escenario permite acortar la distancia entre Juan y Marcelo (Juan va en un coche mientras habla por teléfono), ésta enfatiza la posición de ambos. Juan arriba (en la manta), seguro y sonriente, mientras que Marcelo está abajo, inseguro y preocupado. Intercaladamente en la secuencia se mostrarán imágenes de uno y de otro, Marcelo en el parque frente a la manta y Juan en su camioneta, donde se apreciarán por la composición de los planos como si uno estuviera frente al otro.

Finalmente Marcelo regresa a su casa, el escenario donde se mostró en primera instancia la preocupación del protagonista y la incertidumbre que momentos antes le confesó a su amigo Juan: “no sé si podré hacerlo”. Aspectos que son enfatizados por el tipo de plano picado donde Marcelo cruza corriendo, entre las sombras de los árboles, para perderse a lo

lejos del pasillo de entrada a su propiedad.

Al igual que el escenario, el vestuario constituye una motivación narrativa. El protagonista usará ropa de hacer ejercicio, con todo y su vieja gorra de béisbol de “Los Caníbales”, con los que ganó el campeonato cuando era niño y que aparecerá de nuevo al final del film. Además, el personaje lucirá sudado y cansado, cosa que será un motivo de rechazo en una escena posterior, la única donde el protagonista trata de acercarse a su pareja (cuando está “sucio”, posiblemente como siente a su esposa y a su casa, dada la traición que más adelante confesará conocer). Contrastará con el vestuario de Juan, quien luce fresco y animoso al ir en su auto. Caracterizado con una camisa arremangada y una pluma en el bolsillo que parecen, adecuados, debido a sus compromisos políticos.

Por otra parte la iluminación cumple funciones específicas en la narrativa, pues ayuda a establecer un patrón de desarrollo lineal, donde los hechos ocurren en prácticamente en un solo día (con excepción del funeral de Juan, que será en otro día). Marcelo sale a correr temprano, rodeado por una paleta de tonos neutros que apoyan la incertidumbre del personaje. Posteriormente otros cambios de iluminación apoyarán la idea de que los hechos ocurridos en la reunión suceden conforme pasan las horas, dividiéndose prácticamente en acciones en el día (el encuentro de “Los Caníbales”) y acciones en la noche (el desencuentro de “Los Caníbales”). Por lo general la iluminación parece aprovechar bastante la luz exterior -como predominante- en casi toda la película, con algunas luces de relleno (aunque el resultado es una iluminación algo difusa). Alternando con algunas escenas de marcada oscuridad en el interior de la casa, con sombras más duras en los personajes.

La actuación funciona para apoyar y adelantar los nexos causa y efecto de la narrativa. Así Marcelo lucirá solitario y preocupado prácticamente todo el tiempo, desde la secuencia del parque hasta el final de la película. Con breves momentos en donde cambia esta actitud, como cuando hace un chiste sobre la apariencia de “vaca parada” de Juan en la manta (cosa que reforzará la mancuerna positiva que guarda con este personaje desde la infancia hasta la



madurez, pues es el único que sabe realmente lo que le pasa). También suceden estas variaciones cuando se muestra amoroso con su esposa al llegar de correr, y cuando bromea por momentos con algunos de los “caníbales” en la reunión.

Desde esta secuencia del parque, se pueden advertir algunos motivos recurrentes en el film, como la soledad y preocupación del personaje, la gorra beisbolera (naranja) de los Caníbales, las llamadas por celular. Pero también se pueden observar otros patrones estilísticos que unifican la estructura narrativa de la secuencia y de la película. En esta secuencia se inicia con una toma cerrada en picada de los pies de Marcelo mientras corre, que subirá con un *tilt* hasta quedar en un plano de ángulo recto de la cara del personaje (figs. 1 y 2). Éste movimiento de cámara de arriba abajo (y viceversa), será recurrente en otras tomas de la secuencia, así se observará una vista subjetiva del protagonista hacia arriba en los árboles, que bajará hasta un ángulo recto que muestre a Marcelo de espaldas, alejándose mientras cruza la calle. Una vez más un ángulo bajo que muestra como va apareciendo Marcelo al cruzar un puente (en el punto más alto), que sigue a una toma en que lo muestra debajo de otro puente (el punto más bajo).



Fig. 1. Toma en picada a los pies de Marcelo hace un *tilt*... Fig. 2...Hasta mostrar su rostro.

Las tomas de Marcelo hablando con Juan refuerzan el patrón “arriba”, “abajo”, con tomas del primero en picada (fig. 3), mientras que las de la manta se observan en contrapicada (fig. 4). Más aún, se observa un Marcelo pequeño e intranquilo y a un Juan inmenso y seguro, en las tomas que se intercalan de éste último desde el asiento de su vehículo (cuya disposición espacial permite que parezca que en realidad están uno frente al otro). Por otra parte la clase de manejo espacial ofrecen una perspectiva psicológica del protagonista, por un lado las tomas

cerradas y en ángulo recto (especialmente las de perfil y las de frente a él) lo muestran determinado. Las tomas más abiertas lo muestran incierto (especialmente cuando va de espaldas), mientras que las que se hacen en picada lo muestran dudoso.



Fig. 3. Toma en picada de Marcelo.



Fig. 4. Contrapicada que permite ver a Juan.

El movimiento también apoya la narrativa, así Marcelo se mostrará con mayor determinación mientras se encuentre corriendo, apoyado esto por el sentido que lleva al hacerlo, en oposición a los autos que pasan e incluso de la única corredora del desolado parque. Cosa opuesta ocurre cuando éste se detiene a contestar el teléfono, reforzándose con este cambio de “dinámico” a “estático”, la indeterminación temporal que lo acosa cuando le dice a Juan “no sé si podré hacerlo”.

Además, la toma inicial de la secuencia del parque puede contrastarse con la última de la misma secuencia, así la primera inicia con un movimiento de cámara de abajo a arriba (de picado a ángulo recto) a una toma cerrada de Marcelo de Marcelo de frente, mientras que termina con otra con un movimiento similar, de abajo a arriba, pero más abierta que muestra a Marcelo de espaldas. Además, se pueden advertir desde esta secuencia, el uso de ciertos patrones estilísticos con fines narrativos, como las composiciones en espacio profundo de Marcelo cruzando la calle (fig. 5), Marcelo cruzando el puente, Marcelo llegando a su casa, que serán recurrentes en otras secuencias del film.



Fig. 5. Composición en espacio profundo.



Fig. 6. Marcelo "sale de cuadro".

Por último pero no menos importante, es posible destacar la importancia que tienen otras técnicas en relación con la *puesta en escena*, que permiten determinar conjuntamente ciertos patrones tanto estilísticos, como narrativos. Así se puede resaltar especialmente el papel de la cámara que en la secuencia del parque que determina ese patrón "arriba-abajo" antes comentado. También está la cuestión del encuadre como determinante del espacio perceptivo, donde se pueden advertir ciertos usos particulares como constantes en el film. Como las "salidas de cuadro" de los personajes, que orientan la atención del espectador, lo mismo que producen significados concretos. Se puede observar a Marcelo "adelantársele" a la cámara que lo sigue mientras corre (fig. 6), cosa que apoya su determinación o también se puede ver como se le "oculta" a la cámara, en el momento en que se confiesa vacilante.

#### 4.4 Secuencia 6. *Van Llegando Los Caníbales*

##### 4.4.1 *Sinopsis.*

Poco a poco van llegando a la reunión en casa de Marcelo el resto de los "Caníbales" con sus respectivas parejas, lo que sirve para ir presentando la psicología de cada uno de estos personajes y las dinámicas relacionales. Después de un rato reciben la llamada de Juan, el único "Caníbal" que no ha llegado a la cita.

#### 4.4.2 Relación con la secuencia anterior y posterior.

En la secuencia previa a la llegada de los caníbales a la reunión, se puede observar a la pareja de anfitriones en el interior de su recámara mientras terminan de arreglarse. Ana le cuestiona a Marcelo el motivo de su preocupación así como también le reprocha la falta de convivencia y comunicación que existe entre los dos, Marcelo la evade. La discusión se interrumpe con el sonido del claxon que anuncia la llegada de Horacio y Verónica.

Esta secuencia establece la clase de relación que mantiene la pareja, misma que determina gran parte de las motivaciones para las acciones que transcurren en la película (causa y efecto). El distanciamiento que existe entre Ana y Marcelo es enfatizado en esta secuencia previa por las composiciones que los muestran en su habitación en extremos contrarios, separados por distancia, por muros, por espejos o incluso por sus propias actitudes. Cuando Marcelo se porta interesado ella dice “estas muy raro”, o cuando ella lo insta que “retomen los lunes”, él se pone evasivo. Así mismo, los problemas en la relación de Marcelo y Ana serán reiterados a lo largo de la película, haciendo evidente que entre ellos existe un problema (y que justificará la preocupación, la indiferencia y la soledad que mostrará Marcelo a lo largo del film) y que se ponen de manifiesto en secuencias como la que ahora ocupa analizar, de *cuando llegan los caníbales*.

En cuanto a la secuencia posterior a *cuando llegan los caníbales*, se muestra a Juan, quien anda de gira proselitista por el campo, al tiempo que promete –mientras habla por celular con Horacio- llegar más tarde a la reunión. Inmediatamente después de colgar es avisado de que una persona quiere verlo ese día “a como de lugar”. Dicha secuencia, se relaciona con la que se analiza a continuación, por la llamada telefónica, que como se ha comentado será uno de los motivos recurrentes en el film y que en este caso da continuidad entre una escena y otra. Pero además, y aunque en este momento de la historia parezca irrelevante, da razón no sólo de los motivos para que Juan no se encuentre presente en la reunión (cosa de por sí de gran importancia, ya que amén de la amistad o del interés, todos desean ver al “gordo”), sino que

también da cuenta de la persona que desea ver a Juan y que será motivo de su trágico desenlace, del que se enterarán los caníbales por otra llamada más adelante en el film (y con la que cerrará la tercera secuencia que se analizará en esta investigación).

#### *4.4.3 Aspectos formales.*

Se pueden analizar los elementos que aparecen en pantalla de acuerdo a su función en la película, donde aspectos tanto narrativos como estilísticos están motivados para cumplir con roles en la película global y en las escenas particulares. Por ejemplo, los personajes específicos de cada "Caníbal" cumplen con ciertas características individuales que justifican su papel en el film, siendo cada uno de ellos la personificación de lo que desean de Marcelo (su amistad, oportunidades políticas, su ayuda, e incluso a su propia mujer), por otra parte los personajes motivarán la progresión de la narrativa, por medio de relaciones causa-efecto (el que Toño lleve a una atractiva mujer motivará que Genaro la intente seducir, el que Ana derrame su bebida en el escote motivará que Toño la intente seducir, etc.). En general se puede afirmar que los elementos de la puesta en escena en una secuencia como la de cuando llegan los caníbales tienen la motivación de mostrar la psicología de los personajes y las dinámicas relacionales que mantienen como grupo e individualmente.

De igual forma que los aspectos de la puesta en escena cumplen con distintas funciones en el film, éstos constituyen motivos claramente reconocibles por su repetición. En la secuencia de cuando llegan los caníbales hay ciertos elementos significativos que se repiten. Así, será una constante el que los caníbales manifiesten a Marcelo su interés sobre Juan y por lo que para ellos será su inminente futuro político ("ahora que tengamos "compa" gobernador", "cómo está mi futuro super secretario?", etc.). Igualmente se pueden reconocer similitudes en la manera en que llegan los personajes (en pareja y por un costado de la propiedad) e incluso repeticiones en las mismas actitudes de los personajes (las burlas de Horacio, las quejas de Carmen, la dependencia de Roberto, la presunción de Susy, la ambición de Genaro, la

galantería de Toño). Estas repeticiones –entre otras- constituyen motivos en la película y que serán enfatizados por medio de la puesta en escena y con otras técnicas (como la repetición de ciertos encuadres y movimientos de cámara, por ejemplo).

Si bien la secuencia de *cuando llegan los caníbales* ofrece un patrón de relaciones entre los personajes que habrán de conservarse en casi todo el film, también llaman la atención las diferencias que guardan entre sí cada uno de ellos y que les particulariza. Por un lado, algunos manifestarán un interés por sólo ver al gordo, otros insinuarán un favor político, otros reclamarán abiertamente ayuda, etc. Las diferencias entre cada uno de los caníbales son evidenciadas por sus caracterizaciones de vestuario y actuación (el musculoso vaquero, la sexy potranquita<sup>41</sup>, el agobiado oficinista, la incómoda gorda, etc.). Una variación que refuerza estas diferencias es la manera en que los invitados llegan a la propiedad. Unos llegarán por un lado del escenario y otros sorpresivamente por el otro (Toño y Llidia llegan por la derecha), unas parejas cargando los objetos los hombres (Horacio, Roberto) y otras las mujeres (Susy, Lidia), con lo que se pone de manifiesto las relaciones que guardan entre sí las propias parejas.

Llama la atención cierto misterio en el personaje de Felipe, quien no se ve llegar por un costado de la propiedad, sino que irrumpe en escena de súbito -y asistiendo solo, pues es el único soltero-, mientras existía una plática que le permite a éste bromear sobre una supuesta homosexualidad de Horacio. Felipe lleva puesta una camisa color lila<sup>42</sup>, lo que bien podría interpretarse como una sugerencia homosexual sobre el misterioso personaje del que por lo general no se explican mucho sus intereses o preocupaciones. De hecho más adelante en el film parece que uno de los caníbales quiere ventilarlo en la escena del clímax (“mejor cállate que muchos de los aquí presentes quieren decirte a ti un par de cosas”).

Como se ha dicho, la aparición de estos patrones o motivos puede seguirse de acuerdo a su modelo de desarrollo. El caso de la secuencia de cuando llegan los caníbales constituye uno de los segmentos claves en este sentido, caracterizado por el motivo del teléfono al final de

---

<sup>41</sup> Término regio para designar en una chica el look vaquero de las asistentes al rodeo..

<sup>42</sup> Color morado claro.

la secuencia, que hermana a ésta con las de cuando “Marcelo va a correr” y de cuando “Marcelo ofrece un discurso sobre el sacrificio” (que será el clímax de la película). Por otro lado, el desarrollo de la secuencia puede verse de acuerdo a la progresión del film global, que se desarrolla con un inicio, cuando Marcelo le dice a Juan sobre sus dudas con respecto a la noticia que le dará a los caníbales (secuencia de Marcelo corriendo); un punto medio, de encuentro con los caníbales y donde se muestran los intereses de cada personaje (la secuencia ahora analizada, de cuando llegan los caníbales); y un final, desencadenado por el discurso que Marcelo pronuncia donde les dará por fin “la noticia” a los caníbales y que será motivo de desencuentro (última secuencia por analizar).

En una forma más particular, la secuencia *de cuando llegan los caníbales* se puede tomar como ejemplo de desarrollo de buena parte de la película global. Marcelo atiende a sus invitados mientras estos exhiben sus intereses y rasgos particulares, así como las relaciones que guardan como grupo y con respecto al anfitrión. El protagonista tiene una noticia que les dará a los invitados, cosa que despierta expectativas en ellos (con respecto a lo que parece ser un futuro político del personaje), mientras que a él parece mantenerle preocupado y pensativo. Se insistirá en el distanciamiento entre Marcelo y su esposa, cosa que sugerirá que el problema que acosa a Marcelo está relacionado con ésta y con la figura de su amigo Toño (con quien más adelante se hará evidente que Ana sostuvo un amorío).

Por lo general *Ente Caníbales* ofrece una narrativa sin restricciones. Desde el inicio de la película se sabe que Marcelo tiene un problema, que deberá darles una noticia a los caníbales para “poner las cosas en su lugar”. Se sabe que el protagonista tiene un problema con su mujer y pronto en la narrativa se evidenciará que el problema se relaciona con la infidelidad de su ésta y la traición de su amigo. La secuencia *de cuando llegan los caníbales* adelanta las motivaciones de Marcelo para reunir a sus amigos y ofrece un modelo de desarrollo que se mantendrá a lo largo del film. En realidad es tal el conocimiento que se tiene de las motivaciones de Marcelo que contrasta con las pocas sorpresas del film, donde la más

importante se dará en la última secuencia de este análisis.

La secuencia pues, resulta bastante unificada, pero también despierta algunas dudas en cuanto a ciertos elementos, como el personaje de Felipe, que aunque se muestra con una relación positiva para con el grupo y Marcelo, no está presente en el funeral de Juan. También ocurre lo mismo con el personaje de Verónica de quien no queda claro del todo sus intereses y motivaciones a diferencia del resto que lo ponen en evidencia a la menor oportunidad. La secuencia sin embargo en general es bastante unida, y ofrece un buen ejemplo del modelo de desarrollo que tanto formal como estilísticamente ofrece la película.

#### 4.4.4 Aspectos de la técnica.

En *Entre Caníbales* es interesante el uso de los escenarios en función de las intenciones narrativas de la película. Así se puede observar en la secuencia de *cuando llegan los caníbales*, donde la plática varonil se da en torno a una mesa con bebidas, la plática (trivial) femenina en otra mesa en torno al chisme (un matrimonio se ubica en un extremo de esta mesa, evidenciando con ello el cuidado que el personaje de Roberto le procura a su esposa Carmen todo el tiempo). También se puede analizar la función de los escenarios exteriores contra los interiores, así lo que sucede afuera puede ser “expuesto” sin problemas (la convivencia, las bromas, los chismes), mientras que en los interiores la función está comprometida con “lo escondido”: las diferencias, los problemas conyugales, las infidelidades, etc. Con lo que se crea un patrón de modelos reiterados a lo largo de la película, que ayudarán al avance y comprensión de la narrativa.

Es interesante el que casi toda la secuencia transcurra en un solo escenario (el patio de la casa), ya que éste a su vez se puede dividir en escenarios particulares que funcionan para la narrativa de cada escena. El primer “escenario” de esta secuencia permite ver la buena posición de la que goza Roberto, exhibiéndose la alberca en primer plano, cuya presencia será una constante en casi todas las secuencias posteriores. De hecho Verónica comenta que le gustaría



tener una alberca y una mesa como las que tienen los anfitriones, con lo que ya se puede reconocer el cómo la figura exitosa de Roberto sirve de ejemplo -y envidia- para sus amigos (en la última secuencia por analizar uno de los caníbales dice “este *guy* lo tenía todo”).

La siguiente escena muestra la aparición de otro motivo recurrente: el de la mesa. Así la mayor parte de la película gira en torno a la plática y los acontecimientos que allí pasan, de hecho la expresión que Marcelo hace en las escenas finales, “una vez más un Juan y un servidor poniendo la mesa para ustedes”, es pertinente en casi todas las escenas. Además, desde este momento que se ofrece una perspectiva de lo que serán los núcleos en donde transcurre la historia, siendo de paso un ejemplo del comportamiento que siguen hombres y mujeres en las carnes asadas: las mujeres de un lado y los hombres por otro.

La existencia de estos espacios conducirá la plática entre un extremo y otro en prácticamente toda la secuencia. El escenario de la mesita con bebidas, adquiere gran importancia, pues es donde se ubica el personaje protagonista en los momentos en que parece convivir felizmente con el resto de los varones, de hecho es evidente la diferencia en el ánimo de Marcelo cuando se encuentra más próximo a la mesa donde se ubican las mujeres, mostrándose apartado y desinteresado por lo que allí se comenta. Por lo general el rol de este “escenario” y de las mujeres en la cinta, se encuentra en dependencia de lo que suceda con los varones, pues son éstos personajes en los que se sustenta el mayor peso en la narrativa. Siendo la mesa de las mujeres donde se dan los comentarios más triviales de la reunión (como “el olor a nuevo”).

La ubicación de los personajes de Roberto y Carmen (en el extremo de la mesa de las mujeres), apoya la idea de la división entre los caníbales por bloques, ya que ni Roberto está con los hombres, ni Carmen se integra al grupo de mujeres. La motivación de esta separación parece estar dada por el hecho de “la nena” sea la amiga de la infancia de Marcelo y no Roberto, por lo que ella adquiere un mayor peso en la narrativa (enfaticado por los “permisos” que le tiene que pedir su marido hasta para tomarse una cerveza).

También está el “escenario” de la entrada, que goza de importancia, pues define con rapidez las rasgos de los personajes que por ahí aparecen, sus relaciones de pareja e incluso si el dominio en la relación es llevado por el varón o por la mujer. Así se puede advertir, cuando arriban Genaro y Susy, caminado él delante de ella (cargando ella las cosas), mientras que contrariamente ocurre en el matrimonio de Carmen y Roberto, donde será ella la que camine por delante (y Roberto quien cargue las cosas). Se puede contrastar incluso la entrada de éstas parejas con la de otras, como cuando arriban Horacio y Verónica a la par y tomados de la mano (el cargando las cosas) o con Toño y Lidia, quienes llegan abrazados y jugueteando por el lado contrario que las demás parejas (pero ella cargando las cosas), aportando ya con esta entrada “por atrás” sorpresa a la escena.

Finalmente están otro par de escenarios, cuya inclusión en parte está motivada por la continuidad y por la necesidad de fungir a manera de elipsis entre unas escenas y otras. Se observa una escena con objetos de béisbol, que además de transición entre tomas, reforzará el motivo relacionado a este deporte en la película. También está el escenario interior de la casa, cuya inclusión alternada en la película, revelará aquello que está “oculto” (los preparativos, las diferencias entre Marcelo y Ana, las infidelidades, etc.). Además, se repetirá en estas escenas concretas el motivo del béisbol, ahora en un televisor (detalle curioso es el advertir allí la referencia de ARCA, la patrocinadora de la cinta).

En cuanto a los vestuarios en el filme se puede decir que también cumplen motivaciones narrativas en el film. Así se puede ver a los caníbales con ropa que los identifica de acuerdo a su estilo de vida e incluso nivel socio económico (los anfitriones, los invitados, la servidumbre). Ana y Marcelo se presentan vestidos de manera casual, pero con aspecto impecable y adecuado a su nivel económico (“¿dónde es la fiesta comadre?”). Por otro lado Horacio y Verónica también lucen presentados de manera casual, pero que indica que vienen “de lejos” (camisa desabotonada de Horacio, cabello despeinado de Verónica). Por su parte, Genaro y Susy lucen menos “elegantes”, lo que pone en evidencia que su posición no es tan

acomodada. Igual sucede con Carmen y Roberto, cuyo aspecto llega a despertar el comentario (“¿no traen clima o qué?”) o incluso la mofa, que en el caso de Roberto enfatizará su falta de integración con respecto al grupo (“quítate ese saco que te van a salir pulgas”).

La vestimenta los personajes se relacionará con su personalidad y con el carácter de sus relaciones para con el grupo. En el caso de Toño y de Lidia lucirán ropa ajustada y juvenil que los presenta no sólo como personas en buen estado físico, sino que reforzará el situarlos como objeto de deseo por parte del sexo opuesto (Genaro desea a Lidia y Ana se ruboriza frente a Toño). De hecho Ana casualmente aparece en traje de baño recién se da cuenta de que Toño llegó a la reunión, lo que por un lado contribuye a reforzar el patrón causa y efecto antes comentado para el desarrollo de la historia, y que por otro lado adelanta ciertas motivaciones en la narrativa.

Al igual que el escenario y el vestuario, la iluminación cumple en esta secuencia funciones generales y específicas. Como ya se ha dicho, el modelo de desarrollo de la película está concentrado en prácticamente un solo día, por lo que la iluminación exterior da cuenta de que las acciones ocurren progresivamente desde temprano en la mañana hasta tarde en la noche. En esta secuencia se observa ya un cambio gradual en las cualidades de la luz, lo que confirma que las escenas transcurren en distintos horarios. De hecho así lo apoyan comentarios como el de Horacio en esta secuencia: “poquito porque es temprano y no quiero hacer desfiguros”, o el de Genaro en la escena del desenlace: “ya se está haciendo tarde compa”. De manera particular, y como en casi toda la película, puede comentarse que la iluminación es uniforme y parece utilizar un sistema de triangulación. Contrasta con las escenas en los interiores, donde la iluminación es más contrastada y oscura, creando sombras duras en los personajes, que a su vez contribuyen a enfatizar en éstos su relación con aquella cara de lo que no se habla, con “lo oculto”.

Virtualmente cada momento de la actuación funciona para apoyar y adelantar los nexos de causa y efecto en la narrativa. La preocupación que Marcelo muestra en ésta y otras

secuencias, justifica su posterior discurso y su violenta confrontación con Ana y Toño. Las expectativas que todos depositan en la noticia que les comunicará, les hará mostrarse interesados e insistentes en el tema político. Es en esta secuencia cuando se delimitan también las expectativas del espectador con respecto a los personajes, por lo que se sabe Marcelo es un exitoso empresario (una especie de mesías o guía para todos), Horacio el “jocoso” del grupo, Genaro “el bat”, Roberto “el dependiente”, Toño “el carita”, Carmen “la quejumbrosa”, etc.

Tales aspectos en los personajes son resaltados por la puesta en escena, subrayando los rasgos de los personajes de distintas maneras, como cuando Toño presenta a Lidia con Ana, es enfatizada la superioridad de la anfitriona contra la humildad de la recién llegada con una toma que presenta desde una altura superior a Ana (fig. 7), mientras que a Lidia se le presenta en un emplazamiento más bajo (fig. 8), que corresponde con su posición económica y el apenamiento que ésta manifiesta al agachar la cabeza (relación de las tomas “arriba-abajo” como motivo en el film).



Fig. 7. Ana en un emplazamiento más “arriba”



Fig. 8. Lidia en un emplazamiento más bajo.

Como se puede ver, además de los aspectos particulares de la puesta en escena en la secuencia de *cuando llegan los caníbales*, es destacable también la relación en que éstos son dispuestos, dentro de tiempo y espacio. Por un lado, el manejo del espacio presenta ciertas constantes que constituyen por su repetición y significado motivo de análisis. Así el manejo del espacio profundo constituye un motivo recurrente en el film y evidente en muchas de las escenas de la presente secuencia. Se puede observar por ejemplo, esta clase de disposición espacial en la llegada de las parejas (figs. 9 y 10), apareciendo desde el fondo en tomas

panorámicas para posteriormente acercarse a la cámara y quedar en tomas más cerradas (de hecho con la regular constante de las parejas apareciendo por el lado izquierdo de la pantalla). Dicho manejo del espacio servirá no sólo como estilo de las escenas particulares, sino en contribución a la narrativa del film, evidenciando la relación entre las parejas (quién va adelante, quién atrás) y la relación con respecto a Marcelo (Genaro no saluda a Marcelo por gustarle mejor una broma, Marcelo saluda primero a Carmen y luego queda solo al fondo cuando Roberto le recuerda sus problemas).



Fig. 9. Las parejas avanzan desde el fondo...



Fig. 10. Para quedar en tomas más cerradas.

El tiempo es importante en la secuencia, pues ayuda a determinar una progresión y con ello el cambio en los tópicos de las conversaciones de la película, de triviales al inicio a importantes al final. También el tiempo puede juzgarse de acuerdo al ritmo o compás que lleva la narrativa, que llama la atención en una escena como la del beso de Horacio y Verónica, donde Marcelo los observa (desde el fondo, en una composición de espacio profundo nuevamente), como añorando esa clase de amor en su propia relación (figs. 11 y 12). El énfasis en la escena se crea con un cambio de ritmo y de iluminación, donde la toma se vuelve más lenta mientras Marcelo les mira al tiempo que avanza desde el fondo, para después intercambiar una mirada con Ana (también a una velocidad lenta).



Fig. 11. Marcelo avanza desde el fondo mientras la cámara lo sigue y enfoca (cambia iluminación y velocidad).



Fig. 12. La cámara deja "fuera de cuadro" a la pareja.

El manejo del tiempo y del espacio es aprovechado también en muchas de las escenas por medio de plano secuencias en composiciones en espacio profundo. Resulta destacable el papel que para ello juegan técnicas como la cámara, que permite seguir a los personajes para posteriormente "sacarlos de cuadro" y así destacar tanto perceptiva como significativamente las reacciones de los personajes. Así sucede en la escena del beso, donde por medio de un movimiento de cámara se puede "descubrir" a Ana, detrás de la melosa pareja y viendo lo mismo que Marcelo, lo que le otorga fuerza a las miradas que estos se cruzan (figs. 13 y 14). Este recurso de "sacar de cuadro" o "aparecer en cuadro", será otra constante estilística en la película, que permitirá establecer continuidad entre varios planos, y con ello, muchos de los significados concretos de la narrativa.



Fig.13. Con un movimiento de cámara es posible descubrir a Ana detrás de la pareja.



Fig. 14. Marcelo "cruza" frente a la cámara, dejando a cuadro a Ana y a la pareja ( aún besándose).

Finalmente se puede mencionar otro motivo que es recurrente en ésta y las demás secuencias, y cuya presencia se observará desde la primera hasta la última escena: el béisbol.

Se insistirá en el tema por ejemplo, por medio de las acciones de los personajes, como cuando Marcelo y Horacio hacen como si estuvieran “pichando” mientras se sirven las bebidas, cuando Marcelo y Horacio hacen un sonido “beisbolero” al arribar Genaro, cuando éste último hace una finta a Marcelo como si batease. También hay referencias más directas como los objetos en el piso en una de las escenas -pelotas, guantes, bates- o bien cuando Leonídes está viendo un juego de este deporte en el televisor (figs. 15 y 16).



Fig. 15. Elipsis con imágenes de objetos de béisbol.



Fig. 16. Juego de béisbol en la televisión.

## 4.5 Secuencia 25. *Discurso de Marcelo*

### 4.5.1 *Sinopsis.*

Después que termina la proyección del juego, Marcelo elabora un discurso acerca de sacrificarse en bien de los demás, del trabajo de equipo (refiriéndose al sacrificio de no anotar el jonrón para que Juan anotara carrera). Y calmadamente les anuncia que en el viaje que hizo a Las Vegas con Juan, para asesorarse acerca de las posibilidades de legalizar los casinos en la ciudad, por una llamada telefónica que hace a su casa se da cuenta de la infidelidad de su mujer, ante lo cual apuesta todo lo que tiene y lo pierde todo. Los demás le reprochan el hecho desde su particular perspectiva. Ana se justifica debido a las ausencias de Marcelo. Éste se empieza a poner agresivo y le reclama a Toño que siendo su mejor amigo lo haya traicionado.

Interrumpe la sirvienta con el teléfono, la llamada es para Marcelo, éste atiende, le dan la noticia de que mataron a Juan. A todos deja conmocionados la noticia.

#### 4.5.2 *Relación con la secuencia anterior y posterior.*

En la secuencia anterior ya se observa a los invitados alrededor de la mesa donde se desarrollará el clímax de la película. Ya es de noche, Marcelo proyecta en el mismo jardín en donde se dieron casi todas las acciones, la filmación del juego de baseball de “los caníbales”, Toño se encarga de narrarlo. Mientras Carmen y Ana se meten a la casa, Carmen se comporta indiferente con Ana que se esfuerza porque la escuche.

Dicha secuencia se relaciona con la que ahora se analizará en varios sentidos, por un lado constituye la entrada a las acciones nocturnas, mientras que por otro sirve de enlace con el discurso que Marcelo elaborará en relación al sacrificio, pues prueba de ello es la jugada misma en donde se aprecia como Marcelo tras una jugada de sacrificio, remolca la jugada que llevará al equipo a la victoria. Al mismo tiempo la escena de la proyección en el jardín brinda un paralelo con la primera escena de la película cuando Marcelo veía en solitario la proyección y brinda referencias de las acciones que están por venir: turno al bat para Marcelo.

También se puede encontrar desde esta secuencia la posición que guardará Ana en relación a la noticia que dará Marcelo, pues mientras la proyección tiene lugar en el jardín, se enfatiza la culpabilidad de Ana quien no logra captar la atención de Carmen que escenas antes la había sorprendido con Toño en el interior de la casa. Así se puede apreciar la incompreensión de la que es sujeta Ana y que es reiterada en la escena del discurso cuando ésta se intenta justificar nuevamente pero ahora ante Marcelo y frente a todos.

En cuanto a la relación de la secuencia del *discurso de Marcelo* con la siguiente y última escena de la película, se puede establecer igualmente una relación tanto de continuidad como de significación. En ésta última parte de la película se observa la ceremonia donde se esparcen las cenizas de Juan en un campo abierto. En ésta se encuentra Marcelo con sus hijos y algunos



de “Los Caníbales” con sus familias. Mientras se puede observar a Ana en la casa casi vacía, un camión de mudanzas cargando con las cosas.

La relación con la secuencia del *discurso de Marcelo* está dada no sólo por la progresión natural de la película (como la tristeza de los personajes, la mano vendada de Marcelo debida a sus violentos arranques previos), sino además por contener elementos que aportan una significación especial al desarrollo causa-efecto de la narrativa. Así es posible mirar a un Marcelo diametralmente separado de Toño en la ceremonia, coincidiendo con el modelo espacial utilizado en la secuencia previa, se puede igual ver la desunión que afectará a los “caníbales”, que se muestran repartidos ahora en diferentes grupos a consecuencia del desencuentro del que fueron sujetos a causa del discurso de los acontecimientos previos (en la secuencia del discurso ya se puede observar esta desunión). Finalmente, también se puede relacionar el final de la película con el inicio de ésta, repitiéndose algunos motivos. Quedará de nuevo solo el personaje de Marcelo, depositando en el suelo la gorra de béisbol de los caníbales (similar a la acción del inicio pero donde recogía la gorra) y donde, a manera de pitcher, hará un último lanzamiento hacia el cielo, con lo que concluye el motivo de béisbol recurrente en el film, así como la referencia al vínculo que le unía a Juan.

#### 4.5.3 Aspectos formales.

La secuencia del *discurso* funciona de desenlace para la narrativa del film, es el segmento de película con el que concluyen prácticamente las acciones de la película y donde se revelan las intenciones del protagonista y las de los propios “caníbales con respecto a éste. Marcelo por fin les comunicará a sus invitados la noticia que todos creen relacionada con su futuro político, pero que en realidad será algo muy lejos de lo que ellos imaginan. “La noticia obligará a cada uno de ellos a mostrarse tal como son: poniendo en la balanza los verdaderos motivos de su amistad y redefiniendo sus conceptos sobre la honestidad, el amor y la lealtad.”<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Tomado de la sinopsis de *Entre caníbales*.

La forma fílmica es determinada en parte por la repetición de ciertos motivos, cuya reiteración en la secuencia del *discurso de Marcelo* otorga unidad a la narrativa global del film. Así se presentarán de nuevo en este fragmento, muchos de los elementos que antes aparecieron como importantes, como la repetición del mismo escenario, (situando las acciones en el jardín, con la mesa donde se concentraron gran parte de las escenas y con la alberca de fondo). También se reiterarán las actitudes de los personajes, cuya expectativa sobre el futuro político de Marcelo les hace ubicarlo como una especie de intercesor entre Juan y ellos, una especie de mesías o benefactor del grupo. Lo mismo se emplearán de nuevo algunas disposiciones espaciales y hasta manejos de cámara, como las composiciones en espacio profundo, las toma que dejan a los personajes “fuera de cuadro” y ciertos patrones dados por las tomas “arriba-abajo”. Igualmente ocurrirá con los motivos referidos al béisbol, como en toda la película.

Esta secuencia particular también ofrece un modelo con características propias, de cuya variación con respecto a los demás fragmentos analizados. Así se observará desde la particularidad de tratarse una escena nocturna. Por otra parte, en ésta Marcelo cambia la actitud apacible y cordial por una violenta y poco amable. Igual sucederá con “los caníbales” quienes ahora se mostrarán como son, e incluso sucede un cambio importante con Ana, quien por fin logra (aunque en la peor de las circunstancias) algo de comunicación con Marcelo. Marcelo cambiará de reservado y propio, a desfachatadamente abierto y agresivo. Lo que será enfatizado no sólo por su actuación, sino también por el uso del recurso de la cámara en mano (probablemente *steadycam*<sup>44</sup>), lo que vuelve las tomas más vertiginosas y agitadas que en las anteriores secuencias de la película. Quizá la característica que más diferencia a esta secuencia de las demás sea su propia organización al interior, dentro de una sola y gran escena, lo que la convierte en la escena más larga de toda la película (más de 14 minutos), lo cual habla acerca de su importancia en la narrativa global.

---

<sup>44</sup> Cámara con un sistema de arnés y contrapesos, diseñada especialmente para tomas en movimiento.

Se puede afirmar entonces, que la secuencia del *discurso de Marcelo* comprueba lo dicho por Bordwell y Thompson, que “el desarrollo constituirá algunos patrones de elementos similares y diferentes” (54). Así la narrativa se desarrollará por bloques hermanados por las llamadas de Juan (o en relación a Juan), pero constituyendo patrones con particularidades específicas. De hecho parte de éstas diferencias entre secuencias lo constituyen la proximidad de Juan con respecto a Marcelo en las mencionadas llamadas. Al inicio Marcelo puede hablar con Juan (secuencia del parque), en un punto medio sabrá de su llamada, pero le ganarán el teléfono (secuencia de cuando llegan los caníbales), y un punto final, donde queda claro que Juan no podrá hablar ni con Marcelo ni con ninguno de los caníbales, pues la llamada es para informar que fue asesinado (secuencia del discurso).

La secuencia del *discurso de Marcelo* ofrece al igual que las otras antes analizadas, un sistema fílmico bien relacionado, en concordancia entre los elementos que le conforman. Así las actitudes de los personajes corresponden a lo que manifestaron a lo largo de la película, develándose así los rasgos que desde un inicio manifestaron con respecto a Marcelo y entre ellos mismos como grupo. Algunos preocupados por sí mismos (como Roberto, que le llama egoísta), algunos preocupados por él (como Horacio, que lo intenta defender), otros tratando de obtener beneficio (como Genaro, quien aprovecha para burlarse). Si un elemento presenta algunas carencias que atentan contra esta unida fílmica, es la iluminación, que inexplicablemente cambia en emplazamientos que deberían guardar continuidad (como cuando se enfrentan frente a frente Marcelo y Ana y ésta lo bofetea). Aunque bien podría justificarse este cambio con la intención de dramatizar más la expresión de Marcelo con sombras más duras (pero no deja de llamar la atención).

#### *4.5.4 Aspectos de la técnica.*

El uso del escenario en esta secuencia particular, confirma lo dicho por Bordwell en cuanto al papel activo de éstos, siendo “más que un contenedor para los sucesos humanos”

(159), pues participan dinámicamente en la acción narrativa. Así el escenario constituirá un poderoso motivo, pues es allí donde transcurren la mayor parte de las escenas de la película, simbolizando de paso aquello que Marcelo le comenta a Ana: “poner la mesa para ti... para ustedes”. De hecho la aparición de la mesa y la comida puede relacionarse (a manera de símil), con el tema que da título a la película, pues el tema del canibalismo adquiere una significación importante viéndolo desde ésta perspectiva: el “comerse” entre sí mismos, el obtener provecho de sus iguales.

La importancia del escenario no sólo funciona el contexto global del film, sino que ofrece distintas funciones narrativas para la escena particular. Así al inicio Marcelo pronunciará un discurso sobre el sacrificarse en bien de los demás, del trabajo en equipo (refiriéndose al sacrificio de no anotar el jonrón para que Juan anotara la carrera). Esta parte de la escena cobra relevancia al enfatizar la actitud mesiánica de Marcelo (los sacrificios por los demás, su esposa, hijos, amigos), al ubicarse como el centro de atención, desde la cabecera (en una composición que recuerda a otras de la película como la de cuando comen, que más parece una última cena), al ser la figura de la que todos esperan una buena noticia (una “buena nueva” del “mesías” del grupo) y al contener diálogos del tipo “esta ofrenda que ahora hago” (entiéndase, ‘este sacrificio que ahora hago’).

Posteriormente Marcelo cambiará el tema del monólogo, lo que sugiere un cambio en la narrativa de la propia escena. Calmadamente el protagonista les dará la esperada noticia (lo que despierta la emoción y las expectativas de todos), primero les anuncia que el viaje que hizo con Juan a las Vegas, fue para que éste se asesorase acerca de las posibilidades de legalizar los casinos en la ciudad (para ello se ubicará en la otra cabecera con lo que la simple diferencia en la ubicación espacial de Marcelo marca un cambio en la narrativa). Después Marcelo les revelará a los invitados algo que poco se asemeja a la esperada noticia (lo cual crea desencuentro entre los personajes, en contraste con la alegría que exhibían momentos antes). Por una llamada telefónica que hace a su casa se da cuenta de la infidelidad de su mujer, ante

lo cual apuesta todo lo que tiene y lo pierde todo (clara referencia al motivo del juego reiterado en la película). Los cambios en el desarrollo de la escena son marcados aquí tanto por el diálogo, como por el cambio en la posición espacial de Marcelo, quien se pone de pie nuevamente (con lo que gana atención nuevamente), además de situarse en la otra cabecera de la mesa (con lo que se apoya el cambio en las expectativas sobre lo que les informa).



Fig. 17. Inicia el discurso en una cabecera...



Fig. 18...y cambia a la otra alternadamente.

Pueden encontrarse ya algunas constantes que caracterizarán a la escena del *discurso de Marcelo*, como la ubicación de Marcelo en los extremos de la mesa (las cabeceras) para decir algo importante al grupo (figs. 17 y 18). Por otra parte el que Marcelo rodee la mesa mientras está hablando vuelve la escena más ágil, lo mismo que enfatiza el control que el protagonista tiene sobre la situación, es como si ahora el fuera “el caníbal”, y sus invitados unas temerosas presas. A partir de este momento las acciones estarán completamente en relación a Marcelo, cuya carga psicológica será apoyada por el recurso de la cámara en mano, lo que vuelve a las escenas más agitadas en correspondencia con la actitud del propio Marcelo.

Tan pronto el protagonista les da “la noticia” a sus invitados, algunos de éstos le reprochan el hecho de su particular perspectiva, cosa que es marcada ahora siguiendo con la cámara los comentarios que cada uno de ellos emiten desde su lugar, el cual parece no pueden abandonar dado el acoso que Marcelo les profiere mientras les confronta (de hecho no le permite a Toño abandonar la reunión cuando quiere ir a dejar a Lidia). Así la cámara viajará de un lugar a otro para centrarse ahora en las reacciones de los caníbales: Toño intentando huir, “voy y vengo”, Roberto reclamando, ¿pensaste en nosotros?, Horacio defendiendo “si él es un

egoísta, tu eres...”, Carmen conciliando, “tranquilos por el amor de Dios”, Ana lamentando “di que no es cierto”, Genaro incrédulo “¿todo, todo?”, etc. Poniéndose de manifiesto el apoyo de la técnica de la cámara a la puesta en escena.

El protagonista se empieza a poner agresivo y se sitúa ahora frente a su esposa Ana, mientras ésta se justifica debido a las ausencias de Marcelo. Con lo que ahora se puede apreciar una confrontación frente a frente, con tomas más cerradas y donde la iluminación es más dura cuando se trata de los emplazamientos que tienen de frente a Marcelo (iluminación marcadamente lateral, con sombras inherentes en el rostro del protagonista), lo que junto a tomas especialmente agitadas cuando él está a cuadro, refuerzan el estado psicológico del personaje, lleno de ira en ese momento (fig. 19). Lo mismo sucede con el bat de béisbol que Marcelo trae consigo desde el inicio de la escena, lo cuál no sólo constituye un motivo de utilidad en referencia a éste deporte, sino que sirve para enfatizar y canalizar la ira que desborda el personaje (fig. 20).



Fig. 19. Tomas agitadas de Marcelo con sombras duras.



Fig. 20. Bate como motivo que refuerza la ira de Marcelo.

Ya evidenciando una agresividad incontrolable, se presenta el siguiente momento, donde Marcelo le reclama a Toño que siendo su mejor amigo lo haya traicionado. Aquí el patrón de desarrollo de la secuencia también canaliza los recursos técnicos en función de la narrativa. Ahora en un claro acosamiento, enfatizado por el desplazamiento de la cámara en sentido de los avances del protagonista, se subraya el acorralamiento que experimenta Toño y la cacería que de éste hace Marcelo (figs. 21 y 22). Con súbitos arranques de ira, con cambios en el volumen de su voz y en particular con los objetos que rompe con el bate de béisbol (a manera

de arma), se le confiere al personaje su posibilidad de tomar revancha: “turno al bat para Marcelo Garza”.



Fig. 21. La cámara sigue los avances de Marcelo...



Fig. 22...de frente o espaldas.

Otro nuevo cambio en la narrativa, ahora forzado por la interrupción de la sirvienta con el teléfono, por lo que éste debe contestar. En ésta parte se usa la puesta en escena para mostrar tanto el temor de los invitados ante la ira de Marcelo, como la separación espacial entre ellos (en concordancia con sus estados emocionales). Se plantea así una composición en espacio profundo, que muestra en primer plano a Jose a la izquierda de la pantalla y al fondo unos atemorizados caníbales. La cámara hace de nuevo uso del recurso de “fuera de cuadro” para que Josefina la sirvienta le de el teléfono a Marcelo, lo que señala por medio del espacio entre ambos (acentuado por la mesa en el centro), el terror que en éste momento experimentan todos frente a la figura del iracundo anfitrión (fig. 23). La cámara hace un paneo a la derecha siguiendo a Marcelo (fig. 24), con lo que se puede constatar la presencia de Toño y su distanciamiento con respecto a Marcelo y al grupo (esta composición en espacio profundo será reiterada con los mismos fines en la secuencia final de la película).



Fig. 23. La doméstica le da el teléfono a Marcelo, con lo que se puede apreciar al fondo a “Los Caníbales”...



Fig. 24...menos Toño y Marcelo que aparecerán con un movimiento de cámara a la derecha.

Finalmente Marcelo contesta el teléfono y cambia por completo su actitud, pasando de la ira al llanto, en una actitud que lo muestra ahora indefenso e inconsolable. El anuncio de la muerte de Juan constituye la sorpresa más grande del film y deja a los personajes conmocionados ante la noticia (una llamada nuevamente). Marcelo explota en un último arranque de ira destruyendo con el bat el teléfono (con lo que se repiten los motivos de utilería del béisbol y de las llamadas presentes de las tres secuencias analizadas). Se presenta a un Marcelo que pierde el dominio de la situación, cosa que será reforzada nuevamente con la actuación (llorando como un niño) y con el patrón “arriba-abajo” reiterado en la película, donde ahora el protagonista es seguido con la cámara (con un cambio en la altura y ángulo de ésta) al desmoronarse en el piso al dar la noticia: Juan ha muerto (figs. 25 y 26).



Fig. 25. Marcelo llorando en un emplazamiento que...

Fig. 26...cambia a uno más bajo cuando éste cae al suelo.

Finalmente, la conmoción de los personajes también es subrayada por medio de la puesta escena y de la cámara, haciendo un paneo que muestra las reacciones de los caníbales que no dan crédito a lo sucedido (figs. 27 y 28): Toño llorando apoyado en un tubo (lo que enfatizará su arrepentimiento), Roberto consolando a una sollozante Carmen (como siempre a su pendiente), Genaro y Susy impávidos, pero sin apoyarse mutuamente (correspondiendo a su espíritu mezquino), Horacio consolando a Marcelo (demostrando su amistad). Con lo que se dará seguimiento y desarrollo al perfil psicológico que estos personajes presentaban desde las primeras secuencias de la película y que se puede contrastar en muchos sentidos con su inicial expectativa: si Marcelo ya no será su mesías, tampoco Juan será su Dios.





Fig. 27. La cámara muestra reacción de los personajes... Fig. 28...por medio de paneos.

Como se puede apreciar en esta secuencia particular, existe un desarrollo que conduce la narrativa, mismo que puede verse en la progresión en el vestuario de los personajes, quienes al final del día manifiestan ya el paso del tiempo, luciendo desgarrados por las actividades realizadas durante toda la reunión y apoyando esto por comentarios de los propios caníbales, del tipo “ya se está haciendo tarde compadre y nos tenemos que ir”. Por otra parte la iluminación apoya esta idea de que “es tarde”, instalándose la escena en la noche, lo que ya de por sí indica que los hechos están por concluir y que se avecinan lo acontecimientos más importantes del film.

Por otro lado y continuando con lo antes comentado, se puede ubicar la cercanía de los personajes con respecto a Marcelo no sólo por sus acciones, sino también por el puro uso del espacio. Se enfatiza por lo general a los varones como los más cercanos a Marcelo, mientras que sus esposas quedan más lejanas (excepción es el acaso de Carmen, quien aparece más próxima pues se trata de la mejor amiga de Marcelo). Por otra parte los más próximos físicamente a Marcelo también serán los que mantuvieron con él una relación más cordial, con lo que Horacio y Carmen (los que le apoyan) se mantienen en un extremo cercano a él en la mesa, mientras que Roberto y Genaro (los que le critican), se encuentran en el otro extremo.

Cabe comentar que las particularidades de esta secuencia están en mucho dadas por el manejo de espacio y tiempo. Por lo que se presentará el uso de tomas más agitadas y rápidas, lo que le determina un ritmo diferente a ésta con respecto a las secuencias de inicio y de la parte media de la película. Por otra parte el manejo espacial confirmará el cambio de Marcelo,

rodeando ahora a los personajes, enfrentándoles, siendo abierto y directo, en contraste con el resto de la película en donde se exhibía más reservado y prudente.

Las particularidades narrativas del manejo de espacio y tiempo en la puesta en escena son más evidentes si se observan desde la óptica de su relación con otras técnicas como la de la cámara. Por lo que se puede reconocer estilísticamente un patrón de cualidades significantes en muchas de las escenas. Uno de estos patrones lo constituyen las antes comentadas composiciones en espacio profundo, como cuando Toño intenta retirarse de la reunión con el pretexto de ir a dejar a Lidia a su casa. En dicho momento se puede visualizar el uso del espacio dividido por planos, Toño en un primer plano, Lidia en el fondo (mientras se retira) y Marcelo interponiéndose (con todo y bat) en el camino de Toño (figs. 29 y 30).



Fig. 29. Composición en espacio profundo que queda... Fig. 30...en otra más cerrada con Toño que no se puede ir.

También se repite el patrón “arriba-abajo” con una interesante toma a manera de paralelo donde Lidia se despide de Ana diciéndole “muy bonita su casa”, que contrasta con la desencajada expresión de Ana pues recién se enteró de que se ha quedado sin casa. En este momento de la narración se repite el patrón de otra momento toma bastante similar en la secuencia de *cuando llegan los caníbales*, en aquel momento Toño presentaba a Lidia (quien estaba abajo) con Ana (que estaba a arriba), enfatizando la mejor posición económica de una respecto a la otra por el nivel de la toma y por el bochorno que la humilde muchacha sintió frente a la dueña de la casa. Ahora los lugares se invierten y es Lidia quien está de pie al despedirse (arriba) y Ana sentada (abajo), lo que rima con la revalorada dignidad de esta muchacha en contraste con la vergüenza y el despojo del que es sujeta Ana (figs. 31 y 32).



Fig. 31. Ana "abajo".



Fig. 32. Lidia "arriba".

Otro recurso se repite, el uso de le encuadre "fuera de cuadro" seguirá siendo una constante insistentemente empleada en momentos como cuando los caníbales le reprochan a Marcelo el haber "jugado y perdido todo". Donde la cámara sigue las reacciones de unos personajes y pierde las de otros (figs. 33 y 34). Igual sucede en muchos de los planos de cuando Marcelo rodea la mesa, donde la cámara lo sigue para luego quedarse con algún otro personaje, como cuando Genaro sostiene una discusión con Felipe y le dice: "este guey lo tenía todo". Con lo que un aspecto de la puesta en escena como la actuación, adquiere mayor significado en el contexto de otra técnica como lo es la cámara.



Fig. 33. La cámara toma las reacciones de unos...



.Fig. 34...y sigue las de otros.

#### 4.6 Observaciones generales del análisis

Analizar una película como *Entre caníbales* supone un tipo de mirada particular. Implica un modo particular de recepción diferente a la que experimenta el asistente común a la sala de cine y distinto también al de aquel, que como el crítico o el cinéfilo, emite algún juicio valorizador

sobre el filme. No es reflexionar sobre el film en términos de “me gustó” o “no me gustó” ni tampoco en términos de “bueno” o “malo”. Analizar una película implica un trabajo de observación orientada, disociando unos elementos para interesarse en otros. La reflexión del analista tiene un fin distinto al del amateur y al del crítico, se trata pues, de producir un conocimiento.

La presente investigación se encuentra ubicada en esta vertiente, se analizó la película *Entre caníbales* con la intención de descubrir de qué manera se presenta en ésta su lenguaje o estilo cinematográfico. Para ello se utilizó el modelo propuesto por David Bordwell, para quien es posible orientar el análisis del lenguaje cinematográfico en función de las técnicas que le participan y que en ésta película concreta, parece definirse de manera especial por la puesta en escena.

*Entre Caníbales* es una película regiomontana y como tal, manifiesta múltiples referencias que lo ponen de manifiesto: la postal del cerro de la silla, la típica carne asada, el acento norteño, las imágenes de sitios de la localidad. Se pueden encontrar referencia más “locales”, como los comentarios sobre el tráfico, el metro e incluso obvias referencias al espíritu consumidor del regio o a la violencia, tema tan de moda al momento del estreno del film. Sin embargo, y más allá de analizar la verosimilitud o el cliché del reflejo de lo regio, el presente análisis concentró su mirada en ubicar si existe un lenguaje particular que defina una película regiomontana como la aquí estudiada.

Dicha película, además de representar lo regio en cuanto a tiempo y lugar en donde se ubica la historia, resulta un ejemplo idóneo de la actualidad del cine regiomontano por tratarse de la producción más reciente de éste tipo de cine, coincidiendo en su exhibición comercial con el año en que se realiza el presente estudio: el 2007. Por lo que el analizarla en atención a una técnica como la puesta en escena -que en éste film se pone especialmente de manifiesto-, posibilita no sólo el definir el estilo fílmico de ésta, sino el ubicarlo en correspondencia al lenguaje cinematográfico del cine regio reciente (2000-2007).

*Entre Caníbales* es la ópera prima de Rodrigo González Mendoza, una película que cuenta la historia de Marcelo, exitoso y joven empresario regiomontano, quien invita a sus amigos de la infancia, -Los Caníbales, equipo de béisbol de las ligas pequeñas-, a una carne asada en su casa. Ahí les comunicará una noticia que todos creen relacionada con su futuro político. Pero lo que Marcelo les dirá está muy lejos de lo que ellos se imaginan. La noticia obligará a cada uno de ellos a mostrarse tal y como son; poniendo en la balanza los verdaderos motivos de su amistad y redefiniendo sus conceptos sobre la honestidad, el amor y la lealtad.

En la película de González se presenta un sistema formal narrativo, que como dice Bordwell, no puede estudiarse sin atender su relación con el medio –el estilo cinematográfico-, pues ambos interactúan entre sí. En *Entre caníbales* es destacable como la puesta en escena puede –entre otras funciones- ayudar a progresar las relaciones causa y efecto, crear paralelismos o conducir el flujo de la información en la narración. Pero además, la puesta en escena y el uso que ésta hace de aspectos como los escenarios, el vestuario, la iluminación y la recreación (actuación), puede analizarse también –y por derecho propio- en función a los modelos de estilo que conforma, pero sin olvidar que dicha técnica no funciona aisladamente, sino en relación a la película completa.

Como la forma en el cine constituye un sistema, es decir, un conjunto de elementos relacionados e interdependientes, resultó de utilidad atender a ciertos principios que ayudaron en su percepción: función, similitud, y repetición, diferencia y variación, desarrollo y unidad/desunión (Bordwell y Thompson 51). El presente análisis tomó como guía estos principios para entender la interrelación de los elementos que conforman la película completa.

Se eligieron tres secuencias que resultan significativas para tal propósito, la primera corresponde al inicio de la historia y su función principal es la de presentar a Marcelo -el protagonista- como un sujeto preocupado por un problema que lo acosa y que ha de ser el motivo que guíe el desarrollo del film: una noticia que habrá de dar, algo que como le dice su amigo Juan en la misma secuencia, habrá de “poner las cosas en su lugar”.

La segunda secuencia sirve de modelo para lo que será el desarrollo general del film, para presentar la psicología de “Los Caníbales”, así como las dinámicas relacionales que presentan como grupo y para con Marcelo, y los intereses que les hacen estar presentes en la reunión: la noticia que les dará Marcelo y que suponen ligada a su futuro político.

Contrariamente la última secuencia sirve de desencuentro, funciona como clímax de la película y con está se planteará el desenlace cuando el protagonista les de por fin la noticia a sus amigos de la infancia distando mucho de las expectativas que éstos guardaban: Marcelo ha sido traicionado por su mujer y su mejor amigo, por lo que decide “jugarlo todo y perderlo todo”.

Estas secuencias presentan múltiples constantes que se repiten a lo largo del film, por un lado la actitud de preocupación y soledad que evidencia Marcelo a lo largo del film, lo mismo que los rasgos, relaciones e intereses que guardan sus invitados. Ciertos motivos recurrentes, como los referidos al béisbol no sólo se integran como simples reiteraciones, sino que participan activamente en la narrativa otorgando significados concretos. Igual sucede con el motivo del teléfono, que además guía el desarrollo del film, al aparecer al final de cada una de las secuencias analizadas.

Por otro lado, es oportuno contrastar las diferencias entre estas secuencias, pues parte de la diferencia está dada por la variedad en que se presentan los motivos (escenas, escenarios, acciones, objetos, elementos estilísticos). Las secuencias mismas ofrecen un patrón con importantes variaciones que contribuyen al desarrollo de la historia.

El desarrollo de la historia puede ubicarse claramente tanto por la repetición de los motivos significantes en la película, como por la variación de éstos. En una primera parte el protagonista plantea tener un problema en relación con la noticia que les dará a sus invitados, en la segunda los invitados crean expectativas alrededor de tal noticia y en la última se confirma la magnitud del problema implícito en la noticia y que al ser pronunciada contrapone las expectativas que su invitados habían creado. El motivo del teléfono servirá para hermanar y diferenciar las secuencias, primero Marcelo habla con Juan al final de la secuencia, después ya

no puede hablar con él al final de la segunda secuencia (pues le ganan el teléfono) y finalmente, al final de la tercera secuencia, toma el teléfono para enterarse que ha muerto.

En términos generales la película presenta un patrón de progresión sólidamente estructurado, con motivos claramente identificables tanto en su función en la narrativa como en su presentación estilística. Teniendo como resultado una historia con desarrollo lineal, en donde cada elemento parece responder a su función dentro del film. En palabras de Bordwell, “las relaciones que percibimos en la película están clara y económicamente entrelazadas” (56). Sin embargo, y a pesar de la lógica con la que se construye la historia existen algunos pocos cabos sueltos, que curiosamente se manifiestan de manera resaltada al final del film, la única secuencia que se ubica en un día distinto en la historia. ¿Qué pasó con los caníbales?

La última secuencia deja abierta varias posibilidades, pues en la ceremonia donde se esparcen las cenizas de Juan no asisten algunos personajes. De Ana se presentan una serie de tomas en la mudanza de su casa, pero ¿se pueden mudar todas las pertenencias de una gran residencia como la de Ana y Marcelo tan rápido?, tampoco asisten a la ceremonia Horacio y Verónica, lo que puede interpretarse como que tuvieron que volver a su casa pues ellos no vivían en Monterrey, pero que más bien parece obedecer a la intención de enfatizar la figura de Marcelo y de Los Caníbales como separadas y ajenas (el tipo de composición y el espacio entre ellos así lo sugiere). Faltaría ver qué pasó con Felipe, pues él no parecía tener problemas con el grupo, asistía a los mítines de Juan y se mostraba cordial con el grupo, por lo que se antojaba estuviera presente, pero igualmente parece haber sido eliminado con las mismas intenciones que Horacio y Verónica. Igual queda en el aire quién se llevó al final a los hijos de Marcelo que de pronto desaparecen de escena, dejando a un solitario Marcelo haciendo un último “lanzamiento” hacia el cielo para con esto y de manera casi inmediata, cambiar inexplicablemente la iluminación del lugar a una más oscura, contrastando con la sobrada iluminación que exhibían las tomas previas a este momento.

Como se ha explicado, el análisis de la puesta en escena permite ubicar las relaciones

de la película en cuanto a sistema formal narrativo. Igualmente interesante resulta el ubicar las funciones de los aspectos específicos que a la técnica le competen y que definen el estilo de la película: escenarios, vestuario, iluminación y actuación. Que por derecho propio otorgan otras constantes significantes que ponen en evidencia el lenguaje cinematográfico de *Entre Caníbales*.

El manejo de los escenarios resulta uno de los elementos más destacados de *Entre Caníbales*, pues el hábil uso que de éstos se hace, permite dividir el gran escenario del jardín donde sucede la reunión, en otros distintos “escenarios” según sean las intenciones de la narrativa. Se tiene el espacio donde se sitúan los hombres frente a las bebidas, el de las mujeres en la mesa en torno al chisme e incluso uno más, donde se ubica otra pareja que no se termina de integrar ni con uno ni con otro el grupo. Tal ubicación de los personajes, permite no sólo dar muestra de la división por géneros que sucede en las carnes asadas, sino también otorga significados concretos a la narrativa, al perfilar las relaciones entre los personajes.

“Los Caníbales” es un grupo conformado por los amigos de la infancia de Marcelo y sus respectivas parejas, resultando un grupo sui géneris integrado por personalidades con características muy definidas y diferentes. Para ello el manejo de vestuario y especialmente de la actuación, otorga rasgos a cada personaje que delimita su papel en la historia.

Cada personaje se presenta desde que aparece por primera vez en la película con los rasgos que definirán su participación en la narrativa, ya sea por sus diálogos, acciones e incluso su posición en el espacio compositivo. Además de Marcelo cuya preocupación y soledad se pone de manifiesto con líneas como: “no sé si podré hacerlo”, el animoso Juan se presenta desde el principio como el soporte moral del protagonista, con frases como: “hoy es un gran día” o “todo nos va a salir bien”. Ana por su parte evidencia su falta de atención al discutir con Marcelo y reclamarle: “y yo prácticamente ni existo”.

El interés que motiva la conducta del resto de los Caníbales igual se presenta temprano en la película. Verónica y Horacio se muestran como una pareja bien acoplada y amorosa, pero



donde Verónica parece algo atenta a los bienes materiales: “imagínate una albera así en la casa”, “necesitamos una mesa así pero más grande”. Horacio parece el más prudente de Los Caníbales, quien presenta su genuino interés en relación a la amistad al decir: “tengo un chingo de ganas de ver al gordo”. Susy y Genaro por el contrario parecen mostrarse como una pareja menos ejemplar, llegando entre discusiones (que repetirán aún en la ceremonia donde se esparcen las cenizas de Juan). Genaro parece motivado por un interés por el “hueso” político, al decir: “tengo una idea buenísima que le quiero platicar al gordo”, mientras Susy se muestra trivial e interesada por “el olor a nuevo”.

Carmen y Roberto son otra pareja aún más disfuncional, donde el marido parece opacado por completo por las decisiones y deseos de su mujer. Ella llega quejándose, siendo esto una constante en su actitud, mientras que él llega agobiado por los problemas laborales. Pronto quedará su interés de manifiesto: “quedamos en que a eso venimos”, comentario en relación a la camioneta que quieren Marcelo les ayude a comprar. Felipe se presenta como el único Caníbal soltero, cuya llegada por el lado contrario a las parejas casadas, su camisa color morado claro y su repentina llegada procurando un comentario como: “mantuvimos el secreto todos estos años, pero que bueno que ya saliste del clóset...”, sugieren una posible homosexualidad en este personaje. Por último están Toño y Lidia, quienes llegando también por el lado contrario a las parejas casadas y en clara actitud casi adolescente, dan cuenta junto a sus ropas ajustadas y el buen físico en ambos, del interés sexual implícito en su relación y que motivará importantes relaciones causa y efecto en la narrativa.

La puesta en escena no sólo adelanta los nexos causa-efecto en función de las actuaciones de los personajes, pues como ya se dijo, éstas se sitúan en escenarios que determinan significativamente cada escena guiando el desarrollo de la historia y donde la iluminación determina gran parte de los efectos. Así la presentación del problema de Marcelo se da temprano en la mañana (parque), el desarrollo en el transcurso del día (jardín / interior casa) y la conclusión en la noche (jardín), por lo que la iluminación apoyará la idea de transcurso del

tiempo, estableciendo además una paleta de color significativa para cada momento: más neutros para la incertidumbre del inicio, más cálidos para el desarrollo, y más oscuros para el desenlace (lo que le procura efectos más dramáticos). De hecho también se puede establecer una oposición entre las escenas al exteriores y las interiores, donde las primeras apoyan la idea de “al descubierto” (la convivencia, el dar la noticia), mientras las segundas apoyan la idea de “oculto” (los desencuentros, lo que no se dice).

Además, resulta necesario el situar a la puesta en escena en el contexto de un espacio y tiempo, de cuyo análisis se infieren otros motivos interesantes. El simple manejo del espacio sirve no sólo para guiar la atención perceptiva, sino para aportar elementos significantes a las acciones. En la película se utilizan muchas composiciones en espacio profundo, que en escenas como las de las llegadas de las parejas, sirven para mostrar las relaciones que guardan las éstas entre sí y para con el protagonista.

El tiempo también tiene una importante participación significativa, así sucede en secuencias como la del parque, donde el movimiento de Marcelo mientras corre refuerza su determinación, mientras que su estado estático al detenerse sugiere indeterminación: “no sé si podré hacerlo”. Igual el tiempo sirve para otorgar significados en otras escenas, como cuando Horacio y Verónica se besan, que combinado con un ralentí en el ritmo de la toma, más un manejo de cámara e iluminación distintos, permiten enfatizar las reacciones de Marcelo y Ana. Una vez más tiempo y espacio determinan el significado en secuencias como la del clímax, pues cuando Marcelo les da la noticia a Los Caníbales, las acciones parecen tener un ritmo más rápido, apoyado por los rodeos que éste hace de cabecera a cabecera a la mesa y por el agitado ritmo que le confiere a la secuencia el uso de la cámara en mano.

La participación de la técnica de la cámara en apoyo a la puesta en escena evidencia ciertos patrones estilísticos de la combinación de ambas técnicas. Así se podrá ver en las mencionadas composiciones en espacio profundo y en otros usos como lo las tomas “arriba-abajo” en escenas como cuando Lidia es presentada a Ana, estableciendo por medio de un

cambio en el ángulo y altura de la cámara, la inferioridad de una frente a la otra o cuando Marcelo habla con Juan, donde la cámara apoya la sensación de inseguridad de Marcelo en tomas en picada que le muestran diminuto contra otras de Juan donde aparece en contrapicada, seguro y enorme.

Finalmente otro recurso en relación con la cámara apoya los efectos significantes de la puesta en escena: el uso del espacio del encuadre que deja a los personajes “fuera de cuadro”. Recurso presente en escenas como cuando Marcelo queda fuera de cuadro mientras corre, lo que enfatiza su determinación al adelantársele a la cámara, cosa que se revierte cuando queda oculto debajo de un puente (cuando luce más agotado) y confesándose inseguro. Igual se utiliza este recurso en otras escenas, como por ejemplo, cuando Marcelo recién pronunció su discurso y la cámara lo sigue y le deja, para quedarse con las reacciones de otros personajes, y luego regresar a él y volverlo a dejar para la mostrar la reacción de un tercero. Con lo que en éste, como en otros casos, se puede apreciar la combinación de tales recursos narrativos: patrones arriba-abajo, composiciones en espacio profundo, uso del espacio “fuera de cuadro”.

Además, *Entre Caníbales* plantea una historia con repetidas referencias a ciertos tópicos, de entre los cuales destaca el béisbol y al tema mismo del canibalismo que intitula la película. El tema del béisbol capta la atención desde el inicio, al exhibir a un Marcelo haciendo su jugada de sacrificio para que “Los Caníbales” obtuvieran la victoria. El tema se convierte en motivo al volverse no sólo un detalle reiterado por utilería, acciones de los personajes y diálogos, sino que conduce la narrativa de una manera significativa tanto en las escenas concretas como en la película global. Particularmente interesante es la construcción que se da en la escena cuando Toño narra el juego, pues a manera de metáfora, se describe la actualidad de los personajes, se da cuenta de sus relaciones y hasta de sus acciones futuras: “Genaro Villarreal, por estar distraído y perdido en la mesa de trofeos regala un voladito” (describiendo la actitud ventajosa de éste), “Juanito Luna, Horacio Guajardo y Marcelo Garza” (personajes más unidos en el argumento), “Marcelo Garza, con toda la presión sobre sus hombros...” (pues

pronto dará la noticia), "...esto puede acabar aquí" (que anticipa el final, mientras Toño abraza en una composición irónica a Marcelo).

Por otro lado está la referencia implícita al Canibalismo, pues Marcelo les "pone la mesa" a sus invitados mientras ellos aprovechan para obtener lo que les interese: su ayuda en el trabajo, algún futuro compadrazgo político o a su mujer misma. La referencia a "poner la mesa" es una constante desde que llegan los primeros invitados y que en escenas como la de cuando comen, enfatiza el acto del canibalismo al rodear la cámara a los comensales con tomas que les muestran masticando grotescamente a la mesa. En contraste, Marcelo permanece sin comer exhibiendo otra constante: su sacrificio casi religioso (la composición recuerda una última cena), que será reiterado nuevamente casi al final cuando les anuncie en la mesa: "esta ofrenda que haré será definitiva".

Del análisis de estos elementos se puede concluir siguiendo a Bordwell, que la técnica cinematográfica determina -en interacción con la narrativa- la forma en que se percibe del film. La película *Entre Caníbales* posee una forma particular que queda en evidencia si se analiza a la luz de su puesta en escena, siendo ésta técnica no sólo la más familiar a los ojos del espectador, sino la que determina más poderosamente su estilo y narrativa. El uso de los elementos que le competen, especialmente el de los escenarios y las actuaciones -en el tiempo y espacio- y bajo el contexto de técnicas como la cámara, determinan el lenguaje cinematográfico de esta película regiomontana.

*Nota: para ver el découpage de las tres secuencias, así como la relación completa de los stills de las mismas, consultar Anexos, al final de esta investigación.*

## Capítulo V. Correspondencia en el lenguaje del cine regio reciente

El presente estudio forma parte de un proyecto de investigación común, cuya línea es: "El análisis cinematográfico de las producciones de largometraje regiomontanos (2000-2007)", temática que está inscrita en el proyecto: "Análisis del estilo en las producciones cinematográficas regiomontanas al inicio del siglo XXI". Razón por la cual se hace una breve revisión de otros estudios realizados a la par y cuyo propósito final fue el mismo, averiguar si existe un lenguaje cinematográfico en el cine regio reciente.

### 5.1 Lenguaje cinematográfico en el cine regiomontano

El hecho de que en Monterrey se estén realizando películas, con una producción más o menos representativa en relación a lo que se produce en el resto de país, constituye ya de por sí un aspecto destacable y digno de recibir atención. Del 2000 al 2007 una cantidad de siete películas han visto la luz en salas de exhibición comercial, lo cual ha despertado la atención de algunos sobre lo que se produce en la sultana del norte<sup>45</sup>.

Desgraciadamente lo que se dice del cine regiomontano no permite destacar si existe un lenguaje propio a éste. Los comentarios regularmente se limitan a la reseña o crítica medial, que por sus propias características no se orientan hacia el análisis. Otra clase de reflexiones, como las derivadas de revistas especializadas o libros sobre cine mexicano, ocasionalmente hablan sobre el cine regiomontano con algo más de profundidad, pero tampoco se preocupan por definir las particularidades de su lenguaje, pues cuando mucho se limitan a la crítica que "se desborda del filme y se extiende al hecho de ser regiomontano o al cliché que tantos propios como ajenos hemos venido construyendo" (Herrera tesis inédita).

---

<sup>45</sup> Monterrey, Nuevo León, México.

Independientemente de la verosimilitud o aporte que de “lo regio” se haga en las producciones locales, es plausible el suponer que éstas poseen un estilo propio y que dada la particularidad de provenir de una misma localidad, posean rasgos compartidos, que atiendan a definir un estilo reconocible, un lenguaje cinematográfico en el cine regiomontano reciente. A continuación se revisan brevemente otros análisis pertenecientes a la línea de investigación a la que se afilia esta tesis.

## 5.2 Análisis de films regiomontanos (200-2007)

Dentro el proyecto “Análisis del estilo en las producciones cinematográficas regiomontanas al inicio del siglo XXI” se analizaron siete películas producidas en Monterrey del 2000 al 2007 en atención al método de análisis cinematográfico propuesto por David Bordwell en su libro *Arte cinematográfico*. Además, y dadas la particularidades de cada film y de la visión de cada investigador (un grupo de siete investigadores, uno por cada una de las siete películas), la mayor parte de sus reflexiones y trabajo metodológico fue enriquecido –cuando no determinado- por las aportaciones teóricas de otros autores.

### 5.2.1 Análisis de la película “*Inspiración*”.<sup>46</sup>

*Inspiración* (2001) de Ángel Mario Huerta, comedia romántica ligera donde un joven universitario vive de manera muy ingenua el proceso del enamoramiento cuando conoce a la chica de sus sueños (la película fue criticada por retratar sólo el Monterrey de “la gente bien”). En el análisis se ubicó el uso de dos tiempos narrativos, el tiempo que corresponde al narrador (protagonista) y cuatro *flashbacks* que representan el cuerpo del argumento (los intentos por

---

<sup>46</sup> Análisis de Rocío Torres contenido en su tesis inédita “Análisis cinematográfico de la película *Inspiración* a partir de su puesta en escena como definición de estilo”.

reconquistar a la chica). Se destaca la puesta en escena, especialmente en el uso de escenarios, vestuario e iluminación para avanzar la narrativa y los significados del film.

### 5.2.2 Análisis de la película “Las Lloronas”.<sup>47</sup>

*Las Lloronas* (2004) de Lorena Villarreal, trata rescatar la leyenda popular que en México tiene su origen en la época prehispánica. Tres generaciones de mujeres sufren una maldición que consiste en que todo hijo varón que ellas engendren deberá morir a temprana edad sin que haya nada que cambie el destino. La narrativa sigue un sistema clásico causa-efecto con un notable uso de *flashbacks* (recuerdos) y *flashforwards* (premoniciones) con imágenes oníricas a lo largo del filme. La investigación sobre este film se centró en la fotografía como estilo fílmico (lo que combina aspectos de la *puesta en escena* y *la toma*), destacando aspectos como la iluminación (dura, aire de misterio y exaltación expresiones actores), el color (en rojizos los interiores, azules en *flashbacks* y *flashforwards*) y algunos movimientos de cámara conduciendo las reacciones del espectador. La película se ha considerado en cierta medida feminista y abunda en el tema del ocultismo tanto estilística como narrativamente.

### 5.2.3 Análisis de la película “Adictos”.<sup>48</sup>

La película de Manuel Fernández *Adictos* (2005) trata sobre una serie de personajes que se cuestionan sobre temas como las costumbres sexuales, el aborto, la homosexualidad, la disfunción eréctil y la adicción al sexo. La organización narrativa está basada en el contraste de opuestos, secuencias del círculo de “amigos” (comentarios sexuales, lenguaje obsceno y festivo) y un círculo “terapéutico” (testimonios, arrepentimiento). Además, en *adictos* se destaca la puesta en escena, especialmente con aspectos como el vestuario y maquillaje. En el análisis de este film se subraya la relación con el arte teatral.

---

<sup>47</sup> Análisis de Martha Elisa Martínez contenido en su tesis inédita “Análisis cinematográfico de la película *Las Lloronas* a partir de su fotografía como definición de estilo”.

<sup>48</sup> Análisis de Diana González contenido en su tesis inédita “Análisis cinematográfico de la película *Adictos* a partir de su puesta en escena como definición de estilo”.

#### 5.2.4 Análisis de la película “7 días”.<sup>49</sup>

Fernando Kalife realiza *7 días* (2005), que cuenta la historia de un joven emprendedor que quiere organizar en Monterrey un concierto de la famosa banda irlandesa de rock U2 y sus aventuras con el hijo de un mafioso que le dio 7 días para pagar una deuda y ganar el contrato del concierto. La narrativa aunque clásica en cuanto a que está orientada por un causa-efecto (el protagonista tiene una meta clara y eso guía el desarrollo del film), juega con algunos recursos, especialmente con el montaje, destacándose el uso ágil de muchos estilos de transiciones entre escenas como el flash, disolvencias, corte directo, wipes y superimposiciones, así como las combinaciones de colores dependiendo el tipo de escena, apoyándose en tomas en cámara lenta o rápida. Por tal razón se destaca el uso de la edición, tanto como estilo en cuanto a técnica, como a estilo con intenciones narrativas ya sea para darle especial intención a un personaje o jugar con la temporalidad (*flashbacks*). Es destacable también el que se contratara a otro estudio (con experiencia en videos musicales y ediciones con cierto ritmo), para una escena conclusiva en relación a una canción de la banda irlandesa.

#### 5.2.5 Análisis de la película “Así”.<sup>50</sup>

Con buenas críticas e inclusión en la muestra de Venecia, *Así* (2004) de Jesús Mario Lozano, presenta a través de una fragmentación de planos-secuencias de treinta y dos segundos (pues es ese lapso lo que dura como máximo la atención que se le puede brindar a cualquier fenómeno), momentos de la vida de Ivan (hay fragmentos de otro tamaño, pero son minoría). La narrativa gira en torno al protagonista, mostrándole casi siempre en su apartamento a las 11:32 p.m. o bien, cuando se trata de un exterior, se cuenta a través del ojo de él protagonista, mostrando su visión del mundo a través de su cámara. *Así* tiende a marcar

---

<sup>49</sup> Análisis de Ana Laura Bárcenas contenido en su tesis inédita “Análisis cinematográfico de la película *7 días* a partir de su montaje como definición de estilo”.

<sup>50</sup> Análisis de Celeste Flores contenido en su tesis inédita “Análisis cinematográfico de la película *Así* a partir de su montaje como definición de estilo”.



un ritmo narrativo mediante sus constantes cortes a negros durante el film, además de diferencias entre las escenas fuera del escenario principal y dentro de él por medio del tiempo.

### 5.2.6 Análisis de la película “De Nadie”.<sup>51</sup>

El premiado largometraje documental de Tim Dirdamal *De Nadie* (2005) cuenta varias historias, siendo la principal la de una inmigrante centroamericana quien se ve forzada a abandonar a su familia en busca del sueño americano. La película está integrada de 18 secuencias que bien podrían clasificarse entre una forma *categorica* partiendo de las entrevistas que le componen y una forma *retórica* derivada de ciertas intenciones narrativas de claro patetismo. El film mezcla básicamente tomas en primer plano con “cámara en mano”, con movimientos de cámara indiciales de los entrevistados y otras de lugares relacionados con las entrevistas (el tren, la casa del inmigrante) también indiciales. Además se hace uso del *flashback* y del *split screen*. *De Nadie* muestra una visión “enmarcada” (intencionada), con una narrativa a base de “cortocircuitos” que le otorga su estilo, donde a pesar de sus “accidentados” y no planeados planos se logra unidad en base a un buen montaje. Una de las “cualidades” del film es mostrar otra cara de la inmigración, la del difícil recorrido que emprenden los centroamericanos al tener que cruzar por México en su camino a Estados Unidos.

## 5.3 Similitudes y diferencias

Tanto *Entre Caníbales* como las otras seis películas antes mencionadas exhiben particularidades en su origen, temática, estructura narrativa y estilo cinematográfico que lo mismo les hermana que les diferencia entre sí. Por un lado habrá que destacar antes que anda lo relativo a la producción donde se les toma como producciones regiomontanas por ser

---

<sup>51</sup> Análisis de Luis Martínez contenido en su tesis inédita “Análisis cinematográfico de la película *De Nadie* a partir de la toma como definición de estilo”.

realizadas por directores originarios (o al menos avecindados) en la Monterrey y además por contar entre su equipo de producción o entre su talento actoral otros tantos regiomontanos. En cuanto al origen de las producciones en sí, habrá que comentar que no todas estas se filmaron en tierras regias, pues algunos trabajos se realizaron en otros municipios circunvecinos a la ciudad, o al menos pertenecientes al estado (como el caso de *Las Lloronas* filmada en Higuera, Nuevo León). En el caso de *De Nadie*, su producción se realizó casi enteramente fuera de tierras neolonesas (con locaciones en Orizaba Veracruz e incluso Honduras), sin embargo hay algunas escenas en la macroplaza de Monterrey.

Por otro lado es de destacarse el que los films sean (al parecer en su totalidad), la primera realización de estos directores, lo cual no sólo les hermanaría entre sí, sino que les ubicaría en igualdad con el fenómeno de la ópera prima que parece ser una imperante en el cine nacional.

Las temáticas de estas producciones son de lo más diversas, pero aún así existen algunas coincidencias. Interesante es el tema de lo regio tocado en estas películas, pues casi todas lo tocan a manera de "postal". *Las Lloronas* con el costumbrismo pintoresco del pueblo de Higuera, N.L., *Inspiración* desde el favorecido entorno del habitante de las llamadas "colonias bien", no muy diferente de *7 días*. Aunque en beneficio de ésta y prácticamente todas las producciones se podrá apelar un argumento de la tesis de Bárcenas, sobre la universalidad de los temas independientemente del entorno en que se planteen las situaciones. Así una carne asada como la de *Entre Caníbales* no será sólo reflejo de lo regio, sino de lo que acontecido en la reunión de un grupo de amigos, como podría pasar en cualquier otro lugar.

Saliendo de este esquema tipo "postal turística" se encuentran *Adictos*, *De Nadie* y *Así*. La primera, al ser prácticamente una obra de teatro llevada al cine parece desestimar la referencia intencionadamente regia, aunque queda de manifiesto este sello a través del encuentro con las personalidades teatrales hartamente conocidas (al menos en el la ciudad). Por otro lado, *Así* cuando retrata la percepción de su protagonista da muestra de muchos de los

entornos urbanos de la ciudad (el metro, calles, parques), lo cual resulta al parecer interesante para la crítica, amén de lo que Herrera llama “la corriente de la época”, es decir: “retratar la realidad que vive el país y su gente en la calle”. En esta línea la temática de *De Nadie* parece justificar sus poco más de 15 premios internacionales, aunque para efectos de la antes mencionada temática regia, no sería el de los inmigrantes centroamericanos una de ellas, sin embargo, no deja escapar una nada turística “postal” de la principal entrevistada en la macroplaza.

En cuanto a estructura narrativa habrá de decirse que todas, con excepción del documental de Tim Didramal, se tratan de ficciones con estructura narrativa formal (aunque *Así* es considerado como *formal asociativo* por Flores, por la asociación que espectador debe hacer de los fragmentos de 32 segundos). La similitud de la narrativa de casi todos estos filmes está dada por los patrones causa-efecto, cuyo desarrollo argumental se plantea desde la perspectiva (y motivación) de un personaje: *Inspiración*, *7 días*, *Así*, *Entre Caníbales*. En el caso de *De Nadie* también se centra en un personaje, pero la narrativa no avanza en función de las acciones de éste, o al menos no con la linealidad que una ficción. En el caso de *Así* se deben hilvanar los segmentos, pero también es posible advertir un desarrollo centrado en el protagonista. En los casos de *Las Lloronas* y *Adictos*, el desarrollo avanza por medio de paralelos.

Otra similitud destacable está dada por el montaje en todas las películas antes mencionadas. En todos esos casos, el manejo significativo de la edición contribuye a manipular y adelantar la narrativa. En el caso de *Inspiración* lo hace por medio de *flashbacks*, igual sucede con *Las Lloronas* y con *7 días*, donde además el recurso del “brinco atrás” o “brinco adelante” en el tiempo narrativo, se usa para crear un patrón estilístico y significativo en las escenas concretas.

En el caso de *Adictos* el montaje permite integrar las historias que se dan en el círculo de amigos y el círculo terapéutico, parecido pasa en *Así*, pero donde los segmentos se unen

con la lógica de cierta métrica y el manejo de espacios en negros entre ellos. Igualmente en *De Nadie*, donde si no fuera por una “profesional edición”, perderían unidad los “cortocircuitos” que unen los 18 segmentos del documental. Quizá La película donde menos se subraye la presencia del montaje es en la sujeta al presente análisis, pues *Entre Caníbales* raya el lo lineal.

Hay otras similitudes destacables en el estilo, dadas por aspectos concretos de la técnica. Por ejemplo, llaman la atención las paletas de color empleadas en *7 días* y *Las Lloronas*, ambos casos en colores rojizos y azules según las intenciones significativas de los segmentos editados (coincidiendo en el uso de *flashback* o *flashforward* en gamas distintas al resto del film). También destacable es la coincidencia del encuadre móvil -accidentado si se quiere- de *Así* y de *De Nadie*, pero con la particularidad de que en el primero es intencionado para mostrar la realidad interior del personaje, mientras que en el segundo es muestra también de la realidad, pero la de una no adecuada planeación técnica (aunque en beneficio de un aire de “autenticidad”).

#### **5.4 La puesta en escena y el cine regio**

*Entre Caníbales* basa su lenguaje especialmente en el uso que hace de la puesta en escena. Sin embargo no es la única en que destaca dicha técnica, para muestra las películas de *Inspiración* y *Adictos*. En la primera, Ángel Mario Huerta emplea muchos de sus aspectos: escenarios, vestuario, iluminación y actuación. El manejo que éste hace de los escenarios guarda algunas similitudes con *Entre Caníbales*, en ambos casos cada entorno conferirá mucho del significado de las acciones, sólo que a diferencia de *Entre Caníbales*, la película de Huerta echa mano de muchos espacios para ir construyendo su historia, mientras que en el caso de *Entre Caníbales* prácticamente todo sucede en un mismo escenario.

Cosa similar sucede con los vestuarios, pues en ambos casos participan determinando en mucho el perfil psicológico de los personajes, sólo que en el caso de Huerta hace uso de

distintos atuendos según sea la intención narrativa de cada momento de la historia, mientras que en el caso de *Entre Caníbales* esto casi no sucede (traen casi siempre la misma ropa, pues todo ocurre en el mismo día). No obstante se puede decir que la iluminación en triangulación es un uso técnico común (de hecho en casi todos los filmes), aunque *Entre Caníbales* cuenta con un manejo de iluminación un tanto difuso en ocasiones.

En el caso de *Adictos* las similitudes no son tan destacadas, si acaso se podrá comentar que el manejo de los escenarios delimitan o enmarcan lo mismo que en *Entre Caníbales* hechos concretos, así mientras en esta última película las cosas “ocultas” suceden en un escenario y las “permisibles” en otro, en *Adictos* la historia por lo general transcurre igualmente en dos ejes de acción, el lugar de la reunión de “los amigos” y el lugar del “círculo de terapia”, circunstancias en ambas películas que orientan las expectativas de la narrativa.

En cuanto al vestuario y maquillaje, si existe la consideración de uso significativo de este aspecto en ambo filmes, pero en diferentes perspectivas. Mientras que en *Entre Caníbales* se trata de un vestuario bastante típico de cualquier reunión de un grupo de amigos treintañeros (si acaso cada uno de acuerdo a su personalidad), en el caso de *Adictos* (aún y también se encuentren los personajes en una fiesta), presentan un vestuario más estilizado, dictando patrones para hombres (camisas informales de telas ligeras y vistosas) y mujeres (vestidos combinados con su maquillaje). En lo relativo al maquillaje existe otra diferencia, mientras que “Los Caníbales” se mostrarán con un “maquillaje sin maquillaje”, los “Adictos” aparecerán con uno más “teatral”.

### **5.5. Estilo en el cine regiomontano**

De acuerdo a las observaciones aquí presentadas, es posible concluir que sí parecen existir ciertas coincidencias importantes del cine regio. Una de ellas –guste o no- es la referencia a lo regiomontano, ya sea a través de tomas pintorescas de los “orgullos” de la ciudad y del estado

(la macroplaza, el cerro de la silla, etc.) o al menos con una referencia al “otro Monterrey” (cercano a ese discurso de las “otredades” que parece gustar tanto a la crítica).

Se puede afirmar que las producciones presentan un formato al parecer más cercano a las producciones de carácter comercial (por suerte quizá, ya que se necesita que lleguen más fácilmente a las salas de exhibición) y no tanto experimental, como el con sesentas y sesentas se acostumbraba en la región (escapan un poco a esta categoría *Así* y *De Nadie*).

Se carece aún de cierta maestría técnica en prácticamente todos los casos, lo que resulta en parte justificable al ser óperas primas. *Entre Caníbales* es acusada de “soporífera”, *Adictos* de ser demasiado “teatral”, *De Nadie* de ser “intermitente”, *7 días* de “meglómana”, *Inspiración* de ser “autista-masturbatoria”. Cabe destacar la insistencia que la crítica hace sobre el reflejo de lo regio en dichos filmes, aunque quizá sea mejor dejar ese tema de lado dada la dificultad para definir la verosimilitud y validez de una cuestión así en el cine.

Se advierte al parecer una tendencia por subrayar el papel del montaje en cuanto a estilo y a recurso narrativo, probablemente para restar linealidad a las películas. Se puede encontrar en la marcada fragmentación de películas como *Así* y *De nadie*, en los bloques paralelos de películas como *Adictos*, la segmentación en bloques consecutivos (por *flashbacks*) de *Inspiración*, o la segmentación de carácter referencial en filmes como *Las lloronas* o *7 días* (también con *flashbacks* y *flashforwards*). Posiblemente sea una tendencia local o quizá una tendencia nacional emparentada con películas como *Amores perros* o posiblemente una coincidencia de carácter internacional con ediciones como las de *Tiempos violentos*. Lo cierto es que sucede, es algo así como: “vamos a contar la película en capítulos”.

La constante que parece sí prevalecer en cuanto a las realizaciones locales es la diversidad, hecho que significó que algunas de los análisis realizados sobre las otras seis películas (pertenecientes a la misma línea de investigación) tuvieran algunas diferencias con la metodología de Bordwell, al considerarla insuficiente para dar cuenta de las particularidades de cada película específica. Con lo que se concluye que es posible destacar un lenguaje o estilo en

cada director, aún y cuando por medio de la metodología de Bordwell no siempre se pueda dar cuenta de toda su riqueza.

Por último es necesario reflexionar si es posible advertir realmente un estilo que caracterice las producciones del cine regiomontano reciente. Ante el resultado de la presente comparativa la respuesta parece ser afirmativa, pero cabe ser prudentes en tal aseveración y mejor optar por el término “tendencia” en lugar de “estilo”, al menos cuando se trata de definir el estilo de un grupo y no el de un solo realizador, pues una muestra de siete producciones, con siete directores distintos, cuya representatividad apenas comprende siete años y cuyas realizaciones son apenas sus primeros trabajos, quizá no sean lo suficientemente contundentes para concluir de otra manera.

## Comentarios finales

Después del desarrollo de la presente investigación es posible realizar algunas reflexiones en torno a los propósitos que ésta perseguía y a los resultados obtenidos. La finalidad de contribuir a los estudios sobre lo visual y en concreto a lo cinematográfico por medio de un análisis como el efectuado, responde al vacío en materia que se presenta en el terreno de los estudios visuales. Tras una revisión de las reflexiones efectuadas en *journals*, tesis, revistas y otras publicaciones se ha constatado no sólo la falta de estudios sobre lenguaje cinematográfico en general, sino también la falta de investigación sobre cine mexicano y el prácticamente inexistente abordaje teórico sobre lo relativo a la cinematografía regiomontana.

El propósito de la presente investigación se sitúa en esta vertiente y con ello justifica su contribución al conocimiento, en tanto realiza una aportación al análisis de estilo de las producciones cinematográficas regiomontanas al inicio del siglo XXI. Para ello, se centró en la película *Entre Caníbales* al representar ésta una buena muestra de la actualidad del cine regiomontano reciente coincidiendo incluso las fechas de exhibición comercial de dicha película con la de realización de esta tesis.

Tras realizar el análisis se logró determinar un sistema formal narrativo en dicho film, así como la presencia destacada de ciertos aspectos de la puesta en escena constituyendo patrones con funciones tanto estilísticas como en servicio de la narrativa, de entre los cuales destacan el manejo de las composiciones en espacio profundo, el manejo significativo de los escenarios, la repetición de ciertos movimientos actorales y de cámara. Destacándose también otros motivos en apoyo a la narrativa, como lo son los referidos al béisbol, entre otros.

De lo anterior se puede concluir afirmativamente a la pregunta de si es posible reconocer un estilo cinematográfico a través de la puesta en escena en la película *Entre Caníbales*, el cual no sólo caracteriza el lenguaje de la película concreta, sino que da cuenta de



parte importante del lenguaje cinematográfico en el cine regiomontano reciente. A este respecto cabe destacar también las relaciones encontradas entre los estilos de las distintas películas que forman parte del proyecto de investigación al cual se inscribe la presente tesis.

Se encontraron importantes coincidencias en cuanto a la referencia al estilo de vida no sólo de regio, sino de neolonés, que van desde el retrato de conocidos parajes, hasta la referencia de ciertas costumbres, actitudes, forma de hablar y demás rasgos que les caracterizan. Por otro lado las producciones están hermanadas por el fenómeno de la ópera prima, lo cual también hermana las producciones con el grueso e la producción nacional.

En cuanto a los aspectos de la técnica que definen a las producciones regiomontanas se encontraron destacables coincidencias en cuanto al uso de algunos recursos como lo son el empleo de *flashbacks* y *flashforwards* en muchas de ellas, así como del uso significativo de los escenarios en otras tantas, pero quizá lo más destacable es la manipulación que de la narrativa se efectúa por medio del montaje por “episodios” (con excepción de *Entre Caníbales*). Con lo que no sólo se juega con el recurso de la “no linealidad”, sino que se le hace partícipe al espectador de la construcción de la historia al tener que asociar las conexiones entre los distintos fragmentos y el tipo de relación que opera entre ellos. Sin embargo, resultaría quizá aventurado suponer un estilo dado por estas circunstancias ante una muestra tan pequeña de películas, por lo cual tal vez sea más prudente el establecer “tendencias” y no proclamar aún un estilo común al cine regio.

De todo lo anterior se destaca la importancia de esta clase de estudios, pues aportan elementos útiles para la reflexión sobre las imágenes por medio de sus propios recursos y no con los referentes de otras tradiciones harto recurridas -como las provenientes de la lingüística-, que al tratar de abordar la imagen dan poca cuanta de su riqueza pues se someten a esquemas y criterios que le son ajenas.

Quedaría sin embargo pendiente, dada la complejidad y riqueza del objeto de estudio, el continuar con otras líneas de investigación desprendidas del presente trabajo, como lo

podrían ser el análisis de la película ahora desde el sesgo de su forma narrativa (el otro gran sistema que Bordwel reconoce junto al estilístico). Igualmente enriquecedor se antoja un análisis de los intertextos presentes en *Entre Caníbales*, como la implícita metáfora mesiánica del personaje principal, cuyos diálogos y acciones parecían confirmar su actitud de “sacrificio”.

Por otro lado sería interesante completar el estudio atendiendo a otras secuencias que aportan otros elementos igualmente interesantes, como las secuencias del comedor que reflejan mejor el motivo que da nombre a la película. Igual se antoja pertinente abundar en el análisis ahora desde otra técnica prácticamente igual de destacada en esta película como lo fue la puesta en escena: la cámara.

Finalmente –aunque no agotando las posibles líneas de investigación–, sería interesante y necesario realizar una comparativa con mayor profundidad y con la ayuda de otros parámetros que permitan ahora sí relacionar el lenguaje de las producciones regiomontanas para poder afirmar si existe o no un estilo común. Estudio que podría ser extensivo a la producción de cortometrajes regiomontanos, siendo éste tipo de producciones las que mayor cuenta dan como fenómeno del tipo de cine que se hace en Monterrey.

## Referencias

- “André Bazin (1918-1958)”. Comunicación, Sociedad y Cultura, Perfil biográfico y pensamiento. Cátedra UNESCO Universidad de Málaga España. (Recuperado el 15 de Noviembre del 2007). <<http://www.infoamerica.org/teoria/bazin1.htm>>
- Al Rifai, Hammam Mohamad. “La construcción de la figura masculina en el cine. Una mirada comparativa”. Culturales. II.004 (2006). <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=69420404>>
- . “La imagen de la prostituta entre la literatura y el cine: dos novelas de Mahfuz vistas por el cine mexicano”. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. IX.018 (2003). <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31691805>>
- Aumont, Jaques. El ojo interminable. Cine y pintura. 1a ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- Aumont, Jaques y Michel Marie. Análisis del film. Barcelona: Paidós comunicación, 1990.
- . Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores. Barcelona: Paidós comunicación, 2002.
- Ayala Blanco, Jorge. La herética del cine mexicano. Colección Para ver. México: Océano, 2006.
- Bárceñas, Ana Laura. “Análisis cinematográfico de la película *7 días* a partir de su montaje como definición de estilo”. Tesis inédita. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007.
- Barrera, Idalia. “Tienen hoy “Amargo Despertar””. Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 27 de octubre de 1994. Gente.
- Bermea Pérez Gil, Andrés. “El Fenómeno Cinematográfico”. Tesis. Universidad de Monterrey, 1976.
- Bloch, Avital H. “Sobre el cine, la historia y las nuevas posibilidades de la verdad”. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. 1.002 (1995). <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31600204>>
- Bordwell, David y Kristin Thompson. Arte cinematográfico. Trad. Edgar Rubén Cosío Martínez. 6ª. ed. México: McGraw-Hill Interamericana, 2003.
- Bordwell, David y Noël Carroll, eds. Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- Carmona, Ramón. Cómo se comenta un texto fílmico. Colección signo e imagen. Madrid: Cátedra, 2002.
- Centeno Maldonado, Juan Carlos. “Una aproximación al estudio del sentido visual a través del análisis del discurso cinematográfico en el film: sexo, pudor y lágrimas”. Tesis. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Diciembre 2002.
- Cerda H., Guillermo. “El cine experimental en Monterrey (1960-1980)”. Microhistorias del cine en México. Comp. Alfaro de la Vega. México: Universidad de Guanajuato, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional, Instituto Mora, 2000. 97-106.

- Chion, Michel. El cine y sus oficios. 3a ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- Colegio Chiu, JorgeYahir. Resúmen. “¿Realidad o Ficción?: representación en Hollywood de las personas con VIH/SIDA”. Por Colegio. Tesis. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 1996.
- Costa, Antonio. Saber ver el cine. Col. Dirigida por Humberto Eco. Instrumentos Paidós. España: Paidós, 1991.
- Cubillos, Víctor. “Sistemas de actuación”. La Fuga. Revista de cine. 15 de Noviembre 2007. <[www.lafuga.cl/articulos/sistemas\\_de\\_actuacion/](http://www.lafuga.cl/articulos/sistemas_de_actuacion/)>
- Daney, Serge. “La función crítica”. Pequeña antología de Cahiers du cinéma 3. Teoría y crítica de cine: Avatares de una cinefilia. Comp. Antonie de Baeque. España: Paidós, 2005. 239-256.
- De Baeque, Antonie, ed. Contraportada. Pequeña antología de Cahiers du cinéma 3. Teoría y crítica de cine: Avatares de una cinefilia. Por de Baeque. España: Paidós, 2005.
- De la Peña Astroga, Gabriela. “El imaginario de jóvenes regiomontanos sobre Estados Unidos y América Latina: Descripción, fuentes de formación y el papel de los medios masivos de comunicación”. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 1997.
- Douchet, Jean. “El arte de amar”. Pequeña antología de Cahiers du cinéma 3. Teoría y crítica de cine: Avatares de una cinefilia. Comp. Antonie de Baeque. España: Paidós, 2005. 229-235.
- “Escuela de Frankfurt”. Wikipedia. La enciclopedia libre. 17 de julio 2007. <[http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela\\_de\\_Frankfurt](http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_Frankfurt) >
- Estrada Valdéz, Sonia Guadalupe. “La representación de las mujeres en el cine mexicano contemporáneo. Cinco estudios de casos.” Tesis. Universidad Autónoma de Nuevo León. Marzo, 2002.
- Fieldman, Simon. El director de cine: Técnicas y herramientas. México: Gedisa, 1987.
- Flores, Celeste. “Análisis cinematográfico de la película *Así* a partir de su montaje como definición de estilo”. Tesis inédita. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007.
- Flores perales, Emma del Carmen. “Silencio se rueda: notas de una filmación independiente”. Tesis. Universidad de Monterrey, 1999.
- Galo, Igor. “Cine mexicano vivo y para todo el mundo”. Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 15 de Mayo del 2007, Top Magazine.
- García Riera, Emilio. Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997. México: Mapa, 1998.
- Garcinava Pescador, Aimeé. “Análisis comparativo de piezas de comunicación visual en la gráfica impresa de los carteles de cine mexicano de la época de oro”. Tesis. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 2003.
- Garza Tharpe, Ángela, Corte Galaviz y Liliana Rosario. “Desarrollo de las técnicas de efectos especiales visuales desde sus inicios hasta nuestros días”. Tesis. Universidad de Monterrey, 1998.
- González, Diana. “Análisis cinematográfico de la película *Adictos* a partir de su puesta en escena como definición de estilo”. Tesis inédita. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007.

- González Sepúlveda, Ileana Marcela y Alejandra Yarto Wong. "Cine independiente en Nuevo León: algunos creadores". Tesis. Universidad de Monterrey, 1996.
- González Requena, Jesús, Comp. El análisis cinematográfico: Teoría y práctica del análisis de la secuencia. Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- Herrera, Pescador. José Alfredo. "Antecedentes y contexto sociohistórico: Panorama general del cine regionmontano." En Tesis inédita. Universidad Autónoma de Zacatecas, 2007.
- . "Panorama del cine en el periodo entre guerras". Presencia Universitaria. No. 30. Diciembre 2006.
- Hermosillo de González, Carmen Lucía y Sylvia Ramírez Herrera. "La Familia en el cine Mexicano vista a través de cuatro ejemplos separados por el tiempo". Tesis. Universidad de Monterrey, 1995.
- Hoveyda, Fereydoun. "Las manchas solares". Pequeña antología de Cahiers du cinéma 3. Teoría y crítica de cine: Avatares de una cinefilia. Comp. Antonie de Baeque. España: Paidós, 2005. 214-228.
- Joly, Martine. La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción. España: Paidós comunicación, 2003.
- "Llega al DF la cinta Entre Caníbales, a partir del 8 de junio". Notimex / La Jornada On Line 28/05/2007 19:14.
- Martin, Marcel. El lenguaje del cine. Serie multimedia. Trad. María Renata Segura. Barcelona: Ed. Gedisa, 2005.
- Martínez, Luis. "Análisis cinematográfico de la película *De Nadie* a partir de la toma como definición de estilo". Tesis inédita. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007.
- Martínez, Martha Elisa. "Análisis cinematográfico de la película *Las Lloronas* a partir de su fotografía como definición de estilo". Tesis inédita. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007.
- Mercader, Yolanda. Resumen. "Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidades". Por Mercader. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. 2000.
- Metz, Christian. Ensayos sobre la significación del cine (1946-1968). Barcelona: Ediciones Paidós, 2002.
- Ministerio de Educación y Ciencia*. 2007. Universidad Complutense. 18 de Noviembre de 2007. <<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque1/pag2.html>>
- "Los años del cine independiente". <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/ancinind.html>>
- Ojeda Dávila, Carmen Alicia. Resumen. "Análisis de la violencia contra las mujeres en 15 películas del cine mexicano de 1991 al 2001". Por Ojeda. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 2002.
- Palencia Villa, Rosa M. "Hacia una Recepción Crítica Cinematográfica". Comunica. Revista Electrónica de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación. (2004).<<http://www.aijic.com/comunica/comunica2/PALENCIA.HTM>>

- Paz Gago, José María. "TEORÍAS SEMIÓTICAS Y SEMIÓTICA FÍLMICA". Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. 017. (2001).  
<<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/Resumen.jsp?iCve=18501721&Id=2>>
- Pinto V., Iván. "Imagen y relato". La Fuga. Revista de cine. 15 de Noviembre 2007.  
<[www.lafuga.cl/articulos/imagen\\_y\\_relato/](http://www.lafuga.cl/articulos/imagen_y_relato/)>
- Prado, Cristina. "Salvador Toscazo y su archivo. Pilar de la cinematografía". Revista Generación Anáhuac. Vol. 18 No. 102, Octubre-noviembre 2006.
- Reyes, Genaro Saúl. "Cinema 16". Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 31 de Julio de 1988, 4D.  
 .--- "El Cabrito Western". Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 21 de Agosto de 1988, 4D.  
 --- "El cine en Monterrey". Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 5 de Junio de 1988, 4D.  
 --- "Había un a vez un barco chiquito". Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 2 de agosto de 1987, 4D.  
 --- "La mula no era arisca...". Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 11 de Septiembre de 1988, 4D.  
 --- "La producción cinematográfica del Tec". Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 17 de Julio de 1988, 4D.
- Rosas, Hector. "inician días de rodaje regio". Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 14 de noviembre de 2003. Gente.
- Rosas, Hector. "La "locura" de hacer cine regio". Periódico El Norte. [Monterrey, N.L.] 22 de abril de 2002. Gente.
- Rovirosa S., Gabriel. "Renovar y filmar. Surgimiento y ocaso: Las vanguardias". Seminario etcétera. No. 24. 1 de enero de 1998. <[www.etcetera.com.mx/](http://www.etcetera.com.mx/)>
- Salas, Hugo. "Apología de Bazán. Cine, realidad y discurso". [El amante.com]. 1 de abril de 1999.  
<[www.elamante.com/nota/0/0037.shtml](http://www.elamante.com/nota/0/0037.shtml)>
- Sánchez Ruiz, Enrique E. "El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual...". Comunicación y Sociedad. 002 (2004): <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=34600202>>
- Sánchez, Francisco. Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano 1896-2002. México: Cineteca Nacional, 2002.
- Sánchez Alarcón, Inmaculada. "El cine, instrumento para el estudio y la enseñanza de la Historia". Comunicar. 013 (1999). <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=15801325>>
- Sánchez G., Luis Cristián. "Aventura del tiempo en el cine moderno". La Fuga. Revista de cine. 15 de Noviembre 2007. <[www.lafuga.cl/ensayos/aventura\\_del\\_tiempo\\_en\\_el\\_cine\\_moderno/](http://www.lafuga.cl/ensayos/aventura_del_tiempo_en_el_cine_moderno/)>
- Stam, Robert. Teorías del cine: una introducción. Barcelona: Paidós, 2001.
- Torres, Rocío. "Análisis cinematográfico de la película *Inspiración* a partir de su puesta en escena como definición de estilo". Tesis inédita. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007.

- Toubiana, Serege, Oliver Assayas, Alain Bergala y Serge Daney. Mesa redonda. "El punto crítico". Pequeña antología de Cahiers du cinéma 3. Teoría y crítica de cine: Avatares de una cinefilia. Comp. Antonie de Baeque. España: Paidós, 2005. 313-337.
- Vasconcelos González, Karoleva. "Desarrollo Histórico del Cine en México". Tesis. Universidad de Monterrey, 2006.
- Vásquez Rocca, Adolfo. "Cine, literatura y arte combinatorio. Ensayos sobre la postmodernidad Perèc, Greenaway y Aronofsky" Nómadas. 11. Enero-junio 2005.  
<<http://realyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=18101116>>
- Vázquez González, María de la Luz. "Cinemared: Cine y cine e Monterrey en la red". Tesis. Universidad de Monterrey, 1977.
- Vías, Natalia. "André Bazín (Angers, 1918; Bry-Sur-Mane, 1958 Francia)". Miradas de Cine No. 51. Estudio: la crítica de cine (II) Junio 2006. <[www.miradas.net/2006/n51/estudios/articulo1.html](http://www.miradas.net/2006/n51/estudios/articulo1.html)>
- Vizcarra Schumm, Fernando. "El cine por escrito. Breve recuento de los estudios sobre cine en México". Revista universitaria de la Universidad Autónoma de Baja California. Volumen 2, No. 46, Abril-junio 2004.
- . "las vanguardias y los orígenes del arte cinematográfico". Revista universitaria de la Universidad Autónoma de Baja California. Volumen 2, No. 48. Octubre-diciembre 2004.
- Zabala, Lauro. Elementos del discurso cinematográfico. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- . "Guía bibliográfica sobre teoría y análisis cinematográfico". Versión Estudios de Comunicación y Política No. 11. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales. Invierno 2001.  
<[http://148.206.107.10/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=7&tipo=ARTICULO&id=1906&archivo=7-130-1906pdc.pdf&titulo=Gu%eda%20bibliogr%e1fica%20sobre%20teor%eda%20y%20an%e1lisi](http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=7&tipo=ARTICULO&id=1906&archivo=7-130-1906pdc.pdf&titulo=Gu%eda%20bibliogr%e1fica%20sobre%20teor%eda%20y%20an%e1lisi)>

## Anexos

Anexo 1. *Découpage secuencia 2.* Marcelo sale a correr al parque.

<b>Secuencia 2.</b>				
<b>Los créditos continúan apareciendo de manera paulatina, Marcelo sale a correr por el parque, donde recibe la llamada de Juan a quien por medio de un cartel publicitario que Marcelo está viendo, es posible saber que es un candidato político. Juan le da ánimos para la realización de un asunto que parece importante para ambos, 2´43”</b>				
Esc. Núm.	Descripción	No	Plano	Descripción del plano
5	Se observa correr a Marcelo en un paseo ciudadano con amplias banquetas destinadas para dicha actividad (escenario existente), a juzgar por el espacio se trata de un corredor de las llamadas “colonias bien” (no se ve publicidad, salvo algo que parece ser propaganda política en los postes de luz). A parte de los coches que pasan (en sentido contrario a Marcelo), el lugar luce prácticamente desierto. La iluminación es natural y suave (es temprano, por lo que la luz es difusa). Marcelo corre con paso decidido (en muchos planos la cámara le sigue), lleva puesta ropa deportiva de colores neutros y su gorra de la infancia del equipo de béisbol “Los caníbales”. Se nota sudoroso y progresivamente más agitado. Su teléfono timbra después de un rato de trote. Es Juan.	10	M.C.U	Ángulo picado a los pies de Marcelo hasta llegar (con un <i>tilt</i> ) a ángulo recto de su cara (M.C.U). La cámara hace un <i>travelling</i> hacia atrás en este plano.
			M.C.U	Ángulo recto Marcelo de perfil. ( <i>Travelling</i> a la derecha siguiendo a Marcelo).
			L.S	Ángulo contrapicado que muestra el follaje de los árboles, bajando a un ángulo recto (con un <i>tilt</i> ) que muestra a Marcelo de espaldas. En toda la toma se sigue a Marcelo con un <i>travelling</i> al frente.
			M.C.U	Ángulo recto Marcelo frente. <i>Travelling</i> hacia atrás.
			M.C.U	Ángulo recto Marcelo de perfil...se adelanta para quedar fuera de cuadro. <i>Travelling</i> hacia la derecha.



			L.S	<p>Ángulo recto  Marcelo de frente, corre y se aproxima para pasar por un costado de la posición de la cámara (que hace un paneo a la derecha para seguirlo) y para luego quedar de espaldas a ella, ahora en un L.S mucho más abierto, donde se aprecia como cruza la calle para alejarse cada vez más. En toda la toma se hace un ligero <i>travelling</i> en el sentido hacia donde corre Marcelo.</p>
			L.S	<p>Ángulo picado  Marcelo sube un puente circular mientras su movimiento es seguido por la cámara con un paneo a la derecha.</p>
			L.S	<p>Ángulo recto, cámara baja cercana al suelo. Marcelo de frente, llega al punto más alto del puente. Otra corredora (de espaldas a la cámara) se cruza con él.</p>
			L.S	<p>Ángulo picado  Marcelo cruza debajo del puente y se pierde de vista debajo de éste, mientras la cámara "lo sigue" con un paneo, hasta que sale por el otro lado...y al regresar de nuevo hacia el otro lado del puente. (la toma se hace desde arriba del puente, probablemente con</p>

				un <i>Steadycam</i> , por lo que queda muy baja con respecto a éste cuando Marcelo queda oculto)
			M.L.S	Ángulo picado Marcelo (la cámara hace un ligero <i>tilt</i> hacia abajo)
6	Juan habla con Marcelo por teléfono. Juan va en el asiento de atrás de un coche en movimiento. Juan viste de camisa de manga larga (aunque arremangadas) y porta una pluma en el bolsillo. La ventanilla deja ver que está lloviendo (la iluminación es débil y deja ver muchas sombras). Juan le da ánimos a Marcelo.	1	M.C.U	Ángulo ligeramente contrapicado Juan.
7	Se observa una manta con propaganda política donde se puede ver la foto sonriente de Juan, su nombre, y la leyenda "Juan para Gobernador" (que servirá a para que Marcelo "lo pueda ver" mientras hablan por el celular). Marcelo está un poco agachado y muy agitado. Le confiesa sus dudas a Juan sobre un asunto que parece importante para ambos, "no sé si podré hacerlo".	2	C.U	Ángulo contrapicado manta proselitista con foto de Juan. Aparece de pronto y desenfocada parte de la cabeza de Marcelo a cuadro (de espaldas a la cámara), quien estaba agachado.
			M.S	Ángulo picado Marcelo
8	Juan le asegura que no se trata de poder, sino de "poner las cosas en su lugar"	1	M.C.U	Ángulo ligeramente contrapicado Juan.
9	Juan recupera el ánimo y bromea con Juan al ver su foto en la manta proselitista.	2	M.S	Ángulo picado Marcelo.
			M.C.U	Ángulo contrapicado, la cabeza de Marcelo está en primer plano (desenfocado) y al fondo y arriba de él se observa (nítida) la manta con la foto de Juan.
10	Juan le festeja el cambio de actitud y se disculpa por tener un compromiso. Le asegura que estará allá al término de éste y le dice que no se preocupe "todo te va a salir muy bien, todo nos va a salir muy bien".	1	M.C.U	Ángulo ligeramente contrapicado Juan.

11	Vista en picada (casi cenital) de lo que parece ser la entrada principal de la de la casa de Marcelo. Tan pronto y cruza éste, la puerta se cierra automáticamente y la cámara cambia la vista “casi” cenital por una en picada (mientras baja un poco la altura de la toma). Vemos a Marcelo correr aún y perderse en la oscuridad del final del corredor. La iluminación natural es bastante más dura y contrastada, marcando el movimiento de las sombras de los árboles.	1	L.S	Ángulo cenital del corredor. Cambia a un ángulo picado (movimiento de grúa) que sigue a Marcelo al alejarse corriendo.
----	--	---	-----	--

Anexo 2. *Découpage* secuencia 6. *Van llegando Los Caníbales.*

<b>Secuencia 6.</b>				
<b>Poco a poco van llegando el resto de los “Caníbales” con sus respectivas parejas, lo que sirve para ir presentando la psicología de cada uno de estos personajes y las dinámicas relacionales. Después de un rato reciben la llamada de Juan, 8´47”</b>				
Esc. Núm.	Descripción	No.	Plano	Descripción del plano
21	Inicia con una toma con un plano-secuencia donde en primer plano aparece la red para limpiar la alberca, que está siendo utilizada por el hombre de mantenimiento (Leonídes), al moverla, Vemos a caminar a Horacio “el negro” y a su pareja alrededor de la alberca (ellos al fondo en la toma, la cámara siguiéndolos con un paneo a la derecha) La Mujer de Horacio le da a cuidar un pastel a la doméstica (Josefina), mientras que Horacio se aproxima a saludar al hombre que está limpiando la alberca. La amplia propiedad pone en evidencia la buena posición de Marcelo (en un escenario ya existente). Horacio y Verónica visten ropa relajada y casual y llevan consigo una canasta con toallas (él la carga), Leonídes y Josefina visten como personal de servicio. La iluminación predominante proviene del exterior y da idea de que es a temprano antes de mediodía (de calidad dura). Su mujer le comenta a Horacio que le gustaría tener una alberca así.	3	L.S	Ángulo ligeramente picado y bajo, se observa una red en primer plano limpiando la alberca, cuando la cámara hace un <i>tilt</i> hacia arriba (quedando la cámara en ángulo recto), se ve a Horacio y Verónica al fondo, después aparecerá brevemente Josefina, y luego, mientras la cámara hace un paneo a la derecha siguiendo a Horacio (quedando la toma más cerrada), aparecerá Leonídes a cuadro (quien limpia la alberca).
			L.S	Ángulo recto Leonides, Horacio y Verónica. La cámara hace un paneo a la derecha siguiendo a la pareja (Horacio y Verónica)

			L.S	Ángulo recto Toma más cerrada de Horacio y Verónica frente a la alberca, para después quedar fuera de cuadro por la derecha de la pantalla
22	Marcelo y Ana reciben a la pareja (en el fondo se sigue viendo la alberca). En primer plano y algo desenfocada se aprecia una mesa con algo de botana. Los personajes en segundo plano se aprecian menos iluminados que en la escena anterior (iluminación más difusa). Marcelo viste ropa relajada y casual, mientras que Ana lleva un vestido también casual. Los personajes se van acercando desde el fondo de la toma (con un ligero movimiento de cámara), para que finalmente las esposas se sienten en la mesa (en primer plano), mientras los maridos se observan en el fondo (ligeramente desenfocados) jugando –a manera de béisbol- mientras se sirven bebidas. Después se enfocarán brevemente para dar pie a la siguiente escena.	1	M.L.S	Ángulo recto. En primer plano se observa una mesa enfocada y entrar los personajes desenfocados, para luego cambiar a enfocados y la mesa desenfocada. Se observa llegar por la derecha de la pantalla a (en un M.L.S) Horacio y Verónica. Después aparecerá a cuadro Marcelo y luego Ana (ambos por la izquierda). En primer plano se sigue observando la mesa, donde termina la toma con un M.S de las mujeres en sentadas a la mesa (con un ligero <i>tilt</i> hacia abajo y bajando también el ángulo de la cámara). Los maridos de éstas desenfocados al fondo
23	Se observa a Horacio y a Marcelo platicando animadamente frente a una mesa llena de bebidas (después se cierra un poco la toma). Horacio se prepara una bebida mientras Marcelo se toma una cerveza (las únicas etiquetas visibles son las de los refrescos). Horacio habla sobre cómo el cargo político que ocupará Juan traerá beneficios a muchos. Interrumpen la conversación haciendo una indicación de que alguien llega (hacen sonido de beisbol).	1	M.S	Ángulo recto Marcelo y Horacio frente a una mesa con bebidas (toma equilibrada)
24	Se observa llegar desde lo que parece ser la entrada de la propiedad a otro matrimonio (se mira un gran corredor y al fondo un auto estacionado). Ellos aparecen desde el fondo. Visten también ropa relajada pero de apariencia clasemediera. Llevan también una canasta con toallas (ella la carga) Marcelo se acerca a saludarlos y Genaro aprovecha para hacerle una finta con un “bat” de periódico.	2	L.S	Ángulo recto Inicia con un L.S de Genaro y Susy. Termina con un M.S de Marcelo y la

	<p>El matrimonio avanza dejando a Marcelo solo detrás de ellos. Genaro le pide –en secreto- a su esposa Susy, guardar una botella que llevaban.</p>			pareja
			L.S	<p>Ángulo recto Inicia con un L.S Susy, Marcelo (y Genaro en primer plano en M.S) Termina con un M.S de la pareja en primer plano y Marcelo en L.S detrás de ellos</p>
25	<p>En el comedor, los matrimonios empiezan a interactuar entre sí, dejando ver la psicología de sus personajes, así como las dinámicas relacionales que sostienen. Horacio, Verónica y Ana se burlan de Genaro por “bat” (aprovechado), mientras Susy apenas empieza a saludar al grupo. Genaro –mientras toma una cerveza- comenta a Marcelo que tiene una gran idea para compartir con Juan y con Él. El grupo comenta acerca de que el hijo de Horacio “se vuela” las clases (falta), para lo que Marcelo aprovecha para contarles que Horacio hizo lo mismo cuando niño para ver a Nadia Comanechi. Horacio lo acepta y bromea con ello...en eso llega abruptamente Felipe, el único “caníbal” soltero (vistiendo camiseta color lila y cargando a sus espaldas una mochila). Éste bromea con que “salga del closet” y le dice al grupo que Horacio tenía un póster de la gimnasta. Horacio confiesa aún tenerlo, por lo que gana un beso de su esposa...mientras Marcelo los ve fijamente por un instante (en este plano la iluminación se vuelve más cálida y la velocidad de la toma más lenta). Luego intercambia miradas con su mujer. Se escucha que llega “La nena” (Carmen) y Marcelo se aproxima hacia ella, para con este movimiento dejar sola a cuadro a su mujer y a la pareja que continúa besándose.</p>	17	M.S	<p>Ángulo recto Ana, Verónica y Horacio</p>
			M.S	<p>Ángulo recto M.S. de Susy (se alcanza a ver borrosa parte de la cabeza Horacio en primer plano). De el extremo inferior de la pantalla aparece Ana, quien se levanta a saludar a Susy</p>
			M.S	<p>Ángulo recto Genaro</p>
			M.S	<p>Ángulo recto Marcelo</p>
			M.S	<p>Ángulo recto Genaro</p>
			M.S	<p>Ángulo recto Marcelo</p>
			M.C.U	<p>Ángulo recto Susy al centro (a la derecha de la pantalla se pueden ver borrosas la cara de Ana y parte del rostro y hombro de Horacio). Por atrás de ésta pasa Genaro de derecha a izquierda</p>
			M.S	<p>Ángulo recto Ana, Horacio y Verónica</p>

			M.C.U	<p>Ángulo recto Susy al centro (a la derecha de la pantalla se pueden ver en primer plano borrosas la cara de Ana, parte del rostro y hombro de Horacio y a la izq. De la pantalla parte del cabello de Verónica, también desenfocado). A la derecha de Susy está Genaro</p>
			M.S	<p>Ángulo recto Ana, Horacio y Verónica</p>
			M.S	<p>Ángulo recto Marcelo</p>
			M.S	<p>Ángulo recto Ana, Horacio y su esposa. Aparece detrás Felipe (por la izquierda de la pantalla y con un ligero <i>tilt</i> hacia arriba) para después salir de cuadro por la izquierda</p>
			L.S.	<p>Grupal en ángulo ligeramente picado. Horacio y Verónica, Ana, Genaro y Felipe</p>
			M.C.U	<p>Ángulo recto Horacio y Verónica en primer plano, Marcelo al fondo desenfocado. La toma cambia haciendo un paneo a la derecha para dejar solo a Marcelo (ahora enfocado) en un M.C.U un poco más alto</p>

			M.C.U	Ana, en ángulo ligeramente picado. Delante de ella (con un muy ligero paneo a la izquierda), se observa en primer plano un E.C.U algo desenfocado de Horacio (aún besando a Verónica)
			M.C.U	Ángulo recto (un poco alto) de Marcelo. Aún en primer plano se observa algo de la cabeza de Horacio desenfocada
			M.S	Ángulo recto Ana, Horacio y Verónica (Marcelo pasa rápidamente frente a todos hacia la izquierda)
26	Se observa llegar a Carmen "La Nena" y a su esposo Roberto, éstos llegan por el mismo lado que el anterior matrimonio. Visten ropa menos cómoda que el resto de los invitados, él lleva saco y ella trae una gran blusa y unos jeans. Carmen se adelanta, ella es bastante robusta y al igual que Roberto (o más que éste) luce acalorada. Roberto carga consigo una bolsa de plástico tipo supermercado. Marcelo la saluda a ella primero (que va delante de su pareja) y luego platica brevemente con Roberto sobre algunos asuntos de la fábrica. Éste le dice que le llamó un "gringo" mientras se aproxima a saludar a los demás invitados. Horacio se burla de que traiga saco.	4	L.S	Ángulo recto Carmen, Marcelo y Roberto se saludan (L.S), Carmen sigue avanzando desde el fondo de la toma hasta quedar en M.S. (con un ligero paneo a la izq. siguiéndola y <i>tilt</i> hacia abajo)
			M.S	Ángulo recto Marcelo, Roberto (luego queda solo a cuadro Marcelo)
			M.S	Ángulo recto Ana, Horacio y su Verónica
			M.C.U	Ángulo recto Roberto
27	A manera de Elipsis, se observan encuadres a objetos diversos de béisbol en el jardín.	5	L.S	Ángulo recto Red con pelotas
			C.U	Ángulo bajo y picado de una red

			M.S	Ángulo recto tres bates beisbol
			M.S	Ángulo recto cesto pelotas
			C.U	Ángulo recto y bajo guantes
28	<p>Continúa la interacción entre los personajes, quienes ahora están distribuidos en 3 bloques: los canibales de pie en la mesa con las bebidas, las esposas de los canibales en el extremo de la otra mesa y Carmen y Roberto, en el otro extremo. Los canibales creen que Carmen no dejará a Roberto tomar, Marcelo les ofrece de beber y Roberto pide "permiso" para tomarse una cerveza, lo que despierta la burla disimulada del grupo. Carmen se sigue quejando del calor, Horacio le sugiere (en burla) que se meta a la alberca, por lo que inician una ligera pelea en tono de juego. Horacio pasa a ubicarse atrás de Carmen para darle un masaje. Como se sigue Carmen quejando del calor se les cuestiona si no traen clima, ellos contestan que se les descompuso, a lo que Roberto aprovecha para comentar que desean comprarle camioneta nueva a "la nena". Se quejan de sus carencias y el grupo ríe burlonamente mientras Horacio imita a Roberto sin que éste se de cuenta: "hay que confiar en el plan perfecto del señor".</p>	22	M.L.S	Ángulo recto Horacio, Felipe, Marcelo, Genaro (canibales)
			M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto
			M.S	Ángulo recto Susy, Ana, Verónica
			M.L.S	Ángulo recto Horacio, Felipe, Marcelo, Genaro
			M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto
			M.L.S	Ángulo recto Horacio, Felipe, Marcelo, Genaro
			M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto
			M.L.S	Ángulo recto Horacio, Felipe, Marcelo, Genaro
			M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto
			M.S	Ángulo recto Susy, Ana, Verónica
			M.S	Carmen, Roberto
			M.L.S	Ángulo recto Horacio, Felipe, Marcelo, Genaro
			M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto



			M.S	Ángulo recto Susy, Ana, Verónica. Luego pasa por atrás de ellos Horacio de derecha a izq. De la pantalla
			M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto, Horacio aparece a cuadro desde la derecha de la pantalla para quedar atrás de ellos y al centro (la cámara hace un ligero <i>tilt</i> hacia arriba)
			M.S	Ángulo recto Susy, Verónica. Brazo de Horacio en primer plano. desenfocado
			M.L.S	Ángulo recto Felipe, Marcelo, Genaro.
			M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto. Horacio detrás de Carmen
			M.L.S	Ángulo recto Felipe, Marcelo, Genaro
			M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto, Horacio
			M.S	Ángulo recto Susy, Verónica
			M.S	Ángulo recto Felipe, Marcelo, Genaro
29	En el interior de la casa, en la cocina, se observa un televisor donde se presenta un partido de béisbol que está viendo el hombre e mantenimiento (absorto e iluminado con un filtro azul que sugiere que está viendo el T.V.). Mientras tanto, allí mismo se ve a la doméstica preparando algunas cosas mientras hace cuentas de los platicos. La iluminación es más pobre que en el exterior, provoca sombras duras en las dos mujeres.	3	L.S	Ángulo recto T.V. Se alcanza a observar en primer plano muy desenfocada parte de la cabeza de Leonides
			M.C.U	Ángulo recto Leonides

			M.S.	Ángulo recto Josefina, Ana. La cámara hace un paneo a la derecha siguiendo el movimiento de Ana
30	En el comedor (exterior), Horacio menciona que con carro nuevo no se batalla y la plástica gira en torno al "olor a nuevo". Marcelo se mantiene de pie y algo indiferente por lo trivial de la plástica...Después conduce su mirada hacia donde...	4	L.S.	Ángulo picado Carmen, Roberto, Marcelo, Susy, Horacio, Verónica
			M.C.U	Ángulo recto Susy. En primer plano y borrosos parte de la cabeza de Horacio y de Verónica. En el reflejo de un vidrio atrás de ellos se aprecian Genaro y Felipe
			M.S	Ángulo recto Marcelo
31	Se observa a Genaro y a Felipe en primer plano. Entre ellos hay un carrito de servicio con licores. Por el espacio que queda entre éstos (y por el lado contrario de donde llegaron todas las parejas), se observa en el fondo a Toño y a Lidia llegar (agitados y divertidos). Toño la presenta informalmente con "Los Caníbales". Ambos visten de manera juvenil y con ropa ajustada (denotan buen físico, Toño usa una camisa ajustada y Lidia una minifalda). Ella lleva una pequeña maleta <i>sport</i> .	1	M.S	Ángulo recto de Genaro y de Felipe (M.S), detrás de ellos aparecen Toño y Lidia (L.S) que se aproximarán hasta quedar en M.S y enfocados (la cámara hace un paneo a la izquierda para seguirlos)
32	Ana está en la cocina (al parecer viendo por la ventana donde están los "Caníbales"), trae un vaso con bebida en al mano, suena el teléfono y lo contesta mientras camina para salir de la cocina. Donde se observa que continúan en sus mismas actividades la doméstica (Josefina) y el hombre de mantenimiento (Leonides continúa viendo el T.V.).	1	M.S	Ángulo recto Ana en M.S. Se hace un paneo a la derecha (Ana sale de cuadro) y se ve a la doméstica (M.S) y al Hombre de mantenimiento (M.C.U)
33	(Elipsis) La doméstica atiende a los invitados (Carmen añora tener una sirvienta como ella). "Los Caníbales" están congregados en la mesa. Marcelo sigue algo apartado y de pie. Ana regresa de la casa ahora con un bañador y un vasito tequilero. Saluda a Toño (algo nerviosos y coquetos ambos) y mientras lo hace derrama tequila accidentalmente por su escote. Toño presenta a Lidia con Ana.	15	L.S.	Ángulo picado Carmen, Roberto, Lidia, Toño, Susy, Horacio, Verónica, Marcelo y Josefina (la doméstica)

Horacio sigue bromeando -y peleando- con Carmen mientras Josefina llega con el teléfono. Es Juan...Horacio toma la llamada.	M.S.	Ángulo recto Carmen, Roberto y Josefina (que luego sale del cuadro)
	M.S	En primer plano Lidia, Toño, Susy y Josefina de espaldas (M.S). Al fondo aparece Ana (L.S). La cámara hace un ligero paneo a la derecha mientras se retira la doméstica por el fondo (L.S) y se aproxima Ana a la cámara (M.S).
	M.C.U	Ángulo recto Toño en primer plano y Marcelo ligeramente desenfocado detrás de él. La cámara hace un ligero movimiento a la izquierda y quedarán ambos en primer plano y enfocados
	M.C.U	Ángulo recto Ana
	L.S.	Ángulo picado Carmen, Roberto, Marcelo, Toño, Lidia, Susy, Horacio, Verónica y Ana (que se moverá al otro extremo de la mesa para quedar frente a Toño y lidia)
	M.C.U	Ángulo recto Ana
	M.C.U	Ángulo recto (y más bajo que los de Ana) Lidia
	M.C.U	Ángulo recto Ana
	M.C.U	Ángulo recto (y más bajo que el anterior) Lidia
	M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto

			M.S	Ángulo recto Horacio, Verónica
			M.S	Ángulo recto Carmen, Roberto
			M.S	Ángulo ligeramente picado de Susy (M.S) y doméstica aproximándose desde el fondo (M.L.S), para luego quedar en ángulo recto (con un <i>tilti</i> hacia arriba). aparece Horacio a cuadro por el lado derecho de la pantalla (M.S)
			M.L.S	Ángulo recto M.L.S de Horacio, Verónica y Susy. En el fondo la doméstica (L.S)

Anexo 3. *Découpage* secuencia 25. *Discurso de Marcelo.*

Secuencia 25.					
<p><b>Después que termina la proyección del juego, Marcelo elabora un discurso acerca de sacrificarse en bien de los demás, del trabajo de equipo (refiriéndose al sacrificio de no anotar el jonrón para que Juan anotara carrera). Y calmadamente les anuncia que en el viaje que hizo a Las Vegas con Juan, para asesorarse acerca de las posibilidades de legalizar los casinos en la ciudad, por una llamada telefónica que hace a su casa se da cuenta de la infidelidad de su mujer, ante lo cual apuesta todo lo que tiene y lo pierde todo. Los demás le reprochan el hecho desde su particular perspectiva. Ana se justifica debido a las ausencias de Marcelo. Éste se empieza a poner agresivo y le reclama a Toño que siendo su mejor amigo lo haya traicionado. Interrumpe la sirvienta con el teléfono, la llamada es para Marcelo, éste atiende, le dan la noticia de que mataron a Juan. A todos deja conmocionados la noticia. 14'29"</b></p>					
Esc. Núm.	Descripción general del plano en razón de los aspectos de la puesta en escena	No. total de Planos 82	No.	Plano	Descripción por tipo de planos, movimientos de cámara y personajes a cuadro.
25	Se observa a Marcelo de pie (en la cabecera de la mesa), frente a la pantalla donde recién ha concluido la proyección del juego de cuando 'Los Caníbales' ganaron el juego del campeonato (hay viento y es el exterior donde horas antes comían). La iluminación indica que es de noche e indica una fuente lateral. Marcelo trae en entre sus manos un bate de		1	M.S	Ángulo recto Marcelo

béisbol mientras inicia su discurso a cerca del trabajo en equipo (refiriéndose al sacrificio de no anotar el jonrón para que Juan anotara carrera).			
Se observan parte de los caníbales sentados a la mesa (la mitad del grupo), atentos al discurso de Marcelo. Josefina recoge los platos. La iluminación es lateral también. Al fondo se observa la alberca y más atrás la casa, desde donde se aproxima (muy a lo lejos) Carmen (composición de marcado espacio profundo).	2	L.S	Ángulo ligeramente picado Lidia, Toño, Josefina, Roberto (cubierto prácticamente por Jose), Felipe
Se observa el resto de las parejas (la otra mitad del grupo) en una toma un poco más cerrada que la anterior (composición de espacio profundo con una marcada variación de tamaño).	3	M.S	Ángulo recto Horacio y Verónica. Atrás de ellos Genaro y Susy en M.L.S
Marcelo continúa dando su discurso.	4	M.S	Ángulo recto Marcelo
Atentos al discurso de Marcelo. Josefina se retira con los platos (hacia el fondo). Al fondo se sigue observando a Carmen aproximándose ahora más cerca y continúa la composición de marcado espacio profundo con variación de tamaño: Lidia, Toño, Roberto, Felipe.	5	L.S	Ángulo ligeramente picado Lidia, Toño, Roberto, Felipe. Se aleja Jose y se aproxima Carmen
Marcelo en una toma un poco más abierta que permite apreciar el proyector y su lugar a la cabecera. Continúa con el bate dando la explicación de la jugada del gane. A PARTIR DE AQUÍ TODAS LAS TOMAS SERÁN LIGERAMENTE AGITADAS.	6	M.S	Ángulo recto Marcelo. Se empieza a agitar ligeramente la toma
La otra mitad del grupo (continúa composición de espacio profundo con una marcada variación de tamaño).	7	M.S	Ángulo recto Horacio y Verónica. Atrás de ellos Genaro y Susy en M.L.S
Se observa desde el extremo contrario a Marcelo de frente a Los Caníbales (frontalidad). Algunos de pie y otros sentados (para no estorbar a la cámara).	8	L.S	Ángulo ligeramente picado Los Caníbales menos Ana
De nuevo la mitad del grupo. (Felipe, el único que no tiene pareja ha estado en un extremo de la mesa, pero no en la cabecera, siempre con más sombra que el resto del grupo). Muy al fondo se ve a Josefina entrando a la casa.	9	L.S	Ángulo ligeramente picado Lidia, Toño, Carmen, Roberto, Felipe. Josefina muy al fondo
Marcelo explicando cómo sacrificó un jonrón para que Juan fuera "el héroe de la tarde". Iluminación más dura que en los planos anteriores.	10	M.C.U	Ángulo ligeramente contrapicado Marcelo.
Mitad del grupo (continúa composición de espacio profundo con una marcada variación de tamaño).	11	M.S	Ángulo recto Horacio y Verónica. Atrás de ellos Genaro y Susy en M.L.S
De nuevo mitad del grupo. (Lidia, Toño, Carmen, Roberto y Felipe). Al fondo se ve a Ana aproximándose desde la casa para salir de cuadro por la derecha de la pantalla (Toño	12	L.S	Ángulo ligeramente picado Lidia, Toño, Carmen, Roberto, Felipe. Ana pasa

voltea dirigiendo la mirada hacia ella).			por atrás.
Marcelo continúa explicando	13	M.C.U	Ángulo ligeramente contrapicado Marcelo.
Mitad del grupo más Ana (Horacio, Verónica, Genaro, Susy).	14	M.S	Ángulo recto Ana en primer plano, en segundo Horacio y Verónica. Atrás de ellos Genaro y Susy en M.L.S
De nuevo mitad del grupo. (Lidia, Toño, Carmen, Roberto y Felipe).	15	L.S	Ángulo ligeramente picado Lidia, Toño, Carmen, Roberto, Felipe.
Se observa de nuevo desde el extremo contrario a Marcelo en la cabecera, de frente a Los Caníbales (sentados todos menos Genaro). Les comunica que les dará la noticia.	16	L.S	Ángulo ligeramente picado Todos los caníbales
Mitad del grupo. (Lidia, Toño, Carmen, Roberto y Felipe).	17	L.S	Ángulo ligeramente picado Lidia, Toño, Carmen, Roberto, Felipe.
La otra mitad del grupo (Horacio, Verónica, Genaro, Susy).	18	M.S	Ángulo recto Horacio y Verónica M.S. Atrás de ellos Genaro y Susy en M.L.S
Marcelo al centro, a su costado Ana y a su otro lado se alcanza a ver el brazo de Toño	19	M.S	Ángulo recto Marcelo, Ana
Mitad del grupo (Horacio, Verónica, Genaro, Susy).	20	M.S	Ángulo recto Horacio y Verónica M.S. Atrás de ellos Genaro y Susy en M.L.S
Marcelo al centro (a su costado Ana), se pone de pie	21	M.S	Ángulo recto Marcelo, Ana. <i>Tilt</i> hacia arriba siguiendo a Marcelo.
Ana al centro, Marcelo pasa detrás de ella con el bat de béisbol.	22	M.C.U	Ángulo recto Ana, Marcelo pasa detrás
Se observan a Marcelo rodear por detrás a Horacio, Verónica, Genaro, Susy y Felipe. A PARTIR DE AQUÍ LOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA SON MÁS AGITADOS (CÁMARA EN MANO).	23	M.S	Ángulo recto Horacio, Verónica, Genaro, Susy. La cámara hace un <i>tilt</i> hacia arriba y un <i>paneo</i> a la izquierda siguiéndolo.
Se observan Caníbales a la mesa escuchando a Marcelo. La cámara se "pasea" mostrando lo atentos que están.	24	M.S	Ángulo recto La cámara hace un <i>paneo</i> a la derecha para mostrar a Toño, Carmen, Roberto, Genaro (toma desde detrás de su espalda) y a Felipe, hasta llegar a Marcelo (con

				un <i>tilt</i> hacia arriba) y luego regresar brevemente.
Marcelo en el extremo opuesto a la cabecera les explica que Juan quería legalizar los casinos.	25	L.S.		Ángulo ligeramente picado Los Caníbales
Marcelo explica que "los gringos nos invitaron a la mese donde se apuesta fuerte". LAS TOMAS DONDE APARECE MARCELO SON MÁS AGITADAS.	26	M.S		Ángulo recto Marcelo (casi al centro), Susy, Genaro (se observan las cabezas de Felipe, Roberto y Carmen)
Escuchan Horacio, Verónica, Ana (intranquila).	27	M.S		Ángulo ligeramente picado Horacio, Verónica, Ana
Marcelo empieza a rodear la mesa de nuevo, empieza a confrontar a Ana públicamente	28	M.S		Ángulo recto, la cámara siguiendo a Marcelo con un paneo a la izquierda, para luego dejarlo e irse con Ana al otro extremo de la mesa
Marcelo caminando detrás de Roberto, Carmen, Toño y Lidia. La vista es desde un ángulo próximo a Ana y muestra las caras de los invitados.	29	M.S		Ángulo recto Marcelo, Roberto, Carmen, Toño, Lidia. (Paneo a la izquierda siguiendo a Marcelo, pero con un <i>tilt</i> hacia abajo para ver las caras de Los Caníbales)
Se observa a Marcelo de pie y luego la cámara hace un paneo hacia la mesa para mostrar la reacción de Ana.	30	M.S		Ángulo recto de Marcelo, la cámara hace un <i>tilt</i> hacia abajo y un paneo hacia Ana
Se observa a Marcelo de pie y luego la cámara hace un paneo hacia la derecha para mostrar la reacción de Toño y Lidia al hacerles saber su decepción.	31	M.S		Ángulo recto de Marcelo, la cámara hace un <i>tilt</i> hacia abajo y un paneo hacia la derecha hacia Toño y Lidia
Plano secuencia que inicia con un M.S de Ana, hace un paneo a la izquierda (se puede advertir que la posición de la cámara es desde la cabecera desde donde Marcelo había empezado su discurso, donde se puede observar a Los Caníbales en una perspectiva de la mesa en espacio profundo) deja a Marcelo en M.C.U. y vuelve a hacer un paneo pero a la derecha (la cámara en la misma posición) para volver a ver la expresión de Ana (que se puede advertir una vez que Marcelo pasa frente a ella rodeando la mesa). Para volver a centrarse (paneo a la izquierda) en Marcelo, al centro y al fondo (de la composición) en al cabecera contraria: "aposté todo y lo perdí todo".	32	M.S		Ángulo ligeramente picado de Ana, la cámara hace un paneo a la izquierda para ver a Marcelo ( <i>tilt</i> hacia arriba) y regresa con Ana ( <i>tilt</i> hacia abajo), -mientras Marcelo se atraviesa frente a la cámara- y vuelve a centrarse en Marcelo al fondo en L.S ( <i>tilt</i> hacia arriba).
Lidia se despide de Ana: "muy bonita su casa".	33	M.S		Ángulo ligeramente picado Lidia y Toño. <i>Tilt</i> hacia arriba para quedar en ángulo recto de Lidia

Ana desencajada.	34	M.S	Ángulo recto Ana
Composición simétrica nivelada de Lidia y toño (la silla vacía entre ellos).	35	M.S	Ángulo recto Lidia, Toño
Toño intenta irse con el pretexto de llevar a Lidia, pero Marcelo no lo deja. Lidia se va, (composición de espacio profundo). Se tiene que volver a sentar.	36	M.S	<i>Tilt</i> hacia arriba deja a Toño en primer plano (ángulo recto), en segundo plano Carmen, Roberto y Felipe. En L.S Marcelo (detrás de ellos). Más al fondo Lidia se retira al fondo. <i>Tilt</i> hacia abajo.
Se observa la otra mitad de Los Caníbales (Horacio y Genaro de pie, sus mujeres sentadas) y después de un movimiento de cámara se puede ver al resto del grupo. Roberto se queja.	37	M.S.	Ángulo recto Horacio (M.S), Verónica, Genaro, Susy (M.L.S). La cámara hace un <i>tilt</i> hacia abajo y un paneo a la izquierda para mostrar resto de Caníbales y a Marcelo (L.S)
Marcelo le explica a Roberto que "eres empleado de la fábrica". Roberto le llama egoísta.	38	M.S	Ángulo ligeramente picado Carmen, Marcelo (después sale e cuadro) y Roberto
Horacio discute con Roberto. Carmen los insta a calmarse.	39	M.S	Ángulo recto Horacio, <i>tilt</i> hacia abajo y paneo a la izquierda a Carmen. <i>Tilt</i> hacia arriba y paneo a la derecha con Horacio de nuevo.
Carmen calma los ánimos. Felipe dice "estamos para ayudar".	40	M.S	Ángulo ligeramente picado Carmen y Roberto. Paneo dcha. Felipe
Ana: "di que no es cierto".	41	L.S	Ángulo recto del grupo (centrado en Felipe todavía en el fondo). <i>Tilt</i> hacia abajo a Ana (M.C.U)
Marcelo (con sombras duras, luz lateral).	42	M.S	Ángulo recto Marcelo
El grupo visiblemente incómodo. Ana le cuestiona porque la exhibe así.	43	L.S	Ángulo ligeramente picado del grupo (menos Ana y Toño a cuadro). Paneo a la dcha. Ana (M.S)
Marcelo (con sombras duras, luz lateral).	44	M.S	Ángulo recto Marcelo
Marcelo explica sus razones frente al grupo (él de espaldas).	45	L.S	Plano similar al anterior grupal, pero Marcelo en



				primer plano (de espaldas en M.C.U)
Roberto se lamenta.	46	M.S		Ángulo ligeramente picado Carmen, Roberto, Felipe
Ana: no es lo que imaginas.	47	M.S		Ángulo ligeramente picado de Ana. Aparece Marcelo a cuadro(lado izq.)
Grupal.	48	L.S		Ángulo ligeramente picado del grupo y Marcelo
Marcelo explica dónde estaba Juan mientras rodea la mesa de nuevo. Roberto se queja y Genaro se burla de él. Marcelo discute con Verónica.	49	M.C.U		Ángulo recto de Marcelo (M.C.U). <i>Tilt</i> hacia abajo y paneo a la derecha para dejar a Ana en ángulo picado (M.C.U). <i>Tilt</i> hacia arriba, ángulo recto (L.S) del grupo. Paneo a la derecha. (M.S) de Marcelo
Marcelo regresa hacia la cabecera contraria a la pantalla y el proyector.	50	L.S		Ángulo ligeramente picado del grupo
Plano-secuencia que inicia con Marcelo caminando a la cabecera justificando el que hubiera jugado todo. Genaro lo cuestiona burlonamente lo que suscita que Felipe se moleste e inicien una discusión (mientras la cámara muestra a un Marcelo que se aleja para quedar atrás de Toño. Roberto se sigue quejando se su futuro incierto. Ana (ya de pie) replica que las cosas no son como él cree.	51	M.L.S		Ángulo recto (similar al plano anterior, pero más cerrado) Breve paneo a la izquierda siguiendo a Marcelo (que queda al centro, atrás del grupo en la cabecera). Marcelo sale de cuadro dejando al grupo al centro de la composición. Paneo a la izquierda mostrando a Marcelo y Toño. Paneo de nuevo a la derecha al grupo. Liger paneo a la izquierda (y <i>tilt</i> hacia abajo) a Roberto y Carmen. Paneo a la derecha ( <i>tilt</i> hacia arriba) hacia Ana (M.S)
Marcelo discute con Ana. Quejándose de siempre haber querido darle lo mejor a ella ya sus hijos. "Una vez más Juan y un servidor poniendo todo sobre la mesa, para ti, para mis hijos, para todos ustedes...para jugar en grandes ligas".	52	M.S		Ángulo recto Marcelo y Toño en primer plano. La cámara hace un ligero paneo a la izq. y deja a Marcelo solo en M.C.U. Abre la toma a M.S de Marcelo en primer plano y Toño en segundo plano desenfocado
Ana le reclama a Marcelo su comparativa con el béisbol, suben el tono de la discusión y ésta lo bofetea.	53	M.S		Ángulo recto Ana. Entra Marcelo a cuadro

Ana (de espaldas a la cámara) y Marcelo discuten. Él agita el bate.	54	M.C.U	Ángulo recto Marcelo, Ana (al fondo desenfocado Toño). <i>Tilt</i> hacia abajo C.U mano con bate.
Ana y Marcelo discuten (el de espaldas a la cámara).	55	M.C.U	Ángulo recto Marcelo, Ana (al fondo un poco desenfocados Horacio y Verónica).
Ana (de espaldas a la cámara) y Marcelo discuten.	56	M.C.U	Ángulo recto Marcelo, Ana (al fondo desenfocados Toño y Carmen).
Ana y Marcelo discuten (el casi de espaldas a la cámara).	57	M.C.U	Ángulo recto Marcelo, Ana
Continúa la discusión entre Ana (de espaldas a la cámara) y Marcelo.	58	M.S	Ángulo recto, Horacio en primer plano (M.S), resto de invitados al fondo. Paneo a la izquierda a Ana y Marcelo (M.C.U)
Ana y Marcelo discuten (el casi de perfil a la cámara). Ella le reclama falta de amor.	59	M.C.U	Ángulo recto Marcelo, Ana.
Ana (de espaldas a la cámara) y Marcelo discuten. El se pone furioso (su piel cambia a rojo), rodea a Ana se aleja al otro extremo de la mesa. Continúa hablándoles a los caníbales de los sacrificios que ha hecho en su vida.	60	M.C.U	Ángulo recto Marcelo, Ana. Paneo a la izquierda (quedando sólo Marcelo a cuadro). Paneo a la derecha y la cámara se queda con Ana mientras Marcelo sale de cuadro por al derecha. Rápido paneo a la derecha (ligero <i>tilt</i> hacia arriba) para quedar sólo con Marcelo a cuadro.
Interviene Toño.	61	M.L.S	Ángulo recto Parte de la cabeza de Marcelo en primerísimo plano (de espaldas y algo desenfocado). Toño en M.L.S en el otro extremo de la pantalla. Paneo a la derecha (Marcelo sale de cuadro) dejando de perfil a parte del grupo.
Marcelo le reclama a Toño su traición.	62	M.L.S	Ángulo recto Paneo a Marcelo mientras se desplaza a la izquierda y atrás de los Caníbales (enfrente de él se va observando uno a uno todo

				el grupo)
Horacio y Ana.	63	M.S	Ángulo recto	Horacio, Ana
Marcelo sigue reclamándole a Toño, se ubica de pie en la cabecera.	64	M.L.S	Ángulo recto	Parte del grupo, Marcelo al centro.
Marcelo se aproxima amenazante con el bate de béisbol hacia Toño quien empieza a retroceder.	65	M.C.U	Ángulo recto	Toño de espaldas en M.C.U y Marcelo en M.L.S. Paneo a la izquierda y <i>dolly</i> hacia atrás siguiendo a Marcelo.
Marcelo golpea furioso unas sillas mientras avanza hacia Toño, los canibales (todos) retroceden temerosos.	66	M.S	Ángulo recto	Marcelo. Paneo a la derecha para mostrar a Toño en M.L.S. Al fondo se observa un L.S de todo el grupo
Marcelo continúa reclamándole a Toño avanzando en su dirección.	67	M.L.S	Ángulo recto	Horacio y Toño en primer plano (desenfocados en M.C.U). Paneo a la izquierda de Marcelo mientras avanza (M.L.S). Quedando Sólo Marcelo y Toño (de espaldas) a cuadro.
Marcelo continúa reclamándole a Toño avanzando hacia él y hacia el grupo.	68	M.C.U	Ángulo recto	Marcelo en primero plano (M.C.U), el grupo en segundo. La cámara avanza ( <i>dolly</i> ) al frente, dejando a Marcelo casi fuera de cuadro y quedando Toño (y parte del grupo) en M.L.S
Marcelo continúa reclamándole a Toño y golpea, iracundo, una silla.	69	M.S	Ángulo recto	Toño (de espaldas) y Marcelo
Marcelo continúa reclamándole a Toño y calla (señalando con el bate) a alguien que lo intenta detener.	70	M.S	Ángulo recto	Marcelo de espaldas (luego girará) en M.S, Toño y parte del grupo en M.L.S
Felipe se aproxima para detener a Marcelo, Toño dice "lo siento", Marcelo en un arranque de rabia golpea otra silla con el bate y avanza...	71	M.S	Ángulo recto	Toño en primer plano (M.S), Marcelo (al centro) y Felipe en L.S. Marcelo se aproxima y queda en M.S (Toño sale de cuadro)
Toño trata de explicarse: "la quiero como a ti Marcelo"	72	M.C.U	Ángulo recto	Marcelo de espaldas

				(M.C.U) y Toño (M.L.S)
Marcelo trata de aproximarse más a Toño con el bate (Toño apenas se ve en el cuadro). Felipe lo detiene.	73	M.L.S		Ángulo recto Marcelo, Felipe
Marcelo sujetado por Felipe, golpea una silla que está a su izquierda. Sigue reclamando a Toño.	74	M.C.U		Ángulo recto Marcelo y Felipe de espaldas. Al fondo tras un breve y rápido paneo a la izquierda ( <i>tilt hacia abajo</i> ), aparecen Toño, Horacio y Genaro al fondo desenfocados en L.S. El encuadre regresa a como estaba, dejando a Toño en M.L.S y a Marcelo y Felipe en M.C.U
La doméstica interrumpe, pues Marcelo tiene una llamada urgente.	75	L.S		Ángulo recto Marcelo y Felipe en L.S. La cámara hace un acercamiento para dejarlos en M.S. Y luego hace un rápido paneo a la derecha a manera de barrido.
Todos los caníbales expectantes atrás e la mesa (menos Toño, quien está separado de los demás). La doméstica extiende el teléfono a Marcelo, quien piensa que es Karla (la cuñada). Marcelo al darse cuenta de para que le hablaban tira el teléfono al piso.	76	L.S		Ángulo ligeramente picado. Todos los caníbales al fondo en L.S. Josefina en M.L.S. a la izquierda. Paneo hacia la derecha (siguiendo la entrega del teléfono) para dejar a Marcelo en M.L.S en ángulo recto (con un <i>tilt hacia arriba</i> ). Paneo de nuevo a la izquierda al grupo. Y regresa con Marcelo a la derecha (al fondo y Toño).
Marcelo golpea el teléfono con el bate. Horacio se aproxima a él para saber el porque su reacción. Marcelo se deja caer en el piso: "Juan, muerto". Marcelo llora y Horacio lo intenta consolar.	77	M.C.U		Ángulo picado de los brazos de Marcelo golpeando el teléfono con el bate. <i>Tilt</i> hacia arriba (ángulo recto de Horacio y Marcelo en M.C.U). Baja un poco el nivel de la cámara y hace un <i>tilt</i> hacia abajo siguiendo a Marcelo (para quedar de nuevo con ángulo recto y bajo de ambos).
Toño llora contra un poste.	78	M.C.U		Ángulo recto Toño (M.C.U). Paneo a la izquierda hacia Verónica

				(M.S)
	Plano-secuencia mostrando las reacciones de todos por la noticia.	79	M.S	Ángulo recto Carmen y Roberto. Paneo a la derecha Susy y Genaro, paneo a la derecha a Ana (C.U)
	Marcelo es consolado por Horacio mientras llora, se acerca a ellos Ana.	80	M.S	Ángulo recto y bajo Horacio y Marcelo. Aparece a cuadro Ana
	Toño llora frente a un poste.	81	M.C.U	Ángulo recto Toño
	Horacio, Marcelo y Ana llorando. Ana abraza a Marcelo que se encuentra inconsolable. Al fondo se alcanzan a distinguir las piernas de alguien que parece ser Toño. La toma se va a negros.	82	M.S	Ángulo recto y bajo Horacio, Marcelo, Ana

Anexo 4. Stills secuencia 2.



05\_01



05\_01\_2



05\_02



05\_03\_1



05\_03\_2



05\_04



05\_05\_1



05\_05\_2



05\_06\_1



05\_06\_2



05\_06\_3



05\_07\_1



05\_07\_2



05\_08



05\_09\_1



05\_09\_2



05\_09\_3



05\_10



06\_1



07\_1\_1



07\_1\_2



07\_2



08\_1



09\_1



09\_2



10\_1



11\_1\_1



11\_1\_2

Anexo 5. Stills secuencia 6.



21\_01\_1



21\_01\_2



21\_01\_3



21\_02\_1



21\_02\_2



21\_02\_3



21\_03



22\_01



22\_02



22\_03



23



24\_01\_1



24\_01\_2



24\_02\_1



24\_02\_2



25\_01



25\_02



25\_03



25\_04



25\_05



25\_06



25\_07



25\_08



25\_09



25\_10



25\_11



25\_12\_1



25\_12\_2



25\_13



25\_14\_1



25\_14\_2



25\_14\_3



25\_15



25\_16



25\_17



26\_01\_1



26\_01\_2



26\_01\_3



26\_02\_1



26\_02\_2



26\_03



26\_04



27\_01



27\_02



27\_03



27\_04



27\_05



28\_01



28\_02



28\_03



28\_04



28\_05



28\_06



28\_07



28\_08



28\_09



28\_10



28\_11



28\_12



28\_13





28\_14



28\_15



28\_16



28\_17



28\_18



28\_19



28\_20



28\_21



28\_22



29\_01



29\_02



29\_03



30\_01



30\_02



30\_03



31\_01\_1



31\_01\_2



32\_01\_1



32\_01\_2



32\_01\_3



33\_01



33\_02



33\_03\_1



33\_03\_2



33\_04\_1



33\_04\_2



33\_05



33\_06



33\_07



33\_08



33\_09



33\_10



33\_11



33\_12



33\_13



33\_14\_1



33\_14\_2



33\_15

Anexo 6. Stills secuencia 25



110\_01



110\_02



110\_03



110\_04



110\_05



110\_06



110\_07



110\_08



110\_09



110\_10



110\_11



110\_12



110\_13



110\_14



110\_15



110\_16



110\_17



110\_18



110\_19



110\_20



110\_21\_1



110\_21\_2



110\_22



110\_23\_1



110\_23\_2



110\_24\_1



110\_24\_2



110\_24\_3



110\_25



110\_26



110\_27



110\_28\_1



110\_28\_2



110\_28\_3



110\_29\_1



110\_29\_2



110\_30\_1



110\_30\_2



110\_31\_1



110\_31\_2



110\_32\_1



110\_32\_2



110\_32\_3



110\_32\_4



110\_32\_5



110\_33\_1



110\_33\_2



110\_34



110\_35



110\_36\_1



110\_36\_2



110\_36\_3



110\_37\_1



110\_37\_2



110\_38



110\_39\_1



110\_39\_2



110\_39\_3



110\_40\_1



110\_40\_2



110\_41\_1



110\_41\_2



110\_42



110\_43\_1



110\_43\_2



110\_44



110\_45



110\_46



110\_47



110\_48



110\_49\_1



110\_49\_2



110\_49\_3



110\_49\_4



110\_50



110\_51\_1



110\_51\_2



110\_51\_3



110\_51\_4



110\_51\_5



110\_51\_6



110\_51\_7



110\_52\_1



110\_52\_2



110\_52\_3



110\_53



110\_54\_1



110\_54\_2



110\_55



110\_56



110\_57



110\_58\_1



110\_58\_2



110\_59



110\_60\_1



110\_60\_2



110\_60\_3



110\_60\_4



110\_61\_1



110\_61\_2



110\_62\_1



110\_62\_2



110\_63



110\_64



110\_65\_1



110\_65\_2



110\_66\_1



110\_66\_2



110\_67\_1



110\_67\_2



110\_68\_1



110\_68\_2



110\_69



110\_70



110\_71



110\_72



110\_73



110\_74\_1



110\_74\_2



110\_74\_3



110\_75\_1



110\_75\_2



110\_75\_3



110\_76\_1



110\_76\_2



110\_76\_3



110\_76\_4



110\_77\_1



110\_77\_2



110\_77\_3



110\_78\_1



110\_78\_2



110\_79\_1



110\_79\_2



110\_79\_3



110\_80



110\_81



110\_82