



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

ANALISIS NARRATOLOGICO DE LA FOTOGRAFIA
DE LA PELICULA "MIROSLAVA"

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

NERRANSULA REYES LECHUGA



ASESORA FRANCISCA ROBLES

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A MIS PADRES MARÍA Y ENOCH
POR HABERME DADO LA VIDA**

**A MI HERMANO ILIE,
SIMPLEMENTE POR SER**

AGRADECIMIENTOS

**MI SINCERO AGRADECIMIENTO A TODAS LAS PERSONAS QUE DE UNA
U OTRA FORMA CONTRIBUYERON CON SU ESFUERZO, CONSEJOS Y
OBSERVACIONES PARA LLEVAR A BUEN TERMINO ESTE TRABAJO.**

**A LA QUERIDA UNAM QUE HA SIDO FUNDAMENTAL EN MI FORMACIÓN,
INTELLECTUAL Y HUMANA**

**A TODOS MIS ENCUENTROS Y DESENCUENTROS, DE LOS QUE
SIEMPRE HE APRENDIDO**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. LA NARRATOLOGÍA Y EL RELATO CINEMATOGRAFICO	9
1.1 EL RELATO CINEMATOGRAFICO	10
1.2 ESPACIO CINEMATOGRAFICO	13
1.2.1 ARTICULACIONES DEL LENGUAJE ESPACIAL	13
1.2.2 PARÁMETROS PARA DIFERENCIAR EL ESPACIO DE LA HISTORIA DEL DISCURSO.	14
1.2.3 LOS TRES EJES DEL ESPACIO.	14
1.3 PUNTO DE VISTA	18
1.3.1 LA TRIPLE NATURALEZA DEL PUNTO DE VISTA	19
1.3.2 FOCALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA	19
1.3.3 OCULARIZACIÓN	20
1.3.4 AURICULARIZACIÓN	22
1.4 FORMAS DE LA MIRADA	24
1.5 LA FOTOGRAFÍA Y EL RELATO CINEMATOGRAFICO	25
1.5.1 ABECEDARIO CINEMATOGRAFICO	26
1.6 LA HISTORIA EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO Y SUS COMPONENTES	32
1.6.1 LOS ACONTECIMIENTOS	32
1.6.2 LOS EXISTENTES	32
1.6.3 LAS TRANSFORMACIONES	33
1.7 EL TIEMPO	34
1.7.1. ORDEN Y TEMPORALIDAD	35
1.7.2 DURACIÓN	36
1.7.3 FRECUENCIA	36
2. LA PELICULA "MIROSLAVA"	38
2.1 SINOPSIS	39
2.1.1 FICHA TÉCNICA	40
2.1.2 PREMIOS OTORGADOS A LA PELÍCULA	41
2.1.3 CRÍTICAS AL FILM	42
2.2 LA DIRECCIÓN ESCENICA, DIRECCIÓN FOTOGRAFICA Y DIRECCIÓN DE ARTE EN MIROSLAVA.	46
2.2.1 EL DIRECTOR EN MIROSLAVA	48
2.2.2 EL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	50
2.2.3 DIRECCIÓN ARTÍSTICA	51
3. EL ANÁLISIS DE LA PELÍCULA MIROSLAVA	52
3.1 METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS	53
3.2 MIROSLAVA: EL RELATO DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL FOTÓGRAFO	54
3.3 LOS EXISTENTES DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL FOTÓGRAFO.	61
3.4 LAS TRANSFORMACIONES A TRAVÉS DEL PUNTO DE VISTA DEL FOTÓGRAFO.	63
CONCLUSIONES	64
ANEXOS	66
MIROSLAVA NIÑA	66
Elementos técnicos y estéticos	66

Elementos temáticos y narrativos	66
MIROSLAVA NIÑA	67
(EL DR. STERN)	67
Elementos técnicos y estéticos	67
Elementos temáticos y narrativos	67
ALEX FINMAN	67
Elementos técnicos y estéticos	67
Elementos temáticos y narrativos	67
MIROSLAVA JOVEN	68
Elementos técnicos y estéticos	68
Elementos temáticos y narrativos	68
MIROSLAVA ADULTA	70
REGRESO DE ESTADOS UNIDOS	70
Elementos técnicos y estéticos	70
Elementos temáticos y narrativos	70
MIROSLAVA ADULTA	72
(ÚLTIMO DÍA)	72
Elementos técnicos y estéticos	72
Elementos temáticos y narrativos	72
GUIÓN APOSTERIORI	76
TOMAS EN LAS SECUENCIAS	88
BIBLIOGRAFIA GENERAL	109
HEMEROGRAFÍA	109
FILMOGRAFÍA	110

INTRODUCCIÓN

La comunicación es el elemento de mayor importancia en toda relación social, el desarrollo histórico del hombre ha sido positivo gracias a la constante evolución de los procesos comunicativos; así, las necesidades sustanciales de la sociedad siempre se presentan en torno a este fenómeno.

El instrumento básico de la comunicación en el hombre es el lenguaje que sirve para representar la realidad o la ficción que vive y enfrenta. Además tiene una importante participación en la formación de la cultura que nos define e identifica. Las manifestaciones artísticas como la cinematografía, la pintura, la fotografía, escultura, música, etc. requieren de un lenguaje específico.

Así, dentro de las diferentes áreas escritas, visuales y auditivas hay formas de transmitir los mensajes y una de ellas es el relato, al que encontramos como parte de la narratología, la cual deriva de un término francés que se refiere al estudio de la estructura narrativa o discurso narrativo (relato); éste designa la sucesión de acontecimientos reales o ficticios que son objeto del discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc.

Con el presente estudio se pretende mostrar la teoría de la narración cinematográfica y sus distintos elementos, entre los que encontramos al Gran Imaginador, responsable de la narración. Esta teoría será abordada en el primer capítulo, donde es importante recalcar que los objetivos, categorías y esquemas propuestos, muchas veces son el fruto de la confrontación y de la integración de enfoques muy diversos que fueron consultados.

El segundo capítulo es meramente descriptivo ya que se presentan los datos generales de la película "Miroslava", dirigida por Alejandro Pelayo y fotografiada por Emmanuel Lubezki. Además se mencionan algunos de los elementos que caracterizan a cada área específica de la realización cinematográfica.

De igual manera se realizó un acopio de información hemerográfica respecto a las críticas que recibió la película durante las fechas en que fue exhibida por vez primera al público.

Finalmente la teoría es recuperada para dar paso al tercer capítulo en donde se presentan los resultados del análisis de la misma película, basados en la categoría "punto de vista" del fotógrafo de la película, los cuales tuvieron como base de investigación el material que se presenta en el anexo y que sin duda ayudarán a darle mayor sustento.

Así, con el presente estudio pretendemos conocer con bases teóricas y no sólo empíricas o vivenciales, los procesos que enmarcan al relato y en específico al "punto de vista" del fotógrafo en una película, para así dar paso a una nueva forma de acercarse al análisis cinematográfico desde la perspectiva de la narratología.

Es importante señalar que la película *Miroslava* fue elegida debido al personal interés que existe por conocer a fondo el trabajo del cinefotógrafo Emmanuel Lubezki, quien fue alumno del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de nuestra Universidad Nacional Autónoma de México; y que ha sido reconocido por su particular estilo dentro de la fotografía cinematográfica, tanto en el cine nacional como en el internacional, hecho que es demostrado con las varias nominaciones como mejor director de fotografía (al Ariel en México y al Oscar en Estados Unidos), a que ha sido acreedor y en algunos de los casos ganador.

Emmanuel Lubezki con *Miroslava* ganó el Ariel a la mejor fotografía, hecho que sustenta aún más el haber elegido como objeto de análisis este *film*, sobre todo porque permanece en la memoria del público, no por su dirección escénica, sino por la fotografía, tomas y diseño artístico, como lo afirman los críticos de cine.

Así pues este trabajo ha sido escrito para conocer otra perspectiva metodológica del análisis del *film*: la narratología y el relato cinematográfico

Cuando nos cuentan una historia nunca analizamos todo lo que implica este tipo de comunicación, al igual que lo hacemos cuando hablamos, no pensamos "¡ah! Yo soy el emisor y tú el receptor y lo que digo, mi mensaje". Sin embargo, resulta interesante realizar este análisis, sobre todo en una historia que puede ser real o de ficción.

El estudio de la narración, que en términos muy someros se refiere al relato de un suceso o acontecimiento, ha sido abordado por diferentes teóricos, tanto literarios como de la comunicación. Pero, fue hasta que Genette publicó **Figuras III**, que se le da un nombre específico a esta teoría del análisis del relato, que ahora se le conoce como NARRATOLOGÍA.

Aquí se presenta una compilación teórica del análisis estructural del relato cinematográfico, nuestro tema central, el cual se ha basado en teóricos como: Seymour Chatman, en su libro **Historia y Discurso**; Jean Gérard Genette en **Figuras III**; André Gaudreault y Francois Jost, en **El Relato Cinematográfico** y Francesco Casetti y Federico di Chio en **Cómo Analizar un Film**. Dicha compilación presenta la oportunidad de obtener una base teórica para realizar el análisis del relato cinematográfico, en cualquiera de sus componentes esenciales.

Asimismo, a manera de contribución personal, se incluye un pequeño apartado, en el cual se afirma que la fotografía es el principal recurso del relato cinematográfico, porque el cine antes que todo es imágenes en movimiento y sin ellas el espectador no podría conocer la historia.

La presentación de la teoría será a través de estructuras que han sido realizadas con base en la lectura de los textos mencionados y que nos llevarán a comprender, en primera instancia y de manera muy general el relato cinematográfico, y posteriormente vendrá una explicación más amplia de cada esquema o estructura.

Pasemos pues a la presentación de esta teoría estructural del relato cinematográfico, que nos llevará a descubrir situaciones que conocemos a nivel empírico y que ahora tendrán un sustento teórico.

1. LA NARRATOLOGÍA Y EL RELATO CINEMATOGRAFICO

La narratología o ciencia del relato, en su estudio tiene dos vertientes particulares: la modal (expresión) y la temática (contenido).

En este trabajo se abordará la narratología modal, que trata de las formas de expresión y de manifestación del Gran Imaginador, las cuales son materia de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), y entre otros niveles de narración, la temporalidad del relato y puntos de vista.

Según Seymour Chatman (Chatman, 1990: 19), la narración consta de dos partes, que son: La historia y el discurso.

LA HISTORIA es que "qué" de la misma y se refiere al contenido de la narración que tiene acontecimientos (sucesos y acciones) y existentes (personajes y detalles del escenario).

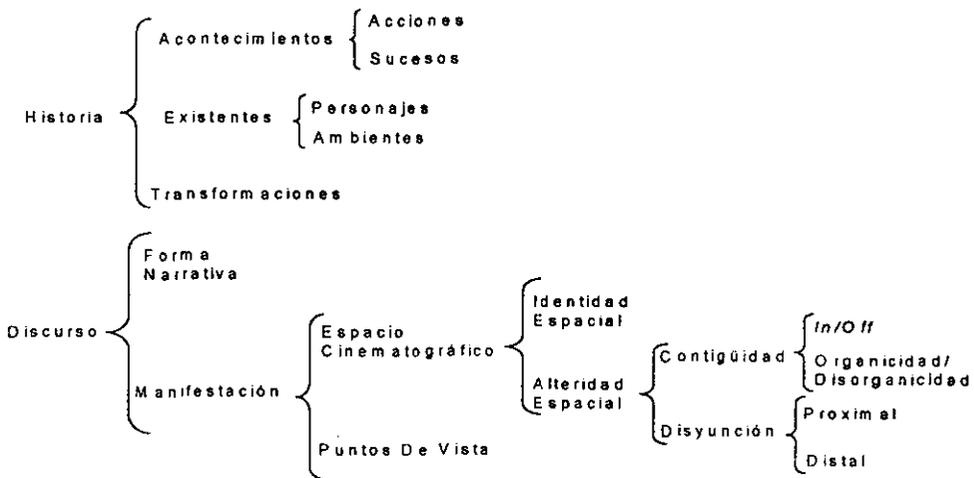
EL DISCURSO es el "cómo" y se refiere a la expresión y a los medios a través de los cuales se comunica el contenido. A su vez, este discurso se divide en: Forma Narrativa y Manifestación.

Forma Narrativa:

Es la estructura de la transmisión narrativa que afecta la relación del tiempo de la historia con el tiempo del relato de la historia, las fuentes de autoridad de la historia, puntos de vista, etc.

Manifestación:

Su presencia es un medio de materialización específica, verbal, fílmica, musical, etc. El medio influye la transmisión de la forma.



Esquema elaborado por Mercedes Reyes Luchaga

1.1 EL RELATO CINEMATOGRAFICO

FORMA NARRATIVA

Una parte importante desde la cual aparece la narratología es el relato, comúnmente se refiere al enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de uno o varios acontecimientos. Pero, para fines más prácticos, la definición que teóricos y analistas del contenido narrativo hacen del relato, es que designan la sucesión de acontecimientos reales o ficticios que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc. Así, que, el relato será el discurso narrativo en la medida que cuente una historia. Antes que el relato está la historia y después del relato está la narración.

Con lo anterior, observamos que al hacer el análisis del relato estudiaremos al conjunto de situaciones y acciones en sí misma haciendo abstracción del medio que nos permite conocerlos, así como las relaciones existentes entre el relato y la historia, el relato y la narración y entre la historia y la narración.

Desde antes del inicio de la narratología, ya Laffay * (Gaudreault, Jost: 1995: 22) daba las características para reconocer un relato específicamente cinematográfico.

1. El relato se ordena según un riguroso determinismo
2. Tiene una trama lógica.
3. Es ordenado por alguien "Mostrador de Imágenes" o "Gran Imaginador".
4. El cine narra y a la vez representa, contrariamente al mundo que simplemente es.

Un estudioso contemporáneo, Christian Metz (Metz. 1968:25-35), enumera cinco criterios para reconocer un relato, basándose en Laffay.

1. Tiene un inicio y un final.
2. Es una secuencia doblemente temporal.
 - a) La que deriva de los acontecimientos relativos y,
 - b) La que deriva del acto mismo de relatar.
3. Toda narración es un discurso, es decir, una serie de enunciados, que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación.
4. La percepción del relato "irrealiza" la cosa narrada, yo como receptor sé que no es aquí ni ahora.
5. Es un conjunto de acontecimientos

De lo anterior, podemos deducir que un relato es un discurso cerrado que logra irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos; es algo que inicia y finaliza, que hace que algo que ya pasó se repita de forma irreal, ni aquí ni ahora.

* Referencia incompleta en el texto

Uno de los modos de transmitir informaciones narrativas eliminando al narrador y reuniendo en un mismo terreno a los diversos personajes del relato (un aquí y ahora), actores que reviven lo que supuestamente han vivido, es la mimesis (imitación) o mostración.

De esta manera se observa que existe la mostración filmica que se refiere a la cinematografía y la mostración escénica, que se refiere al teatro. Y las diferencias que hay entre ellas son:

1. El actor de teatro hace su representación en simultaneidad con la actividad de recepción del espectador, ambos comparten el presente. En cambio en la película, se comunica una acción concluida, es decir, se presenta lo que ya sucedió.
2. La cámara puede modificar o intervenir en la percepción del espectador ante los actores y.
3. La dimensión sonora, que es importante porque la imagen y la palabra conllevan dos relatos que se entremezclan.

De igual manera es importante rescatar que la narración filmica se lleva a cabo *in absentia*, ya que lo relatado no implica la presencia física del narrador, además de existir una instancia intermediaria, como son la cámara, la película, el director, etc.

Así, determinamos que el relato es una forma de comunicación que presupone dos partes: un emisor y un receptor, en este caso, para nuestro análisis, sólo nos abocaremos a la presencia del emisor, quien dentro del relato cinematográfico ostenta el título de Gran Imaginador.

El Gran Imaginador representa las actitudes, intenciones, el modo de hacer, etc., del responsable del *film*, es decir, el director. Asimismo, éste imprime una especie de firma personal en la obra, debido a que encontramos formas específicas que son características de su trabajo dentro de la película.

El Gran Imaginador para emitir su mensaje en el *film*, hace uso de instancias como el narrador, que es una figura de emisión. A continuación se presentan alguna de las formas en las que hace presencia:

1. Los emblemas de la emisión: del hacerse del *film* o más concretamente del constituirse de las imágenes; ventanas, espejos, reproducciones, etc. En resumen, todo lo que se refiere a representar o mostrar.
2. La presencia extradiegética: carteles que amueblan la trama; voz *over* que funciona no sólo como introducción, sino como guía de la historia; soluciones estilísticas que funcionan como firma del *film*. En resumen, todo aquello en que las imágenes y los sonidos no se dan por sí solos, sino que hay alguien que nos lo proporciona.
3. La figuras de informadores: individuos que cuentan, testigos que hablan, presencias que recuerdan (*flashback*) o que prevén (*flashforward*). Una

variante de esta tipología lo constituye la presencia de los medios de comunicación: títulos de las primeras páginas de los periódicos, radio, televisión, etc.

4. Algunos roles profesionales concretos: los hombres del espectáculo, los fotógrafos, los directores puestos en escena, etc.
5. El autor protagonista: quien hace el *film*, se pone a sí mismo en escena mientras hace el *film*.

1.2 ESPACIO CINEMATOGRAFICO

MANIFESTACIÓN

"La unidad base del relato cinematográfico, la imagen es un significante eminentemente espacial de modo que, al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre (...), a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren". (de Jost: 87).

La dimensión de la existencia de la historia, es el espacio, el cual dentro de la cinematografía es literal, es decir, que los objetos y relaciones son análogos al mundo real.

En un relato fílmico, el espacio está casi constantemente presente y representado, consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el encuadre privilegiado, aparecen por todas partes.

Como vemos, la relación de la cámara en el espacio es de una importancia capital en el plano narrativo, ya que el cine ha desarrollado buena parte de sus facultades narrativas gracias a la movilidad o ubicuidad de la cámara.

1.2.1 ARTICULACIONES DEL LENGUAJE ESPACIAL

La pluripuntualidad del cine, puede en términos narrativos considerarse una especie de lenguaje de orden espacial y temporal. Con ellas se expresan los diversos tipos de articulación temporal y espacial que fundan el relato que el cine ofrece al espectador.

1. Hay un solo y único espacio; el caso más flagrante es la identidad espacial.
2. Alteridad espacial, se refiere al desplazamiento de los personajes.
 - a) Continuidad: dos segmentos espaciales que son campo y contracampo.
 - b) Disyunción: es el paso de un lado a otro sin tener como intermediario a una persona.

Asimismo, dentro de la disyunción se conocen dos regímenes distintos:

- Proximal.- Existe siempre que haya una posibilidad de comunicación visual o sonora no amplificada entre dos espacios no contiguos aproximados por el montaje.
- Distal.- Articula dos espacios alejados.

1.2.2 PARÁMETROS PARA DIFERENCIAR EL ESPACIO DE LA HISTORIA DEL DISCURSO.

En el espacio de la historia y en la narrativa cinematográfica se enumeran los parámetros espaciales que comunican la historia en el cine, para diferenciar entre el espacio de la historia y del discurso.

1. Escala y tamaño: Cada existente tiene su propio tamaño que está en función de su tamaño "normal" en el mundo real (en comparación con otros objetos reconocibles), y su distancia del lente de la cámara. La proximidad puede ser manipulada para conseguir efectos naturales y sobrenaturales.
2. Contorno, textura y densidad: Los contornos lineales en la pantalla son estrictamente análogos a los objetos fotografiados, pero en el cine, un medio de dos dimensiones, debe sugerir la tercera dimensión. La textura de las superficies sólo puede transmitirse sombreando la pantalla plana.
3. Posición: Cada existente está situado en:
 - a) La dimensión vertical y horizontal de la imagen, y
 - b) Con relación a los otros existentes dentro de la imagen, en cierto ángulo de la cámara; de frente o por detrás, relativamente alto o bajo, a la izquierda o la derecha.
4. Grado, clase y zona de iluminación reflejada (además de color en las películas de color): El existente está iluminado con luz fuerte o débil, la fuente de luz esta concentrada en él o está difusa, etc.
5. Claridad o grado de resolución óptica: El existente está enfocado nítidamente o con foco "difuminado" (correspondiente al efecto de "sfumato" en la pintura), está enfocado o desenfocado, o se muestra a través de un lente distorsionante.

Los límites entre el espacio de la historia y el espacio del discurso no son tan fáciles de establecer como los que hay entre el tiempo de la historia y el del discurso. A diferencia de la secuencia temporal, la colocación o disposición física no tiene una lógica natural en el mundo real. La disposición espacial de un objeto está con relación a otros objetos y a la propia posición del espectador en el espacio. El ángulo, la distancia, etc., son controlados por el director que elige la colocación de la cámara. La vida no ofrece una razón fundamental predeterminada para estas colocaciones, son elecciones, es decir, fruto del arte del director.

1.2.3 LOS TRES EJES DEL ESPACIO.

Tres parecen ser los ejes principales en torno a los cuales se organiza el espacio fílmico.

1. El primer eje definido por la oposición *IN/OFF* pone en juego el hecho de estar presente en el interior de los **bordes del cuadro**, frente al hecho de estar cortado fuera de éste recinto.

2. El segundo eje definido por la oposición estático/dinámico, pone en juego el hecho de estar inmóvil o inmutable frente al hecho de estar en **movimiento** o en evolución.
3. El tercer eje, finalmente definido por la oposición **orgánico/disorgánico**, pone en juego el hecho de ser conexo y unitario, frente al hecho de estar desconectado y disperso.

Los Bordes de la Imagen: Campo y Fuera campo.

Es inevitable que la imagen cinematográfica comporte la inclusión de una porción limitada de espacio y como consecuencia la exclusión de todo cuanto florece en los bordes del encuadre. Sin embargo, lo que se queda más allá de los márgenes según las situaciones, puede manifestarse con naturalezas distintas y desempeñando papeles diferentes.

En concreto, parece que la dimensión *OFF* puede investigarse según dos vertientes muy distintas; la de su colocación y la de su determinación. Acerca de la colocación podemos decir que con un campo *IN*, están necesariamente relacionados seis segmentos de fuera campo (*OFF*), cada uno de ellos con una posición concreta (derecha, izquierda, arriba, abajo, atrás de la escenografía, atrás de la cámara).

En lo que se refiere a la determinabilidad, es necesario distinguir tres condiciones de existencia del espacio *OFF*; el espacio no percibido, el espacio imaginable y el espacio definido.

- a) Espacio no percibido: es el que ésta fuera de los bordes del cuadro y que sin ser nunca evocado no presenta motivo alguno para su reclamación.
- b) Espacio imaginable: es el espacio que a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación.
- c) Espacio definido: es el espacio que invisible por el momento, ya ha sido mostrado antes o está a punto de ser mostrado.

El Espacio y el Movimiento.

El espacio fílmico se revela cuando existe un trayecto de un personaje o una mirada que va a finalizar fuera de los bordes de lo visible. Pero, también la organización del propio espacio *ON screen* depende intensamente del movimiento; el punto de vista cambia continuamente, el escenario se transforma, los objetos y las personas se disponen de modo siempre distinto, las luces y las sombras se componen de diferente manera; así como, el movimiento de los objetos y de la cámara (movimiento en el interior de los bordes y en los mismos), todo esto para pasar de un espacio inmóvil y cerrado a un espacio abierto y recorrible.

La cámara actúa como un mecanismo capaz de registrar la continuidad dinámica de lo real, además de manipular sus apariencias, acelerando o desacelerando el

flujo. En la pantalla vemos un universo en movimiento. Todo ello en realidad son posiciones estáticas que toman vida en el acto de la proyección y trazan una línea tensa que percibimos como movimiento real.

Para definir la articulación del espacio fílmico a lo largo del eje estatismo/dinamismo nos centraremos en cuatro situaciones diferentes que parecen constituir verdaderos puntos nucleares: el espacio estático fijo, el espacio estático móvil, el espacio dinámico descriptivo y el espacio dinámico expresivo.

- a) Espacio estático fijo: es aquel que nos ofrece los encuadres bloqueados de ambientes móviles. Su punto extremo lo constituye el *frame, stop*, es decir el bloque de la imagen en fotografía, aunque dotada de una duración peculiar.
- b) Espacio estático móvil: se refiere al estatismo de la cámara y al movimiento de las figuras dentro de los bordes fijos de la imagen.
- c) Espacio dinámico descriptivo: se define mediante el movimiento de la cámara en relación directa con el de la figura, es decir, la cámara se mueve para representar mejor el movimiento ajeno, para lo cual hace uso de panorámicas, *dollys*, reencuadramientos, etc.
- d) Espacio dinámico expresivo: se define mediante el movimiento de la cámara en relación dialéctica y creativa con el de la figura. En otras palabras, es la cámara y no el personaje con su desplazamiento o el eje de su mirada quien decide lo que se debe ver.

Organicidad y Disorganicidad del Espacio Fílmico

En el espacio fílmico el máximo grado de conexión y de unidad corresponde a un espacio "orgánico", mientras que el grado mínimo corresponde a una ruptura de la organicidad.

- a) Espacio plano/Espacio profundo: el espacio puede aparecer como una superficie sobre la que se distribuyen uniformemente las figuras como vertical u horizontalmente, o bien como un volumen en el que éstas mismas figuras se disponen en profundidad.
- b) Espacio unitario/Espacio fragmentado: un espacio puede presentar un alto grado de acceso, lo cual lleva las distintas presencias a ajustarse entre sí o bien presentar una serie de barreras internas que en realidad constituyen un conglomerado de lugares distintos.
- c) Espacio centrado/Espacio excéntrico y Espacio cerrado/Espacio abierto: Existen algunas modalidades, aparte de puesta en cuadro que hacen que la imagen pierda su carácter de sistema "bien organizado", a favor de equilibrios inestables y de una especie de tensión más allá de sí mismas. En concreto, dos son las formas esenciales de perversión del cuadro, definidas teóricamente, como *décadrages*; el cuadro arbitrario, es decir, el que procede de un punto de vista no justificado y el cuadro nómada, o bien el cuadro que aún remitiendo intensamente a un contracampo que lo integre, se mantiene inseguro, aislado del conjunto.

Las dos modalidades del *décadrage* establecen dos articulaciones posteriores que el espacio asume respecto del eje orgánico/disorgánico. El cuadro

arbitrario, jugando con la legitimidad del punto de vista, opone el espacio centrado al espacio excéntrico; el cuadro nómada, por el contrario jugando con el nexo entre los fragmentos del espacio encuadrado, opone el cerrado al abierto.

En ambos casos advertimos que el cuadro ya no es receptáculo en el que converge y se organiza todo aquello que debe someterse a la tensión, sino que se convierte en una especie de mascarilla, de porción cerrada de lo visible, que revela una mínima parte de la realidad para esconder todo lo demás.

En resumen: hemos visto los tres ejes a través de los cuales se organiza el espacio fílmico; el eje *in/off*, que pone en juego el hecho de estar en el interior de los bordes del cuadro, en contraposición al hecho de aparecer cortado fuera; el eje estático/dinámico, que pone en juego el hecho de estar inmóvil e inmutable en contraposición al hecho de estar en movimiento y evolución; finalmente, el eje orgánico/disorgánico, que pone en juego el hecho de ser conexo y coordinado, en contraposición al hecho de ser inconexo y disperso.

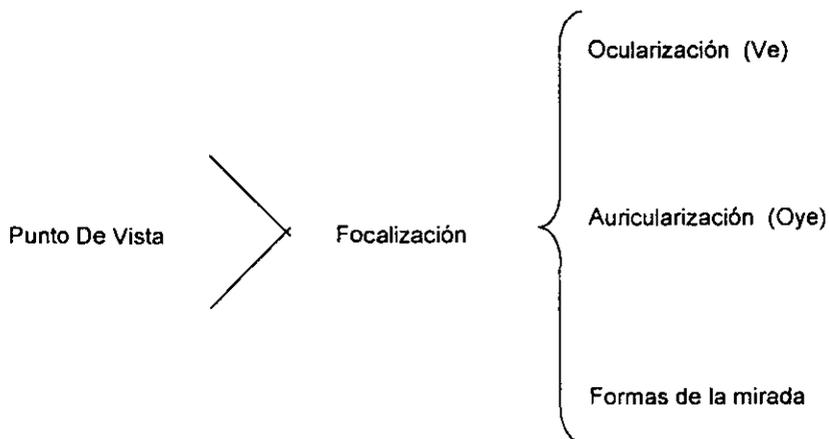
1.3 PUNTO DE VISTA

El punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica, u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. De igual manera el punto de vista es la marca del nacimiento de la imagen, señala el paso de un mundo simplemente filmable a un mundo tal como ha sido filmado, de un conjunto de posibilidades a una elección precisa, esto es, que la imagen se hace cuando existe un punto de vista que lo determina.

De lo anterior se parte que intuitivamente en los textos filmicos el punto de vista, es el punto en el que se coloca la cámara y por ello, el lugar desde el que se capta concretamente a la realidad presentada en pantalla. En este sentido, el punto de vista coincide con el ojo del emisor, que en el escenario encuadra las cosas desde una cierta posición, gracias a un cierto objetivo, amplitud visual, etc.

Paralelamente el punto de vista, es el punto en el que se coloca el espectador para seguir el *film*. El punto de vista no se limita a identificar esta doble colocación, es algo más abstracto "dentro de la imagen" y como tal, se atribuye a un emisor, Gran Imaginador, y a un receptor.

Resumiendo: el punto de vista puede ser contemplado ante todo como un elemento que caracteriza la mirada total del *film*, sus "medidas" y sus perspectivas. Y todo ello, tanto imagen por imagen, como en un sentido global.



Esquema elaborado por Nerransula Reyes Lechuga

1.3.1 LA TRIPLE NATURALEZA DEL PUNTO DE VISTA

Del uso ordinario del punto de vista, pueden reconocerse tres significados:

1. El literal (acepción perceptiva).- A través de los ojos de alguien, se refiere al ver.
2. El figurado (acepción conceptual).- En la mente de alguien, se refiere al saber, a una actividad cognitiva.
3. El metafórico (acepción del interés).- Según el provecho de alguien, se refiere al creer, es una actividad epistémica.

Con relación a la imagen filmica se traduce en lo siguiente:

- a) Literal: la imagen da a ver unas cosas y esconde otras.
- b) Conceptual: la imagen muestra unas cosas y no otras, selecciona aspectos y rasgos de lo visible y así proporciona ciertas informaciones y evidencia ciertos datos.
- c) Metafórico: la imagen expresa valores de referencia, ideologías de fondo, convicciones y conveniencias particulares.

Por lo anterior, el punto de vista conjuga la valencia óptica (por lo que veo), la valencia cognitiva (por lo que sé) y la valencia epistémica (por lo que me concierne). Así, cuando decimos "desde mi punto de vista" no nos colocamos simplemente por el ángulo visual escogido, sino que expresa un modo concreto de captar y comportarse, de pensar y de juzgar.

1.3.2 FOCALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

El relato puede proporcionar más o menos información sobre la historia que cuenta; la puede dar desde un determinado punto de vista y filtrarla a través del saber de un personaje. Quien ha contribuido a formalizarla de una manera clara, sobre todo a través de la noción de focalización es Jean Gérard Genette.

"Para la pregunta ¿quién ve? Existen tres posibles respuestas:

1. Un narrador omnisciente que dice más de lo que saben los personajes;
2. Un narrador que sólo dice aquello que ve un determinado personaje (relato "desde el punto de vista", "visión con...");
3. Un narrador que dice menos de lo que sabe el personaje.

Los relatos del tipo 1 son no focalizados (...).

Los relatos del tipo 2 son de focalización interna:

- Fija (jamás abandona el punto de vista de un personaje), variable
- Variable (se pasa de un personaje a otro)
- Múltiple (se cuentan los mismos acontecimientos muchas veces, según los puntos de vista de los distintos personajes).

Los relatos del tipo 3 son de focalización externa" (Vanoye, 1979: 147).

Asimismo, aplicando la focalización en la cinematografía, Francois de Jost distingue la focalización en términos del saber respectivo del narrador, de los personajes y del espectador.

La focalización como foco del conocimiento adoptado por el relato, no sólo se deduce de la ocularización y la auricularización, en la medida de que, lo que veo, no lo asimilo a lo que sé y ello se debe a varias razones:

El valor del conocimiento de la ocularización, puede depender de las acciones puestas en escena y del decorado. Para atribuirle ese valor a la ocularización hay que tener en cuenta las informaciones narrativas que se presentan y las acciones puestas en escena, examinando su pertinencia en cuanto a la comprensión de la historia, es decir; tiene que ver lo que veo y lo que sé para que yo comprenda la historia que se me relata.

El valor del conocimiento de la ocularización, puede depender de la voz en *off*. Generalmente cuando oímos la voz de un personaje explícito, el punto de vista verbal es el que permite fijar las imágenes en algún personaje en especial. Esto es, que hay correspondencia entre lo que ve y lo que oigo.

Así, la focalización designa el doble movimiento de selección y subrayado de restricción y de valoración, el por qué elijo una parte de la información y no otra. Una película puede analizarse también como un conjunto de focalizaciones, reconstruir su punto de vista equivale a reconstruir lo que se recorta y a la vez evidencia lo demás. Así, la focalización sigue designando el punto de vista cognitivo adoptado por el relato.

De igual manera, tenemos a los focalizadores, que son portadores de los puntos de vista presentes en el interior del *film*, son figuras que establecen desde qué perspectiva se captan, ven, conocen y juzgan las cosas y situaciones.

Focalizadores extradiegéticos: son los que pertenecen al plano del relato, como son: declaraciones de intenciones, comentarios de autor, moraleja final. Más bien pensemos en todas las intervenciones sobre la historia, no en la historia. Además estos focalizadores nos relacionan con el punto de vista del Gran Imaginador.

Focalizadores homodiegéticos: forman parte del plano del relato (declaraciones, moralejas, comentarios de los personajes en la trama) y estos nos relacionan con los personajes que narran.

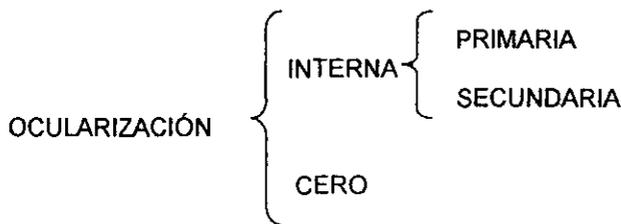
1.3.3 OCULARIZACIÓN

La ocularización caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve.

Existen tres posturas con relación a la imagen cinematográfica, y el eje imaginario entre el ojo y la cámara.

1. O la consideramos como vista por unos ojos y por lo tanto nos remite a un personaje.
2. O la vemos desde la posición de la cámara y entonces se la atribuimos a una instancia externa al mundo que es presentado, a un Gran Imaginador.
3. O, intentamos desaparecer la existencia de este eje y nos vamos a la ilusión de la transparencia.

Las tres posturas anteriores se reducen a una sola alternativa: un plano, el cual está anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis y se produce entonces una ocularización interna o bien conlleva una tal mirada y es una ocularización cero.



OCULARIZACIÓN INTERNA PRIMARIA

Que conoce distintas configuraciones:

- a) Cuando se señala en la imagen la materialidad de un cuerpo inmóvil o no, o la presencia de un ojo que permite identificar a un personaje ausente. Se sugiere la mirada, sin la obligación de mostrarla, por ejemplo con imágenes difuminadas o chuecas.
- b) La mirada también puede construirse mediante la interpretación de un *caché* que sugiera la presencia en perspectiva de un ojo: una cerradura, microscopio, etc.
- c) La representación de una parte del cuerpo en primer plano también remite al ojo por contigüidad.
- d) El movimiento "subjetivo" de la cámara que nos remite a un cuerpo ya sea por temblor o su posición con relación al objeto que se observa.

OCULARIZACION INTERNA SECUNDARIA

Se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen se construye por los *raccords* (plano-contraplano), por una contextualización. Así como cualquier imagen que se enlace con una mirada mostrada quedara anclada en ella.

OCULARIZACION CERO

Cuando ninguna instancia intradiegética, ningún personaje ve la imagen, hablamos de este tipo de ocularización. El plano nos remite entonces a un Gran Imaginador, el cual puede evidenciarse en varios casos.

- a) La cámara sólo muestra las escenas, tratando de que se olvide la existencia de la misma cámara.
- b) La posición o el movimiento de la cámara puede subrayar la autonomía del narrador con relación a los personajes diegéticos. Aquí la cámara está al servicio de un narrador que se propone afirmar su papel como tal.
- c) La posición de la cámara puede remitir más allá de su papel narrativo, a una elección de estilo que nos muestra el autor, por ejemplo, los contrapicados de Orson Welles.

OCULARIZACIÓN ESPECTATORIAL

Es en la medida en que el espectador toma ventaja sobre el personaje, únicamente por su posición, o más bien por la que le atribuye la cámara.

1.3.4 AURICULARIZACIÓN

Sabemos que el cine comunica visual y auditivamente, así, que partiendo del elemento auditivo obtenemos el punto de vista sonoro o auricular (auricularización).

El construir la posición auditiva de un personaje implica:

1. Localizar sonidos. El sonido fílmico está desprovisto de dimensión espacial, oímos sin ver cuál es su origen.
2. Individualización de la escucha. Dentro de un ambiente encontramos diversos sonidos que se distinguen unos de otros.
3. El que los diálogos sean entendibles.

De igual manera, encontramos diversos tipos de auricularización dentro de un *film*:

AURICULARIZACIÓN INTERNA PRIMARIA

Un sonido nos llevará a un lugar u objeto en especial, sólo cuando ciertas deformaciones (filtro, pérdida de una parte de las frecuencias), construyan un sonido en particular.

AURICULARIZACIÓN INTERNA SECUNDARIA

Lo que se escucha está construido a partir del montaje o la imagen.

AURICULARIZACIÓN CERO

El sonido no proviene de ninguna instancia intradieгética del *film*, pero sí nos remite al narrador implícito (por ejemplo la música que no surge de un lugar lógico).

AURICULARIZACIÓN MODALIZADA

Desde el inicio del cine se han utilizado diversos códigos que permiten significar imágenes imaginarias, no reales, que establecen diferencias de modo. Así, cuando aparece el sonido se vieron nacer efectos capaces de sugerir auricularizaciones modalizadas, que sugieren cosas no reales, como ecos y resonancias.

1.4 FORMAS DE LA MIRADA

Las actitudes comunicativas que derivan del punto de vista son cuatro: la objetiva, objetiva irreal, la interpelación y la subjetiva.

MIRADA OBJETIVA

La imagen muestra una porción de la realidad de modo directo y funcional, es decir presentando las cosas sin mediación alguna y presentando también todo aquello que en un determinado momento es necesario tener a mano. Es el caso de los planos generales que explicitan una situación en su integridad, de los primeros planos que evidencian las expresiones de los actores, de los campos, contracampos, de los encuadres frontales, etc.

En todos éstos casos, el punto de vista es neutro, no pertenece a nadie, o tal vez pertenece sólo a quien organiza el texto y no a quienes lo interpretan.

MIRADA OBJETIVA IRREAL

La imagen muestra una porción de la realidad de modo anómalo o aparentemente injustificado, como signo de una intencionalidad comunicativa que va explícitamente más allá de la simple representación. Es el caso de las tomas de lugares imposibles, como los encuadres verticales que impiden la inmediata reconocibilidad de las situaciones o los movimientos de cámara vertiginosos que trastornan el modo habitual de acercarse a las cosas.

LA INTERPELACIÓN.

La imagen presenta un personaje, un objeto o una solución expresiva cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente, es el caso de la voz *over*, de la mirada a la cámara, etc., cuya función es la de hacer explícitas las instrucciones relativas al proyecto comunicativo del *film* y de hacerlas explícitas a alguien que se supone sigue la exposición. Así la interpelación es una especie de "¡Eh, tú!" lanzado directamente al espectador.

MIRADA SUBJETIVA

En la mirada subjetiva, todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc., nosotros los espectadores debemos pasar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias.

1.5 LA FOTOGRAFÍA Y EL RELATO CINEMATográfico

Desde los inicios del cine podemos percatarnos de que la fotografía cumple, específicamente la imagen, un papel muy importante, si no es que el principal para que se lleve a cabo el proceso del relato cinematográfico. Así, la fotografía resulta ser el soporte de la cinematografía, ya que sin ella, sin la imagen, no podría ser relatada una historia por medio del cine.

Asimismo y conforme al paso del tiempo, a la imagen se fueron integrando otro tipo de elementos como el sonido y la música; Recordemos que en sus inicios el cine sólo registraba la realidad como tal y que posteriormente, debido a su evolución se realizó el cine de ficción.

A partir del cine de ficción podemos notar que la fotografía es el medio perfecto de la autoexpresión a través de una forma de arte creativo como es el cine. La imagen es un instrumento a través del cual se relata.

Por lo general, la imagen dentro del *film* contiene elementos ya sean reales o de ficción que resultan familiares y que por lo tanto se pueden evocar algunos momentos de nuestra existencia. De igual manera estas vivencias estimulan los sentidos y nos obligan a observar la imagen con mayor detenimiento, para llegar después a los diferentes elementos que la componen. Así, la imagen significa algo dentro del relato.

Por otra parte, el valor de una imagen es directamente proporcional a la cantidad de información, estimulación y placer que ofrezca al espectador. De ahí que la imagen sea cuidadosamente preparada y se ubique un encuadre creativo, en el cual intervienen el pensamiento, la educación y la vivencia del fotógrafo, lo cual dará como resultado el poder relatar con imágenes una historia a la cual obviamente se le unirán otros elementos.

De igual manera la fotografía dentro del relato cinematográfico tiene una forma estructural, por lo cual existen varias figuras de representación las cuales nos ayudarán a realizar un análisis de la imagen cinematográfica.

FOTOGRAMA: Constituye la imagen individual de la película cinematográfica. Es cada uno de los rectángulos que contienen una imagen, corresponden a una unidad expresiva fija y puede ser calificada como base indispensable para la existencia del cine, es la fotografía.

TOMA: Unidad técnica, un segmento de la película rodado en continuidad y su límite está relacionado con un corte para edición.

IMÁGENES: Dentro de la escena o toma hay una pluralidad de espacios y acciones, o una pluralidad de decisiones y situaciones.

ESCENA: Unidad dramática con continuidad de tiempo y espacio, está integrada por diversas tomas.

SECUENCIAS: Se integra por diversas escenas y se identifica al cambiar de espacio y tiempo dentro del relato.

PLANO SECUENCIA: Una toma puede ser tan larga que constituya en ella misma toda una secuencia.

1.5.1 ABECEDARIO CINEMATOGRAFICO

Para una mayor claridad y seguridad en la ubicación de la cámara con respecto a la realidad que va a filmarse, las tomas reciben cada una su nombre con relación al sector que es abarcado por el objetivo.

PLANOS

En cuanto al plano tenemos que existe una codificación para seleccionar la realidad con el objetivo, el cual es seleccionado por el narrador. Este código recibe el nombre de planificación, la cual define la relación de distancia y tamaño entre el objetivo y el sujeto, esta relación puede establecerse basándose en modelos que tienen un valor dramático determinado.

Dichos modelos tienen diferentes denominaciones, por lo cual expondremos las más usuales en cuanto a nombre.

ESCALA DE TAMAÑOS DE CUADRO

***FULL SHOT* (PLANO GENERAL)**

Descripción: El tamaño de la pantalla viene de la relación con el cuerpo humano.

Valor dramático: El personaje domina en la toma.

PLANO AMERICANO

Descripción: Capta la figura humana por debajo de las rodillas hasta un poco más de su cabeza. Fue un plano que se generalizó en las películas de *Western*.

Valor dramático: Capta aspectos de la expresión humana.

MEDIUM SHOT (PLANO MEDIO)

Descripción: Presenta al actor en la pantalla de la cintura hacia arriba.

Valor dramático: Da mayor valor expresivo al rostro y manos, permite la aparición de dos personajes.

CLOSE UP (PRIMER PLANO)

Descripción: Capta a los actores desde los hombros hasta la cabeza.

Valor dramático: Da máxima expresión al rostro.

BIG CLOSE UP (PLANO DETALLE O INSERT)

Descripción: Capta sólo el rostro o una parte del cuerpo del actor, también puede ser un acercamiento a un objeto.

Valor dramático: La parte en cuadro tiene una significación dramática importante.

PLANO HOLANDES

Descripción: Plano que no cuenta con una composición equilibrada respecto al horizonte.

Valor Dramático: Generalmente es atribuido a la subjetividad de un personaje.

FULL LONG SHOT (GRAN PLANO GENERAL)

Descripción: Toma en donde domina el paisaje, no el personaje.

Valor dramático: Plano descriptivo.

LONG SHOT (PLANO GENERAL)

Descripción: Abarca todo el escenario de la producción donde se encuentra el sujeto e introduce a este en el contexto espacial.

Valor dramático: Presenta escenas de grupo o al personaje dentro de su contexto.

EXTREME LONG SHOT (GRAN PLANO GENERAL)

Descripción: Toma muy abierta que permite captar todo el escenario o segmentos muy amplios de locaciones, generalmente es usado en las películas épicas.

Valor dramático: Es un plano descriptivo, subordina al sujeto ante el contexto espacial.

ANGULACIÓN.

El ángulo en que es colocada la cámara define el punto de vista de ésta con relación al sujeto y tiene como punto de referencia la visión humana.

ÁNGULO NORMAL

La cámara está situada a la altura de los ojos del personaje, sin importar si se encuentra parado o sentado.

PICADO

La cámara se encuentra por encima del sujeto, el cual se verá aplastado y en una situación inferior o de opresión.

CONTRAPICADO

Cámara por debajo del sujeto, la cual otorga grandeza y magnificencia al personaje.

SUBJETIVO

El visor de la cámara se identifica con el punto de vista de alguno de los personajes.

MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Generalmente no se coloca la cámara perpendicularmente a un escenario, para evitar la falta de profundidad y volumen.

PANNING

Es denominada a la rotación de la cámara en torno a su eje vertical u horizontal (transversal), sin desplazamiento del aparato, es justificado por la necesidad de seguir a un personaje o a un vehículo en movimiento. Según su trayectoria puede ser horizontal, vertical (que recibe el nombre de *tilt up* o *tilt down*, según el caso), circular o la combinación de los anteriores.

TRAVELLING

Consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento. La cámara esta situada sobre una plataforma con ruedas y sin riel, la cual mantiene suficiente estabilidad.

El *travelling* puede ser Vertical, donde acompaña al personaje en movimiento; Paralelo, donde sigue lateralmente la trayectoria del sujeto; Circulares, describen 360 grados alrededor del sujeto; Subjetivo, donde la cámara reemplaza la mirada del personaje cuyo contenido mental hay que expresar y Objetivo, en que la cámara no adopta el punto de vista del personaje, sino el virtual.

DOLLY

Movimiento de la cámara sobre una plataforma con ruedas sobre un riel, puede ser hacia delante (*in*), hacia atrás (*back*) o lateral.

TOMAS AÉREAS

Se refiere a aquellas donde la cámara está despegada del piso, por ejemplo en un helicóptero.

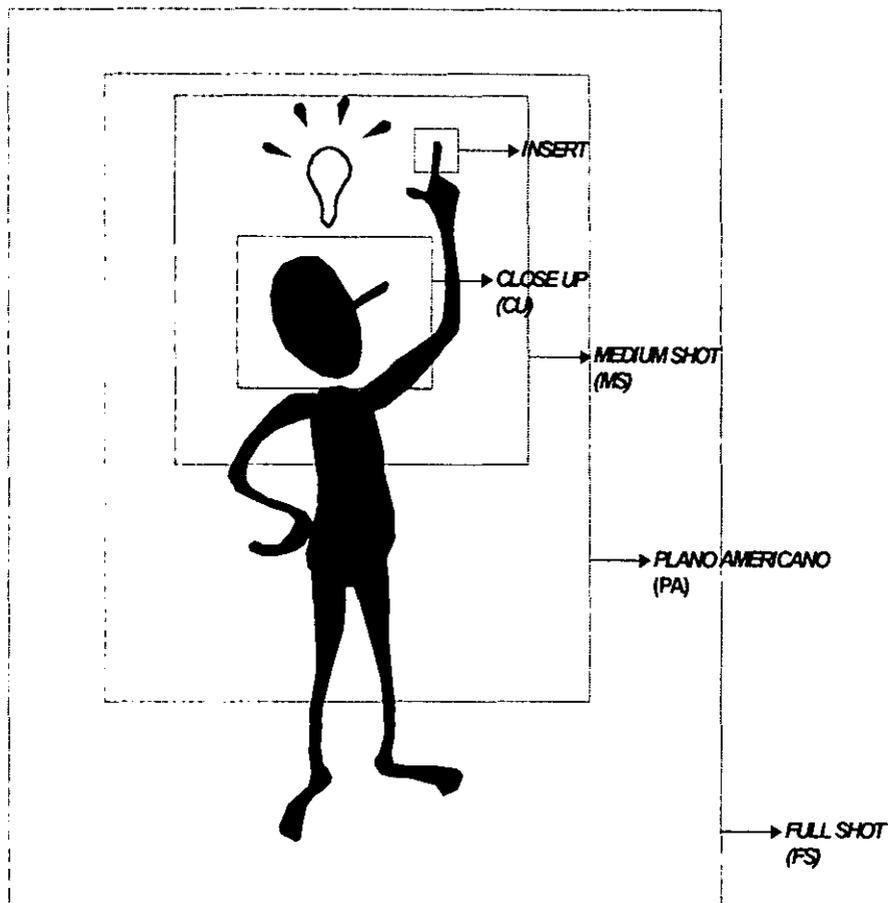
CÁMARA EN MANO

La cámara no tiene más soporte que el operador de la misma y constituye un movimiento específico que introduce la subjetividad de quien dirige.

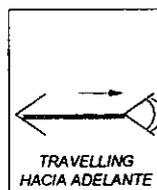
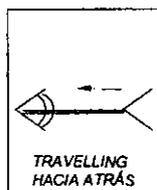
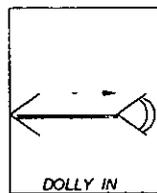
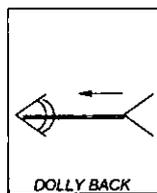
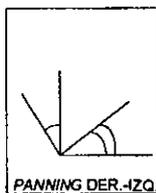
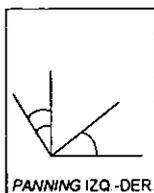
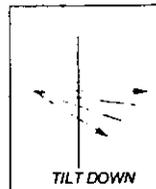
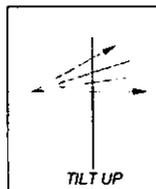
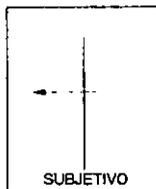
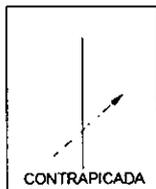
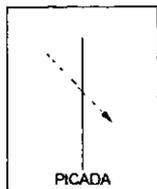
GRÚA

Movimiento de la cámara a través de una grúa.

ESQUEMA DE LOS PLANOS EN EL CUERPO HUMANO



ESQUEMA DE ÁNGULOS Y MOVIMIENTOS DE CÁMARA



1.6 LA HISTORIA EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO Y SUS COMPONENTES

Como ya ha sido mencionado, la historia representa el contenido o cadena de sucesos en la que operan los personajes situados en ambientes específicos.

Dentro de la historia sabemos que:

1. Sucede algo, es decir, ocurren acontecimientos
2. Le sucede a alguien o alguien hace que suceda. Los acontecimientos se refieren al (los) personaje (s).
3. El suceso cambia poco a poco la situación y la transforma.

Así, tenemos que éstos tres ejes o factores estructurales identifican a otras categorías como existentes, acontecimientos y transformaciones.

1.6.1 LOS ACONTECIMIENTOS

Se dividen en dos categorías, sobre la base de un agente que los provoca: acciones y sucesos.

Son acciones si se trata de un agente animado y sucesos si el agente es un factor ambiental o una colectividad anónima.

1.6.2 LOS EXISTENTES

Comprende todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia, seres humanos, animales, paisaje, etc., y se articula en su vez en dos categorías: personajes (seres vivientes) y ambientales (objetos inanimados)

a) El personaje como persona

Analizarlo como persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual y emotivo y actitudinal, así como de una gama de comportamientos, reacciones, gestos, etc.

Así, podemos encontrar distinciones como éstas: personajes planos y redondos; simple y unidimensional el primero y complejo y variado el segundo.

Personaje lineal y contrastado, uniforme y bien calibrado el primero e inestable y contradictorio el segundo. Personaje estático y dinámico, estable y constante el primero y en constante evolución el segundo.

b) Personaje como rol

Es el personaje centrándose en el tipo que encarna, más que los matices de su personalidad se podrán de relieve los géneros de gestos que asumen y más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que llevan a cabo, como resultado nos encontramos con un personaje que se convierte en una parte, o mejor en un rol que plantea y sostiene la narración. Por ejemplo; personaje modificador o conservador, activo o pasivo, influenciador o autónomo, protagonista o antagonista.

c) El personaje como actante

Aquí el personaje es un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance.

El ambiente

El ambiente está definido como el conjunto de elementos que tiene la trama y actúan como su transfondo, es decir, es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada del personaje a los personajes.

El ambiente remite al entorno en el que actúan los personajes, al decorado en que se mueven y a la situación en la que operan, a las coordenadas espacio-temporales que caracterizan su presencia de ahí, las dos funciones del ambiente, por una parte, "amueblar" la escena y por otra "situarla"

1.6.3 LAS TRANSFORMACIONES

Todos los acontecimientos, en el mismo momento en que tiene lugar intervienen en el curso de la trama provocando un giro, un impulso hacia delante, un retorno hacia atrás, de cualquier modo de evolución.

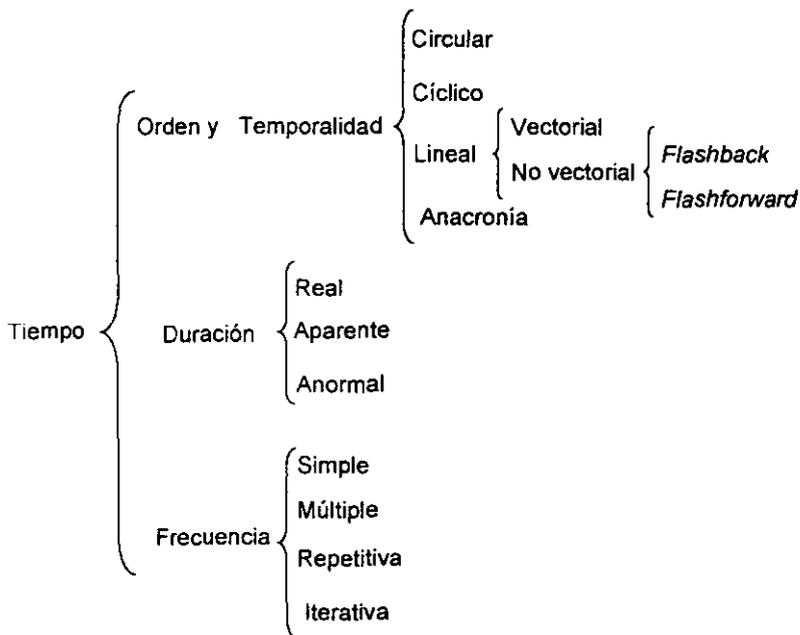
Sabemos que los acontecimientos manifiestan el hecho de que algo sucede, en suma, el acontecimiento no sólo es aquello que detalla el relato, sino también y sobre todo lo que se mueve.

Ahora bien, ésta conexión fija entre los sucesos que produce inevitablemente, incluso a partir de la más insignificante de las acciones, un cambio de escenario, una modificación de la situación de fondo, de una situación se pasa a otra, a través de un proceso de transformación.

1.7 EL TIEMPO

El tiempo se clasifica como uno de los problemas del relato, en el cual se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso.

Un hecho puede definirse por el lugar que ocupa en la historia y por su duración, no obstante el que narra (*Gran Imaginador*), no está obligado a comenzar por ese hecho, así su relato tiene una temporalidad distinta a la historia. De ahí que la categoría de tiempo se pueda articular en tres niveles: orden, duración y frecuencia.



Esquema elaborado por Nerranula Reyes Lechuga

1.71. ORDEN Y TEMPORALIDAD

El cine articula múltiples lenguajes de manifestación, colores, gestos, expresiones, etc., que además se duplica por la pluralidad de las materias expresivas, imágenes en movimiento, textos escritos, ruidos, palabras y música, los cuales ponen al espectador frente a una cantidad importante de signos y por lo tanto de acontecimientos simultáneos, de manera que la simultaneidad de acciones diegéticas están íntimamente ligadas con la sucesividad.

La diacronía que se refiere a la sucesión y la sincronía a la simultaneidad, están íntimamente vinculadas al cine y esto es evidente en la expresión de la simultaneidad de acciones. Así, existen cuatro maneras de expresar tal relación:

- a) La presencia de acciones simultáneas dentro de un mismo campo, donde es posible mostrar, ya sea mediante un plano suficientemente largo, ya sea por una filmación en profundidad, dos acciones que se desarrollan dentro de un solo y mismo cuadro.
- b) La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo cuadro, aquí las acciones se unen en la misma imagen mediante un trucaje determinado
- c) La presentación de acciones simultáneas en forma sucesiva, en donde una acción aparecerá en pantalla hasta que haya concluido la primera
- d) El montaje interno de las acciones simultáneas, en donde las acciones simultáneas se presentan sucesivamente mediante la manipulación del montaje que las muestra alternativamente. (A, B, A, B,).

Asimismo, dentro del orden del relato cinematográfico podemos distinguir cuatro formas de temporalidad: el tiempo circular, cíclico, lineal y anacrónico.

1. Circular; está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulta ser siempre idéntico al del origen.
2. Cíclico; está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulta ser análogo al del origen, aunque no idéntico.
3. Lineal; esta determinado por una sucesión de acontecimientos ordenada de tal modo que el punto de llegada sea siempre distinto al de la partida, dentro de esa forma podemos distinguir el tiempo lineal vectorial y el no vectorial.
 - A) Es vectorial cuando sigue un orden continuo y homogéneo.
 - B) Es no vectorial, cuando se caracteriza por un orden no homogéneo, fracturado, privado de soluciones de continuidad. Estas rupturas pueden manifestarse como *flashback* o *flashforward*.
 - a) *Flashback*: Evoca un acontecimiento pasado, desde el presente (salto atrás).
 - b) *Flashforward*: se refiere a un acontecimiento que llega antes de su orden normal, cronológicamente (salta adelante).

En este nivel de orden el discurso puede disponer de manera diferente los sucesos de la historia, siempre y cuando se entienda.

En ciertos casos se puede perder por completo el hilo del orden, la representación se organiza entonces en una secuencia completamente anacrónica, privada de relaciones cronológicamente definidas.

1.7.2 DURACIÓN

Al referirnos a la duración dentro del relato cinematográfico, encontramos que la forma de representación temporal es: el plano secuencial y la escena.

- a) El plano secuencial es una toma de continuidad de un acontecimiento. En este sentido se define como natural y absoluta la duración puesta en juego por el plano secuencia.
- b) La escena es un conjunto de encuadres concebidos y montados con el fin de obtener una artificiosa relación entre el tiempo de la representación y el de lo representado, por lo tanto tiene un efecto de continuidad temporal y su duración puede definirse como natural relativa.

Con los ejemplos anteriores tenemos duraciones reales y aparentes pero también hay duraciones anormales, entre las cuales podremos encontrar que se dan cuando la similitud temporal de la representación del acontecimiento no coincide con la del propio acontecimiento. En este sentido, podemos diferenciar dos modalidades generales de intervención: la contracción y la dilatación.

En el primer caso puede existir una contracción medible, la recapitulación o bien una contracción no medible, la elipsis. En el segundo caso, por el contrario, tenemos una dilatación por expansión, la extensión o bien una dilatación por sucesión.

1.7.3 FRECUENCIA

En un *film* o en un texto se puede presentar una vez lo que ha sucedido una sola vez, N veces lo que ha sucedido N veces, N veces lo que ha sucedido una sola vez y una vez lo que ha sucedido N veces. De éstas cuatro combinaciones emergen las formas que pueden asumir la frecuencia temporal de la representación simple, múltiple, repetitiva, iterativa o frecuentativa.

- a) Las frecuencias simple y múltiple aparecen frecuentemente, pueden representar una sola vez lo que ha sucedido una sola vez (frecuencia simple) o muchas veces lo que ha sucedido muchas veces (frecuencia múltiple).
- b) La frecuencia repetitiva se da cuando un mismo acontecimiento se representa distintas veces, desde diferentes puntos de vista, donde un mismo hecho se

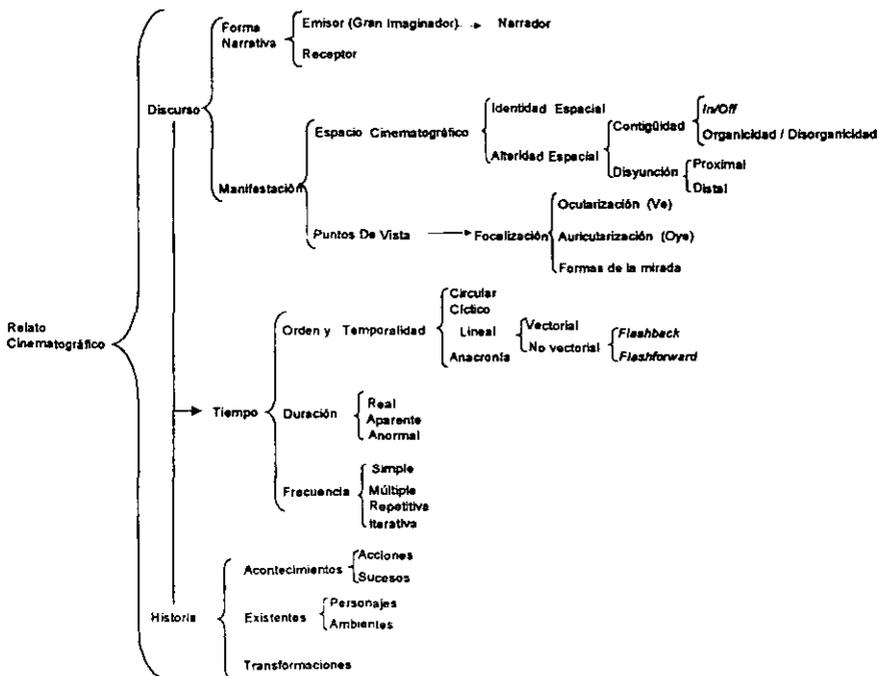
cuenta varias veces. La representación vuelve sobre un mismo acontecimiento para dilatar, con artificios su duración.

- c) Finalmente, la frecuencia iterativa es más compleja, en ella una acción se repite, en varios momentos de la historia, en el cine resulta problemático encontrar formas iterativas concretas y ciertamente la secuencia por episodios puede acercarse a ésta intencionalidad, (la superposición de carteles en un combate de box, produce un efecto de iteratividad del acontecimiento).

De esta manera, con el contenido de este primer capítulo se ha obtenido el sustento teórico suficiente del relato cinematográfico, para dar paso al análisis de una de sus categorías dentro de la realización fotográfica de la película Miroslava.

De ahí, de ese contenido y entre otras cosas no menos importantes, se deduce que dentro del relato hay una presencia definitiva en la creación del mismo: El Gran Imaginador, que tiene dos vertientes, el director de escena y el fotógrafo, cada uno tiene un papel a desempeñar dentro del gran equipo de personas que hacen posible la creación cinematográfica. Nosotros nos centraremos en el Gran Imaginador como fotógrafo mostrador de imágenes y creador del relato cinematográfico.

A continuación se presenta un esquema que resume de forma clara y sencilla el presente capítulo.



Esquema elaborado por Naranjale Reyes Lechuga

2. LA PELICULA "MIROSLAVA"

Durante la última década la calidad en la producción cinematográfica mexicana ha ido aumentando de manera gradual, lo cual ha dado como resultado una mayor afluencia del público a las salas cinematográficas, así como un reconocimiento a la calidad fílmica. Esto es resultado de los esfuerzos hechos durante el principio de los años noventa, para llevar a buen fin diversos proyectos cinematográficos, donde productores y realizadores deseaban dar un nuevo giro al cine en México. Es ahí, dentro de ese contexto, donde se presenta "Miroslava", película dirigida por Alejandro Pelayo y producida por algunas cooperativas cinematográficas e IMCINE, quienes con su trabajo y esfuerzo contribuyeron a dar ese paso importante dentro de la industria

Así, por ser una de tantas películas que tenían ambiciones y temáticas diferentes en cuanto a guión realización y producción, es que fue elegida, para ser objeto de análisis en este estudio, además de haber sido fotografiada por Emmanuel Lubezki, fotógrafo de cine mexicano cuyo talento ha sido reconocido tanto en México como en el extranjero.

De igual manera es necesario hacer notar que al asistir a una sala cinematográfica y observar cualquier *film*, se debe tomar en cuenta que es el trabajo de un equipo de personas el que hace posible la existencia del mismo. Así, mencionaremos lo más sobresaliente de cada uno de estos equipos, lo cual nos servirá de apoyo para el análisis del relato cinematográfico.

Asimismo haremos una descripción amplia de la película, abordaremos el punto de vista del director y del fotógrafo, así como las críticas que hubo a la misma, durante su estreno.

2.1 SINOPSIS

Basándose en un relato de Guadalupe Loaeza e inspirado en hechos de la vida real, Vicente Leñero crea el guión cinematográfico para que Alejandro Pelayo dirija la cinta sobre la célebre y mítica actriz Miroslava, quien acometió contra su propia vida, en la cúspide de su carrera a los 29 años de edad.

Obligada por la Segunda Guerra Mundial a salir de Checoslovaquia, Miroslava llega a México siendo niña. De 1946 a 1955 logra destacar como figura del cine mexicano, sobre todo por su misteriosa belleza, llegando a filmar 26 películas en tan sólo nueve años. Aunque triunfo profesionalmente, tuvo una vida amorosa sumamente desgraciada, su última desilusión surgida del romance con un famoso torero español, ha sido la versión más comentada sobre el motivo que la empujó a quitarse la vida.

La película tiene como eje narrativo central la tarde y la noche del suicidio de Miroslava, meticulosamente se describen todas las acciones que ella ejecuta luego de comer con un entrañable amigo: el productor de la mayoría de sus películas, quien es, de alguna manera, el relator de la historia. Continuos *flashbacks* adecuados libremente, de acuerdo con el flujo de la memoria y la libre asociación de ideas, nos relatan la infancia, juventud y madurez de la actriz. Momentos de soledad, tristezas y de marcados desengaños se presentan como justificantes de su fatal proceder.

Historia de una mujer, de una actriz que vivió obsesionada por el sentimiento de desamparo. La película pretende describir esta historia, no tanto para revivir a una figura del cine mexicano sino para ejemplificar con ella, con el personaje que ella produce, esa vocación secreta para la infelicidad que padece una mujer que aparentemente lo consigue todo.

Historia sutil, siempre misteriosa a pesar de todos los datos acumulados, al fin de cuentas nadie sabe ni puede saber por qué un ser humano decide quitarse la vida.

2.1.1 FICHA TÉCNICA

PELICULA:	MIROSLAVA
Año de producción	1991
Formato:	35 mm
Fotografía	Color
Duración:	100 minutos
Tipo de producción	Coproducción Nacional
Producción	Aries <i>Film</i> , S.A. de C.V. IMCINE Fondo de fomento a la Calidad Cinematográfica. Co. Tabasco <i>Film</i> , S.A. De C.V.
Dirección:	Alejandro Pelayo
Producción Ejecutiva	Grazia Rade
Productores:	Alma Rossbach Miguel Necochea Alejandro Pelayo
Gerente de Producción	Felipe Marino
Argumento:	Guadalupe Loeaza
Guión:	Vicente Leñero
Director de fotografía	Emmanuel Lubezki
Edición:	Oscar Figueroa
Dirección de arte:	José Luis Aguilar
Música	José Amozurrutia
Vestuario:	Graciela Mazon
Sonido:	Miguel Sandoval
Maquillaje:	Brian Thomas
Distribución :	IMCINE

ELENCO

Arielle Dombasle	Miroslava adulta
Arieta Jeziorska	Miroslava joven
Milos Trnka	Dr. Stern
Verónica Langer	Madre
Claudio Brook	Alex Finman
Pamela Sniezshkin Brook	Miroslava niña
Brigida Alexander	Abuela
Miguel Pizarro	Jesús Jaime
Rosa María Bianchi	Sofía
Alicia Laguna	Graciela
Demian Bichir	Ricardo
Eugenia Leñero	Eugenia
Juan Carlos Colombo	Dr. Pascual Roncal
Raúl Izaguirre	Ernesto Alonso

Josefo Rodriguez
Evangelina Martínez
FECHA DE ESTRENO:

Luis Miguel
Rosario
8 de abril de 1993

2.1.2 PREMIOS OTORGADOS A LA PELÍCULA

1993

- Premio A.C.E. por mejor película, en el Festival de Cine Latino de Nueva York, Estados Unidos.
- Coral a Emmanuel Lubezki por Mejor Fotografía, en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, Cuba.
- Ariel a Verónica Langer por mejor Actriz de cuadro, México.
- Ariel a Emmanuel Lubezki por Mejor Fotografía, México.
- Ariel a Oscar Figueroa por Mejor Edición, México.
- Ariel a José Amozurrutia por Mejor Música, México.
- Ariel a Miguel Sandoval por Mejor Sonido, México.
- Ariel a Lucrecia Muñoz por Mejor Maquillaje, México.

1994

- Premio por mejor película, en el Festival Internacional de la Sociedad de Críticos de Nueva York, Estados Unidos.
- Premio a Alejandro Pelayo Rangel por Mejor Dirección, en el Festival Internacional de la Sociedad de Críticos de Nueva York, Estados Unidos.

2.1.3 CRÍTICAS AL FILM

El presentar en este capítulo una recopilación de las críticas publicadas en los periódicos, tiene fundamento en el hecho de tener todas algo en común; resaltar el predominio de la dirección fotográfica sobre la dirección escénica

Miroslava fue presentada dentro de la XXV Muestra Internacional de Cine de la Ciudad de México en noviembre de 1992 e inmediatamente fue calificada por la crítica cinematográfica.

PROCESO

Susana Cato, Sección Cine.

"Miroslava tiene un exquisito tratamiento visual donde destaca la fotografía de Emmanuel "chivo" Lubezki y la ambientación arte-decó bajo la dirección de arte de José Luis Aguilar que dejan una estela de preciosismo. Esto también ha sido criticado por los que piensan que uno no puede suicidarse sin ensuciar las pantunflas, y que un objeto tan burdo como la licuadora no puede presentarse como una escultura doméstica enmarcada por una iluminación *soft*.

El gran problema con Miroslava es que es una película sin alma, la cual está basada en un cuento frívolo de Guadalupe Loaeza, adaptada para el cine por Vicente Leñero.

La historia previa al suicidio hurga en *flashbacks* los motivos de Miroslava. Las actuaciones y los diálogos están tan contenidos que la belleza apabullante de Arielle Dombasle podría sustituirse por una muñeca inflable vestida de satines y pantunflas negras.

DICINE

Sergio Aguilar Méndez

No es homenaje idílico ni indagación completa, mucho menos alternativa temática; es en cuanto a estructura narrativa la más sencilla, un recuerdo dentro del recuerdo, pero aún así Miroslava de Alejandro Pelayo representa un inusual logro filmico. Ahí donde el cine nacional ha sido tradicionalmente pobre: ambientación de lugares y el trabajo escenográfico, más allá de nuestros entornos típicamente conocidos.

NOVEDADES

Raúl Montes de Oca. Sección Espectáculos.

Desde que Miroslava se estaba filmando se perfilaba como una cinta polémica y la verdad que no nos equivocamos, porque en primer lugar nunca estuvimos de acuerdo con su reparto.

Como de costumbre sucede que ésta cinta no logra impactar ni a propios ni a extraños, aunque la dirección de ésta película es impecable, así mismo su fotografía es variada y muy *ad hoc* al guión presentado. Sinceramente Miroslava es una interesante producción pero su problema principal es la exageración dramática del personaje de la actriz de origen checoslovaco.

EL UNIVERSAL.

Moisés Viñas. Sección Primera Plana - Espectáculos.

Muy acorde con las irrealidades de un país que nada más aparenta lo que no tiene (...), ha nacido el cine biográfico sin personaje y el melodrama pasional sin sentimientos.

El primer ejemplar de ésta curiosa modalidad es Miroslava, que tiene pretextos y el primero de ellos es el suicidio, un motivo por demás impactante en cualquier caso, pero que gracias al vacío ideológico de los años noventas, se transformó en una de las artes bonitas u art-deco(rativas), pues todo está embellecido por el diseño artístico de José Luis Aguilar y la fotografía de Emmanuel Lubezki, de modo tan gratuito como el guión sin desarrollo de Vicente Leñero y el segundo pretexto es la decepción amorosa que se supone llevó a la muerte a la actriz de cine.

EL UNIVERSAL.

Ysabel Gracida. Sección Cultura.

Miroslava obra ambiciosa desde su concepción se queda a medio camino en muchos aspectos; pero quizá donde verdaderamente radique su cojera sea propiamente en la dirección de la historia.

La falla de lo narrado, es la historia misma, una historia hecha un estilo ya desgastado por absurdo y estúpido; monólogo al exterior que tanto impacto tuvo en sus primeras apariciones con la autoría de Guadalupe Loaeza.

Mucho producción, buen trabajo técnico, actores de importación, ambientación de primera, calidad en los acabados no hacen una buena película.

EL SOL DE MÉXICO.

Gustavo Moheno. Sección Primera Plana - Espectáculos.

Miroslava, el colmo. Un filme bonito, bien fotografiado y bien ambientado, no es necesariamente bueno ni exitoso. El ejercicio de estilo por el ejercicio de estilo no vale nada. Se necesita una historia de trasfondo.

(...) Se acaban los colores vivos de Lubezki para dar paso a los colores fríos que iluminan la tragedia: el azul, verde... Arielle sigue recordando. El director nunca la hace actuar, al parecer, la considera una simple modelo. Toda la actuación de la bonita francesa se basa en poses y gestos, al fin que es un "ejercicio de estilo".

El director nunca logra el retrato de la tragedia. Nunca estudia a la "diva" Miroslava, era un personaje muy rico, de quien incluso se sabe que era aficionada a los placeres sáficos, punto que guionista y director prefieren evitar: total - han de haber pensado - es sólo un "ejercicio de estilo".

Y eso es: un mediocre ejercicio de estilo que no necesita en absoluto nuestro cine. No vamos a negar que como todo *film* costó trabajo hacerlo. Pero tanto trabajo y talento se desperdicia en una sucesión de secuencias anodinas. Los diálogos idiotas y el empeño en el preciosismo fotográfico dan al traste con un filme que a los diez minutos de haber iniciado hace que el espectador pierda totalmente el interés.

EL ECONOMISTA

René Franco. Sección La Plaza.

Esta es, sin lugar a dudas una película bellísima, formalmente impecable, estupendamente fotografiada y cuidadosamente ambientada, pero es a la vez, una película desangelada, sus realizadores, comenzando por Alejandro Pelayo, parecen haberle dado una importancia capital a lo visualmente atractivo, aunque esto alejará a la historia de la realidad y, por ende, a cualquier identificación que el público pudiera tener con ella.

LA JORNADA

Julieta Elena Melche. Sección Cultura

Por una parte, Miroslava se apoya más en la fotografía relamida del siempre desperdiciado Emmanuel Lubezki y por otra en un tieso explicativo-repetitivo del novelista Vicente Leñero, quedando minimizado el trabajo del director.

Pelayo no rescata la esencia ni el espíritu de la enigmática Miroslava, y en su lugar, muestra una gélida Dombaste llena de actitudes insustanciales, hasta en el penoso final con insoportables ampulosidades.

EL ECONOMISTA.

Martín Casillas de Alba. Sección La Plaza.

Fascinante la fotografía de Emmanuel Lubezki (28 años de edad) sin lugar a dudas la ambientación (escenografía, objetos de decoración, vestuario, cortinas, escultura), color y luz en manos de José Luis Aguilar otro joven de unos 28 años, habla muy bien de esta generación de cineastas. La belleza de Arielle Dombasle en el papel de Miroslava Stern deslumbra, aunque la actuación deja muchísimo que desear (igual que la de Milosh Trnka como el papá de Miroslava).

Verdaderamente lo único que le queda a uno, si es que resiste la lentitud de la película, es la serie de escenas plásticas perfectas en fotografía, ambientación y en vestuario.

Pero a Miroslava le falta alma, es absolutamente desalmada, fría, distante y no sabe uno como espectador si era un efecto deseado o fue un accidente en la actuación y el guión.

EL FINANCIERO.

Jorge Ayala Blanco. Sección Cultura.

Monumento al tedio estetizante y al cine inútil, el cuarto largometraje inepto de Alejandro Pelayo está concebido como un dispositivo para alejarse de la desgüevada denuncia oficial y retomar a la inspiración del centenar de programas de la serie de TV Educativa "Los que hicieron nuestro cine" y por eso salió como salió.

En última instancia Miroslava es sólo un anodino capítulo engañoso y perdido de los que deshicieron nuestro cine, ya que creyendo homenajearlo, se tragaron todas las mentiras publicitarias sobre él para filmar biografías insípidas, previsibles y desganas dentro de un sincrético *pathos* documental.

A partir de lo anterior, se reitera que la crítica no fue muy benévola, con la película, en general los críticos de cine estuvieron de acuerdo en que no fue una película muy lograda por el director y donde el fotógrafo y el director de arte tuvieron mayor presencia. De ahí, a mi parecer, es que hasta ahora la película es recordada por los espectadores debido a la estilización en la fotografía y el cuidado y esmero aplicados a la dirección artística.

2.2 LA DIRECCIÓN ESCENICA, DIRECCIÓN FOTOGRAFICA Y DIRECCIÓN DE ARTE EN MIROSLAVA.

DIRECCIÓN ESCENICA

El director es el responsable principal del resultado artístico de la película, o sea del éxito o el fracaso del proyecto. Debe tener talento, sensibilidad, capacidad de involucrar y hacer entender a todos los colaboradores su visión de la película, dotes de mando y coordinación, cultura, capacidad para estudiar ambientes en los que la acción se desarrolla y las reacciones posibles de los personajes en un ambiente y época determinados. Por supuesto debe conocer perfectamente el lenguaje cinematográfico, no solamente respecto a planos, emplazamientos y movimientos de cámara, sino también en cuanto a montaje, ritmo, guión, etc.

DIRECCIÓN FOTOGRAFICA

El director de fotografía es el responsable de la iluminación e impresión fotográfica de las escenas que componen la película. Debe tener los conocimientos técnicos-artísticos suficientes para crear la atmósfera buscada por medio de la iluminación, la ambientación, clima y fotogenia de los decorados y personajes de acuerdo con la idea del guión y las sugerencias del director. Deberá conocer todo tipo de equipo de iluminación y maquinaria al respecto, tipo de películas, trabajos de laboratorio y trucaje de imagen. Indicará los efectos a conseguir y la necesidad de cambiar en el plan de rodaje por exigencias de luz. Asimismo tendrá conocimientos de todo tipo de cámaras, ópticas, filtros y su utilización práctica y de ser necesario indicará al laboratorio correspondiente las especiales observaciones para el revelado y copiado. Dirige la luz y establecerá la cantidad y calidad de ella que incidirá en el objeto a fotografiar, señalará el diafragma y creará un ambiente especial de tipo dramático según el tipo de historia que se trate.

Contribuye definitivamente a crear la atmósfera necesaria que el director busca. Debe tener sentido plástico del encuadre, cuidar la composición del plano, la profundidad de campo; tener una gran sensibilidad respecto a la fuerza y al poder expresivo de la imagen, la continuidad de la luz, su dirección, etc., para que luego la película pueda montarse sin problema.

DIRECCIÓN DE ARTE

Desde su nacimiento la dirección artística ha cumplido una función expresiva dentro del cine. Algunas veces se usa como simulacro de la realidad y otras como elemento fundamental o simbólico de ciertas líneas dramáticas psicológicas, como lo fue el expresionismo, todo esto de acuerdo con la temática del guión y la tendencia del director (ya sea formal o realista).

La dirección artística se encarga de verificar los colores y los elementos del escenario sean los adecuados para el tipo de película, luz y composición que ha elegido el director de fotografía y así, ambos departamentos puedan lograr la perfecta armonía del cuadro cinematográfico y cumplir su función principal: crear la atmósfera perfecta para cada situación (dramática o narrativa) que se presente dentro del *film* o la historia. Así, tenemos que el director de arte es el responsable de darle unidad estilística y visual a la película, tomando como base las situaciones dramáticas que presenta el guión, todo como resultado de la perfecta combinación de varias áreas como lo son la construcción de *sets* o escenarios, la ambientación, utilería, maquillaje y vestuario, así como el uso del color.

a) Decorado, escenario o *set* (ambientación)

Los escenarios contienen como tales un inmenso cúmulo de información, ya que reflejan posición social, hábitos, estilo de vida, personalidad, etc., por lo tanto están íntimamente ligados con la acción.

b) Vestuario

El estilo del vestuario puede revelar clase, imagen y/o diferentes estados de ánimo. Dependiendo del corte, textura y volumen, el vestuario puede sugerir agitación, fastidio, dignidad o delicadeza. Así mismo el color cuenta con cierto simbolismo, por lo tanto el traje como elemento artístico se considera respecto al estilo de realización y es ayudado por la iluminación que lo realiza o lo borra.

c) Maquillaje

Debe ir de acuerdo con el tipo de acción o temática del *film*, su uso se asocia generalmente con el vestuario.

En cine se requiere que el maquillaje sea de diversas tonalidades, que matice o aclare las partes aisladas del rostro en estricto acuerdo con la disposición de los músculos, ya que tiende a modificar el rostro del actor. Los colores que se usan y el tipo de base deben adecuarse al tipo de luz y película que se utilice. Y su representación final debe estar en función de los colores que se manejen.

d) El color

Resulta una parte importante dentro del *film*, ya sea por lo que transmite o por cómo es reproducible en la pantalla.

El color debe emplearse de acuerdo a los valores y a las implicaciones dramáticas y psicológicas de los diferentes tonos de color ya sean cálidos o fríos.

2.2.1 EL DIRECTOR EN MIROSLAVA

Alejandro Pelayo nació en la Ciudad de México el 8 de septiembre de 1945. Hizo estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y egresó de la Escuela de Cine de Londres, Inglaterra. Ha realizado diversos programas para la televisión cultural, entre las que destacan las series: "Memorias del cine Mexicano" y "Los que hacen nuestro cine. Asimismo ha sido director de la Cineteca Nacional y actual Director del Instituto Mexicano de Cinematografía.

Entre su filmografía se encuentra: *La Víspera* (1982); *Días Difíciles* (1987); *Morir en el Golfo* (1989) y *Miroslava* (1991)

En la consulta de diversas entrevistas realizadas al director, después del estreno de "Miroslava", logramos hacer un breve compendio de su experiencia en la preparación y realización del *film*.

EL PROYECTO

Alejandro Pelayo en sus filmes anteriores había mostrado una preocupación por los temas políticos, sin embargo él comenta que tenía temor de encasillarse en un solo tipo de cine, por lo que *Miroslava* le interesó por ser un proyecto distinto a lo que se realizaba en esa época y con otras posibilidades de producción y realización.

Pelayo al referirse a las posibilidades de la película aseveró que se trataba de una película de época que le permitiría hacer una mayor estilización y comentó que participar en el trabajo de diseño artístico de la película fue apasionante, lo que le hizo involucrarse en forma decisiva en *Miroslava*

En cuanto a cómo surgió el proyecto de *Miroslava* comenta que fue un proyecto generado por la dirección de producción del IMCINE, allí leyeron el libro *Primero las Damas* de Guadalupe Loaeza, les gustó y compraron los derechos. Originalmente la idea era adaptar tres relatos para hacer tres cortos y sólo se filmaron *Paty Chula* y *Mina*, sin embargo con *Miroslava* consideraron que podía ser adaptada para un largometraje.

EL TRABAJO CON LOS ACTORES

En éste rubro, Pelayo aseveró que el trabajo con los actores se basó en la contención, esa fue la tónica de la dirección.

Un dolor más intenso cuando no se libera, cuando queda atrapado, cuando no hay una proyección evidente. En esa medida el personaje está atrapado en sentimientos que son absolutamente personales.

Respecto a la elección de Arielle Dombasle para el protagónico, dijo fue difícil, ya que probó con cientos de actrices mexicanas y estadounidenses de tipo parecido,

hasta que Guadalupe Loaeza que conocía a Arielle la propuso, hicieron pruebas con ella y se decidió que sería Miroslava.

LA PELÍCULA Y SU INTENCIÓN

Pelayo comenta que la película parte de una persona específica y de su circunstancia, pero hay muchas cosas que no son verídicas, hay mucha creación. Lo importante no era si la historia estaba apegada a la realidad de lo que sucedió – o se especuló – sino crear, hacer una construcción de ficción.

Asimismo afirmó que los responsables de la película: el director de arte, el fotógrafo y él mismo como director decidieron tras discutirlo y pensarlo mucho que había que contar la historia desde el punto de vista de ella, de alguien que está a punto de suicidarse. De ahí que haya tomas extrañas, con una perspectiva rara, que busca expresar la forma de ver o sentir de ella. El grado de distorsión es una licencia estilística; contar a través del personaje, permite hacer un tipo de realismo más lírico, más exaltado, en suma que da razón de la situación en que Miroslava se encontraba.

SU EVALUACIÓN

Pelayo dice sentirse orgulloso por ser este un trabajo de búsqueda en el que experimentó y logró una obra profundamente cinematográfica que también es una propuesta estética. Reitera que con Miroslava hay un crecimiento en tanto la dirección.

Sin embargo, dice que deberá buscar los temas que realmente lo toquen y le conciernen, asimismo buscará en adelante temas completamente de ficción, porque dan mayor libertad.

“La lección fue para mí provechosa, pero prefiero no repetir”, puntualizó.

2.2.2 EL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Emmanuel Lubezki nació y creció en la Ciudad de México, su interés por la fotografía comenzó a los doce años cuando empezó a tomar fotos en blanco y negro. Más tarde ya como estudiante en el Centro Universitario de estudios Cinematográficos CUEC-UNAM (1983 - 1987) tuvo su primera experiencia real con una cámara de cine.

Su primer trabajo en el cine industrial fue como productor de "Camino Largo a Tijuana", dirigida por Luis Estrada (1988), posteriormente realizó su primer trabajo como cinefotógrafo, en 35 mm para "Bandidos", dirigida también por Luis Estrada. Tras una experiencia en televisión "La Hora Marcada", se encargó de la fotografía de "Sólo con tu Pareja" (1990) de Alfonso Cuarón. A partir de ese año obtuvo tres Arieles consecutivos por su trabajo en "Como Agua para Chocolate" (1990) de Alfonso Araú; "Miroslava" (1991) de Alejandro Pelayo y "Ambar" (1993) de Luis Estrada, lo que significaría no sólo ser el fotógrafo más joven haber recibido tal premio, sino también el primero en ser premiado tres años consecutivos, desde Gabriel Figueroa.

Llamó la atención en Hollywood a partir de "Sólo con tu Pareja", lo cual le valió entrar a la industria estadounidense, donde sus mayores logros son el ser nominado al Oscar en 1996 por su trabajo en "La Princesita" de Alfonso Cuarón y recientemente por "el Jinete sin Cabeza" (Sleepy Holly) de Tim Burton (2000).

Emmanuel Lubezki al referirse a "Miroslava" y al concepto de iluminación, comentó que es suyo, que Alejandro Pelayo y José Luis Aguilar se habían planteado que la película debería ser muy estilizada, la idea era que no fuera naturalista, sino más bien muy estilizada.

Aseveró que no era importante ser meticulosos en cuanto a fotografiar la época con precisión, como en un documental, sino que se utilizaran cosas de la época, estilizándolas al máximo, el vestuario por ejemplo, no es realista, ni los colores tampoco.

Respecto a los comentarios de que la fotografía de la película era mejor que la misma, Lubezki menciona que es terrible y es indicio de dos cosas, que la película no es muy buena y segundo, que tal vez no hizo su trabajo como debió haberlo hecho.

Argumenta que tal vez las imágenes estorban a la historia y que en lugar de estar ayudando a inventar un mundo y dejar que el público entrara en él y nunca dudara de la verosimilitud de ese mundo (aunque no fuera una película naturalista), tal vez más imágenes estorbaron, la fotografía o el diseño de arte no cumplió su cometido.

La fotografía de cine es importante, pero no es un fin en sí misma, la fotografía de cine no existe sin todo lo demás, igual que el diseño, la actuación, la dirección, la

puesta en escena: todo se hace para realizar la película que está dirigiendo un director.

2.2.3 DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Respecto a este tema, Pelayo comentó que trabajó muy de cerca con el director de arte y juntos diseñaron la producción. La preparación les llevó cerca de seis meses y lograron locaciones “vestidas” especialmente para la película.

Así, comenta que la Casa Universitaria del Libro, ubicada en las calles de Puebla y Orizaba funge como la casa del psiquiatra, la casa del doctor Stern y el departamento de Checoslovaquia; la estación de trenes checa es Pantaco disfrazada y la parte que pasa en España fue filmada en Tlaxcala.

De igual forma, dice que trabajaron con base en una investigación de época muy precisa y, para lograr el ambiente que rodea la historia, definieron texturas y tonos de color, por lo que podemos notar que en la primera parte del *film* predominan los ocres, para dar un tono sepia que se refiere al recuerdo y a medida que avanza la narración, cuando Miroslava está en su casa y se aproxima el suicidio, hay cada vez más blancos y azules, colores fríos para sugerir la cercanía de la muerte.

3. EL ANÁLISIS DE LA PELÍCULA MIROSLAVA

La finalidad del presente capítulo es mostrar a través del análisis del punto de vista fotográfico al *film* como lugar de representación, como momento de narración y como unidad de comunicación, es decir, al *film* como un texto.

El análisis se plantea como un verdadero recorrido desde el cual se parte de un objeto dotado de presencia, el cual se fragmenta y se vuelve a componer con el fin de comprender su estructura y funcionamiento, lo que nos permite entrar en la mecánica del *film*, captar sus leyes de composición y familiarizarnos con un lenguaje distinto del natural.

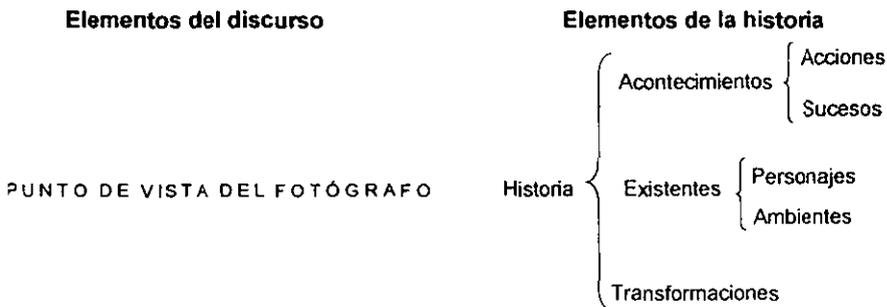
Hoy se cuenta con diversos instrumentos, como el video que nos ayudan a realizar dicho análisis, fragmentando el flujo del *film*, cualquiera puede ver una y otra vez el *film* y el análisis puede realizarse con mayor facilidad, el *film* se puede ver en cualquier lado, interrumpirlo y compararlo.

Por otro lado, para realizar este análisis, el que analiza debe sustraerse de la fascinación inmediata que el propio *film* produce. Esta fascinación se basa en el hecho de que las imágenes y los sonidos se suceden rápidamente y en continuidad. De ahí que el hecho de fragmentar el *film* nos sustrae de la fascinación y nos permite realizar un análisis con mayor objetividad.

Así, considerando al *film* como un texto, es decir, como un conjunto ordenado de signos dedicados a construir "otro mundo", podemos definir el aspecto a abordar en el análisis: el modo de representación, es decir, el tipo de mundo de que se dispone sobre la pantalla y la forma en que se le configura.

El punto de vista y su aplicación como base del análisis es infinito, debido a que no sólo puede aplicarse al discurso, sino a elementos de la historia, ofreciendo una mayor posibilidad de cruce de información.

El siguiente cuadro es un acercamiento esquemático al punto de vista del fotógrafo en el relato "Miroslava".



3.1 METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS

Sabemos, entre otras cosas que el punto de vista es el punto en el que se coloca la cámara y por ello desde donde se capta la realidad presentada en pantalla y de lo cual es creador el fotógrafo de cine, quien se encarga de elegir imágenes y encuadres para llevar a cabo la narración.

A continuación se presenta la metodología de descomposición del *film*, para llegar al análisis de las imágenes del mismo.

Segmentación: El *film* se segmenta, es decir, se llega al proceso de descomposición de la linealidad en secuencias, encuadres e imágenes.

Estratificación: Una vez dividido el *film* en secuencias, encuadres e imágenes se diferencian los distintos componentes internos de estos segmentos, como son: espacio, tiempo, acción, valores figurativos, etc. Los cuales serían analizados uno por uno.

Homogeneidad: Se identifican algunos factores que se repiten en el texto, lo que señala una serie homogénea de elementos, la cual puede estar formada por distintos componentes.

- a) **Estilísticos:** El conjunto de ciertos tonos de iluminación y movimientos de cámara.
- b) **Temáticos:** Las diversas aportaciones de un determinado lugar o espacio; la reiterada aparición de una cierta situación.
- c) **Narrativos:** La repetición de una acción específica de protagonista o del antagonista.

Articulación de la serie: Finalmente, se debe ir más allá de la homogeneidad de la serie para captar la peculiaridad de los elementos y distinguirlos, para así reconstruir el relato.

Así, a partir de esta metodología, basada en autores como Francesco Casetti y Federico di Chio, es que se realizará el análisis del punto de vista del fotógrafo dentro del relato Miroslava.

3.2 MIROSLAVA: EL RELATO DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL FOTÓGRAFO

Dentro del *film* Miroslava encontramos que el punto de vista que abordaremos será el del fotógrafo ya que gracias a él, a su técnica y estilo, podemos apreciar las imágenes filmicas en la pantalla, eso no quiere decir que el director no haya contribuido en ellas, pero el punto de vista que prevalece es el del fotógrafo que plantea el lugar donde se coloca la cámara, las luces y sobre todo es el que mira por el *view finder* la imágenes a ser impresionadas en la película.

Así, pues pasemos al desglose de Miroslava y su posterior recomposición, donde encontramos:

451 tomas

195 secuencias, e

Infinidad de imágenes

Asimismo dentro del *film* se pueden identificar tres tiempos del relato:

El presente con Alex Finman quien en una entrevista habla sobre la vida de Miroslava, a quien conoció profundamente, al grado de ser una de las personas con quien más contacto tenía. De igual manera Finman comenta sobre el último día en la vida de Miroslava, describe su estado de ánimo y su propia incapacidad para ayudarla a salir de la depresión

El pasado en el recuerdo de Miroslava: Mientras Alex Finman nos introduce a su recuerdo, surge Miroslava, quien desde su perspectiva aborda diferentes periodos de su vida. La niñez, el salir de su país a consecuencia de la guerra y la relación con su abuela; su juventud en México, la muerte de su madre, la falta de comunicación con su padre, la beca a Estados Unidos, las pérdidas amorosas y la madurez, al contraer matrimonio, visitar al psiquiatra y el amor por Luis Miguel. Todo ello para recalcar su infinita soledad.

Finalmente, el recuerdo en el recuerdo (Metarecuerdo), que específicamente ocurre en la secuencia que Miroslava joven al tomar su lección de ballet, recuerda que cuando niña su abuela iba por ella al final de la clase y la arropaba con su chal.

Por lo anterior tenemos que para cada tiempo del relato el fotógrafo muestra las imágenes, nos plantea diferentes tipos de encuadre e iluminación que denotan ciertas situaciones dentro de la narración y nos ubican en tiempos específicos.

Así, tenemos el tiempo dentro del relato de:

- Alex Finman
- Miroslava adulta
- Miroslava niña y joven

En el desglose incluido en el anexo se presentan los encuadres utilizados en cada tiempo del relato y sus elementos, de los cuales surge el siguiente texto:

Desde los conceptos planteados con anterioridad en el capítulo correspondiente mencionamos que el punto de vista marca el nacimiento de la imagen y que cada imagen nace cuando existe un punto de vista que lo determina, en este caso el del fotógrafo que elige el encuadre y las imágenes a mostrar.

El punto de vista del fotógrafo en Miroslava es literal porque nos enseña la historia de la actriz; conceptual porque muestra unas acciones y no otras, sólo nos proporciona información que el espectador deduce, por ejemplo la muerte de Kim y la masturbación en el baño. Por otro lado está el metafórico, donde la imagen expresa valores de referencia e ideologías, por ejemplo, el comportamiento de Miroslava ante la muerte de su madre (no derrama una sola lágrima).

Asimismo en cuanto a la focalización tenemos que desde el punto en que se narra la situación, el focalizador es extradiegético y homodiegético. Es extradiegético porque hay alguien que nos cuenta, el director, que Alex Finman le contó qué sucedió con Miroslava y, homodiegético porque son Alex Finman y Miroslava, desde dentro del relato quienes cuentan qué sucedió.

De igual forma se sustenta que el relato tiene características de una focalización interna variable, debido a que pasa de la narración de Alex Finman a la de Miroslava.

Por el lado de la ocularización tenemos la postura con relación a la imagen, que se atribuye a una instancia externa al mundo que es presentado, en este caso el gran imaginador o fotógrafo.

Dentro de relato Miroslava encontramos dos de las tres posturas respecto a la ocularización.

- La consideramos vista por unos ojos y nos remite a un personaje. Sobre todo cuando Miroslava recuerda etapas de su vida.
- La vemos desde la posición de la cámara y se le atribuye el Gran Imaginador (el fotógrafo y el director presentan a Alex Finman).

Existe la ocularización interna primaria, donde Miroslava nos sugiere su mirada sin mostrarla, sobre todo en las tomas de tipo *top shot*. Y la ocularización cero, donde el narrador se propone afirmar su papel al entrevistar de frente a Alex Finman. Es importante notar que las miradas que inundan el relato son las de tipo objetiva irreal y subjetiva.

Así tenemos que el fotógrafo desde su punto de vista nos muestra las distintas etapas en la vida de Miroslava y cada una tiene características diferentes. A continuación haremos un desglose de las más trascendentes

MIROSLAVA NIÑA

El relato de Miroslava abarca ciertos recuerdos de su infancia en Checoslovaquia y parte de México, esta etapa marco su vida para siempre.

Iluminación:

- Predominan los tonos ocres
- En los interiores las fuentes de luz están definidas por ventanas y lámparas en los interiores
- En los exteriores la fuente de luz que predomina es el sol.

Durante la estancia en Checoslovaquia la luz es escasa, los interiores denotan tristeza por la escasa iluminación, en cambio cuando llegan a México la luz en los exteriores es notable, denota la esperanza de llegar a un lugar nuevo, pero la oscuridad regresa al interior de su casa en México, la iluminación vuelve a ser mínima y por lo tanto los interiores se vuelven oscuros, la justificación es la tristeza que embarga a Miroslava por haber dejado a su abuela.

Tomas:

Las tomas son dinámicas con movimientos suficientes para observar acciones de los personajes.

En cuanto a las tomas del Dr. Stern en la niñez de Miroslava son estáticos, mientras sale del hospital y conversa con los hombres que le dan los pasaportes. Sin embargo son dinámicos durante su traslado a Strasnice, hay un *dolly* muy notable por su operación. La iluminación regularmente es escasa y en tonos cálidos, la intención es hacer énfasis en la falta de esperanza, ya que el personaje está preocupado por sacar a su familia de Checoslovaquia.

ALEX FINMAN

El relato de Alex Finman es de focalización interna y variable debido a que pasa del punto de vista de un personaje al de otro.

Iluminación:

El fotógrafo ilumina al personaje en tonos azules, que son fríos y no realistas, esto aleja al personaje del dolor, sólo se limita a decir lo que sabe, sin imprimir emoción alguna. El fotógrafo plantea a la cámara como el espectador mismo que escucha el relato.

Tomas:

Las tomas son predominantemente estáticas a excepción del inicio de la película, donde es un plano secuencia. Aquí el personaje no es importante como imagen, ni como acción. Lo que trasciende es lo que narra, porque nos lleva a su recuerdo sobre Miroslava.

Alex Finman resulta ser un personaje pasivo, plano, unidimensional, lineal y estable que se encuentra en un solo espacio geográfico, en un tiempo presente y está en inacción.

MIROSLAVA JOVEN

En el recuerdo de Miroslava joven aparece su añoranza por la abuela, el inicio de los percances amorosos, la muerte de su madre y su viaje a Estados Unidos.

Dentro de la narración hay un momento importante, ya que en la clase de ballet, Miroslava que ya es un recuerdo tiene otro recuerdo de infancia. Hay tres tiempos del relato y son no vectoriales, ya que se rompe la homogeneidad del tiempo. Miroslava adulta recuerda a Miroslava joven, quien recuerda a Miroslava niña.

Iluminación:

El fotógrafo plantea con iluminación a una Miroslava triste, los tonos siguen siendo ocres y cálidos, sin embargo cuando conoce a Ricardo y platica con él en la cafetería, el tono de iluminación se torna azul y muy expresivo, ya que es el primer amor de Miroslava.

En su intento de suicidio y posterior llegada al hospital los tonos de color son fríos, blancos, negros y azules.

Tomas:

Las tomas son dinámicas y estáticas, ya encontramos posiciones de cámara como el *top shot*, las picadas y contrapicadas, que no corresponden a la realidad, esto nos lleva a la conclusión de que Miroslava se ve a sí misma al recordar su pasado.

MIROSLAVA ADULTA LLEGA DE ESTADOS UNIDOS

En este fragmento del relato se presenta al regreso de Miroslava a México y la nueva relación que entabla con su padre, el inicio de su carrera así como sus subsecuentes decepciones amorosas; con lo que nos muestra que es un personaje dinámico y contrastado.

Iluminación:

La iluminación da una sensación de mayor realidad, predominan los tonos verdes y ocres, el azul y los rojos.

La luz en los interiores es justificada por lámparas, ventanas y velas, la de los exteriores por la luz del sol.

Tomas:

Las tomas se presentan como dinámicas y estáticas donde predominan las últimas. La toma dinámica más notable se identifica cuando Miroslava se encuentra con el psiquiatra. Volvemos a pensar que alguien (Miroslava) se ve desde arriba y termina de la misma forma alejándose, para volver a llegar al techo.

De igual forma, la distribución de los personajes en el cuadro es confusa en cuanto a composición, específicamente en la secuencia donde Miroslava, Jesús Jaime y el doctor Stern platican, los cortes entre personajes se dan de la siguiente manera:



Y convencionalmente debieran ser así.



Pareciera ser éste un ejercicio plástico del director escénico o un ejercicio de composición del director de fotografía, sin embargo, cualquiera que sea el caso a los espectadores nos rompe los esquemas en cuanto a dirección de miradas, continuidad y enlace entre las tomas, las cuales nos relacionan con el espacio cinematográfico

MIROSLAVA ADULTA

En esta etapa del relato el personaje principal en su último día de vida recurre a sus recuerdos para dar sentido a su decisión de suicidio. De igual manera nos demuestra ser un personaje conservador, estático y contrastado.

Iluminación:

Predominan los tonos azules y blancos luminosos, todo ello da una frialdad a la historia.

La escena inicial y final son en blanco y negro, esto para dar mayor realce a dicho alejamiento, ver la muerte en blanco y negro, nada es alegría, nada es color.

Notamos una evolución en el tono de la iluminación que va desde la luz natural, que brinda el sol, hasta las fuentes de luz justificadas por ventanas y lámparas, debido a que toda la acción de esta etapa del relato ocurre cronológicamente de la tarde a la noche.

Tomas:

En el último día de vida de Miroslava los encuadres son más realistas y estáticos, si acaso encontraremos algunas picadas y contrapicadas.

Es interesante notar que predomina en cierta parte del relato, el reflejo de Miroslava en el espejo del tocador, como si quisiera reconocerse a ella misma y como si alguien (nosotros, espectadores) pudiera verla y no directamente, sino a través del espejo.

De igual manera notamos una serie de tomas en las que pareciera que el espectador está espiando: Nos hacen presentes dentro del *film*, por ejemplo cuando Chayito entra y sale de la cocina, la vemos por una rendija de la puerta; cuando Miroslava entra a bañarse, la vemos desde el quicio de la puerta e igualmente en su recuerdo de Luis Miguel en la taberna, los vemos a través de una rejilla.

Por otro lado, los encuadres de Miroslava en la tina de baño son conceptuales, no muestran todo lo que hace pero denotan sus acciones.

El *top shot* del final de la secuencia, nos refiere a ella misma que se observa desde arriba.

3.3 LOS EXISTENTES DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL FOTÓGRAFO.

Como ya hemos mencionado, los existentes comprenden todo aquello que se presenta al interior de la historia y se articula a través de dos categorías:

Ambientes

y

Personajes

Ambientes.

Dentro del discurso en Miroslava tenemos que el relato nos presenta y representa nuestro espacio filmico Checoslovaquia, España y México.

Los ambientes están dados por el *set* o locación en que se lleva a cabo la acción. Estos ambientes cumplen una función expresiva, dan un trasfondo al personaje y su entorno, lo sitúa en un espacio geográfico y crea la atmósfera para cada situación.

Dentro del relato de Miroslava, cada ambiente está separado por épocas y espacios geográficos diversos, a continuación enunciaremos algunos, sólo como ejemplos:

PRESENTE DEL RELATO (ALEX FINMAN)

- Casa Dr. Stern en México

PASADO DEL RELATO (MIROSLAVA NIÑA)

- Casa familia Stern en Checoslovaquia
- Hospital en Checoslovaquia

PASADO DEL RELATO (MIROSLAVA JOVEN)

- Casa de la familia Stern en México
- Salón de clase de ballet

PASADO DEL RELATO (MIROSLAVA ADULTA)

- Recámara Miroslava
- Taberna Española

Personajes

Todos los personajes dentro del relato cumplen una función, pero los más representativos son: Miroslava en sus tres edades o épocas, Alex Finman, Jesús Jaime y Luis Miguel.

De acuerdo a los tipos de personajes enunciados con anterioridad, estos pueden ser calificados de la siguiente manera.

MIROSLAVA NIÑA.

Personaje lineal y estático, estable, pasivo e uniforme.

MIROSLAVA JOVEN

Personaje protagónico, dinámico y contrastado.

MIROSLAVA ADULTA REGRESA DE ESTADOS UNIDOS

Personaje redondo y contrastado

MIROSLAVA ADULTA, ÚLTIMO DÍA.

Personaje protagonista, conservador, pasivo, estático y contrastado.

ALEX FINMAN

Personaje pasivo, plano, unidimensional y lineal.

DOCTOR STERN.

Personaje pasivo e uniforme

LUIS MIGUEL

Personaje modificador, plano, contrastado y dinámico

JESÚS JAIME

Personaje modificador, plano y contrastado.

3.4 LAS TRANSFORMACIONES A TRAVÉS DEL PUNTO DE VISTA DEL FOTÓGRAFO.

Las transformaciones que se dan son debido a las acciones de los personajes. El tiempo es circular, ya que el punto de llegada es igual al del origen: la muerte de Miroslava.

En Miroslava, el personaje, las transformaciones vienen dadas por la psicología interna del personaje y por todas las cosas que le han pasado al mismo. Es por ello que sufre cambios, pero siempre se mantiene en una línea de tristeza y pasividad.

Miroslava en su último día sólo recorre el espacio de la recámara de un lado al otro, no sufre transformación alguna, hasta que decide tomar las pastillas.

El contenido de la historia y las transformaciones se comunican a través de *flash backs*, recuerdos del recuerdo y se manifiestan por el medio fílmico.

El gran imaginador (fotógrafo) para emitir su mensaje se vale de las figuras de emisión en las que nos hace a los espectadores y se hace presente él, como son: las rendijas en la puerta, las rejillas y los espejos.

Por otro lado, el contenido de la narración se refiere al último día en la vida de Miroslava, lo que hizo y lo que pensó, todo esto a través del recuerdo de su mejor amigo, el productor Alex Finman.

CONCLUSIONES

El cine es el arte de contar historias, por lo que tiende a ser un arte de representación, con una tendencia a reflejar el mundo externo, la cámara tiene una capacidad especial para hacerlo y es el cine el medio más extraordinario que haya descubierto el hombre para reproducir sus percepciones de la naturaleza y para recrear el mundo en su imagen. Sin embargo, desde sus inicios se apartó del registro directo de la vida y encaminó sus pasos hacia una variedad distinta del "realismo", en la cual no es la vida sino su representación ficcional, lo que se presenta de manera veraz, verosímil y realista.

Asimismo el cine tiene la capacidad especial de crear personajes y acciones, de situarlos en un espacio y tiempo determinados y, por último de meternos como consecuencia en mundos de ficción, por ello, puede decirse que el cine es el medio narrativo dominante.

Así, al ser el cine un medio narrativo no se puede mostrar a nosotros, espectadores, sin la intervención de un narrador o Gran Imaginador; en cualquier escena la cámara tiene un control completo, si no es que dicta de manera absoluta nuestras percepciones, determinando nuestro punto de vista, estableciendo nuestra cercanía o distanciamiento con los personajes y la acción, desdibujando nuestro foco o haciéndolo más nítido y seleccionando nuestro ángulo de visión.

Partiendo de lo anterior y con la presentación de la teoría del relato y el posterior análisis de una película, basado en una categoría específica es que hemos podido clarificar muchos de los términos que ya nos eran conocidos, pero de los cuales no se contaba con un sustento teórico, al igual que fue redescubierto el relato dentro de cada imagen que se presentaba en pantalla.

El modelo de la teoría del relato que presentamos ha sido una forma distinta de acercarse al análisis filmico. La experiencia al trabajar con "Miroslava" fue que al iniciar se tenía una idea específica sobre la realización de la misma, en cuanto a tomas, iluminación, movimientos de cámara, es decir, todo lo que implica la participación del fotógrafo, a quien consideramos narrador o Gran Imaginador. Al finalizar el análisis pudimos sustraernos de la fascinación de las imágenes cinematográficas y verlo desde otra perspectiva, para así describir cuáles fueron las fallas y los aciertos dentro del *film*.

El análisis permitió centrar y reconocer al Gran Imaginador, como el narrador del hecho filmico, así, encontramos la presencia de dos narradores, uno en el aspecto temático y narrativo: el director de escena y otro en el aspecto técnico y estilístico: el director de fotografía.

Cada uno de ellos tiene una misión y un trabajo específico que lleva a cabo dentro de la filmación, los cuales no dejan de ser reconocidos. Sin embargo el Gran Imaginador que predomina en el *film* es el fotógrafo, sobre todo porque todo

parece indicar que él decidió los encuadres en las tomas, hizo lo que deseaba hacer en cuanto a técnica y movimientos de cámara dentro de las mismas.

Lo anterior se basa en que Alejandro Pelayo, el director escénico, en sus anteriores películas nunca había planteado encuadres y tomas del tipo que se ven en "Miroslava", siempre había sido un director muy formal.

Es importante recalcar que lo sobresaliente del *film* es que Lubezki, como fotógrafo, ejerció libremente su creatividad, dando paso a un reconocimiento absoluto a su trabajo dentro de "Miroslava", tanto, que sólo por la fotografía es recordada por los espectadores y críticos de cine.

Lo anterior no significa que el director escénico no haya realizado su trabajo con los actores y el equipo de realización, pero lamentablemente no se alcanza a percibir en la pantalla. A mi parecer, lo más importante era transmitir la desdicha y soledad de Miroslava, lo cual no se logra, debido sobre todo a la actuación de Arielle Dombasle que es absolutamente fría.

Así, los directores, tanto escénico como fotográfico, logran transmitirnos, desde sus perspectivas un relato y narrarnos una situación determinada a través de las imágenes.

Por otro lado, la experiencia aportada en este trabajo de investigación radica en un nuevo modo de acercarnos a la cinematografía y conocer sus elementos desde otra perspectiva de análisis como es la teoría del relato o narratología; además de que ésta puede ayudar a que cualquier persona que desee hacer un análisis o una crítica cinematográfica tenga mayores bases para hacerlo.

Lo anterior se desprende debido a que en el momento que leemos o escuchamos una crítica cinematográfica, no tenemos idea de qué tipo de metodología utilizó quien escribe o comenta. Y ahora, con la presentación de la teoría del relato pretendo demostrar que ésta es una de las que puede ser utilizada por cualquier persona para realizar el análisis de cualquier *film*.

Así, la teoría del relato aporta una nueva forma de análisis que no se concentra sólo en textos escritos sino también en imágenes en movimiento, como es el cine.

Finalmente, quede este trabajo como un sencillo reconocimiento al trabajo de Emmanuel Lubezki, quien gracias a su entrega y persistencia en cuanto al trabajo en la cinematografía, ha llegado a ser un gran fotógrafo universitario, mexicano, joven y reconocido en la industria cinematográfica.

ANEXOS

A continuación presentaremos un desglose de la película en lo que llaman un guión a posteriori, donde se observará la película en secuencias y tomas, los que serán divididos por tiempo del relato y elementos estilísticos y narrativos, desde el punto de vista que nos presenta el fotógrafo.

MIROSLAVA NIÑA

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
9	Toma dinámica, movimiento de la cámara/iluminación de interior oscura, presentan Checoslovaquia de la guerra	Recuerdo de Miroslava en Checoslovaquia. Miroslava niña se entera que van a América. Acción en secuencia.
15	Toma dinámica, iluminación interior en colores cálidos	Recuerdo de Miroslava en Checoslovaquia. Niña se entera que la abuela no va con ellos. Acción en secuencia.
16	Toma dinámica, iluminación interior en colores cálidos, oscuros	Recuerdo de Miroslava en Checoslovaquia. Ella y sus padres se despiden de la abuela. Acción en secuencia.
18	Toma dinámica, iluminación interior en colores cálidos	Recuerdo de Miroslava, llegada a México. Inacción.
19	Toma dinámica sólo al principio y dinámico al final. Iluminación interior en colores cálidos	Recuerdo de Miroslava en México. Discute con sus padres sobre la preservación del patriotismo y junto a su madre recuerdan la canción de la abuela.

**MIROSLAVA NIÑA
(EL DR. STERN)**

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
10	Toma estática. Iluminación interior en colores cálidos	Recuerdo de Miroslava en Checoslovaquia. El Dr. Sale de su consultorio, lo inferimos.
11	Toma dinámica, cámara hasta un nivel alto. Iluminación exterior natural	Dr. Stern toma un taxi a las afueras del hospital
12	Toma dinámica. Iluminación exterior escasa	El Dr. Llega a un lugar desconocido, devastado por la guerra, para recoger pasaportes
13	Toma estática. Poca iluminación exterior	En Strasnice, lugar desconocido, el Dr. Conoce a los hombres del auto
14	Toma estática. Iluminación interior en colores cálidos	En Strasnice, el Dr. Stern el interior del auto se queja que falta un pasaporte.

ALEX FINMAN

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
2, 5, 7, 51, 56, 68, 94 Y 103	Toma dinámica en la secuencia 2 y en las siguientes secuencias los encuadres son estáticos. Iluminación interior en tonos azules	En el interior de la casa del Dr. Stern en México, Alex Finman relata su relación con Miroslava y recuerda las acciones del último día que la vio con vida.

MIROSLAVA JOVEN

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
24	Toma dinámica. Comienza con un top shot. Iluminación exterior día en colores azules	Recuerdo de Miroslava joven. Conoce a Ricardo.
25	Toma estática. Iluminación interior en tonos azules	Recuerdo de Miroslava. En la cafetería ella platica con Ricardo y Graciela. Marca una servilleta y Ricardo la recoge.
26	Toma dinámica, comienza con toma del techo hacia abajo. Iluminación interior en tonos ocres cálidos	Recuerdo de Miroslava, Escuela de danza, Miroslava baila.
27	Toma estática. Iluminación interior en tonos ocres cálidos y sombras	Recuerdo de Miroslava. Escuela de danza (pasado del pasado). Miroslava recuerda a su abuela
28	Toma estática, grúa hacia atrás, se aleja de Miroslava. Iluminación interior en tonos ocres cálidos	Recuerdo de Miroslava. Escuela de danza. Miroslava se enoja de la broma que le hacen con su chal.
30	Toma estática. Iluminación exterior en ocres y azules	Recuerdo de Miroslava. Exterior calle e interior automóvil de Ricardo. Miroslava en el auto de Ricardo, él le dice que le gusta y ella se va
31	Toma estática. Iluminación interior de recámara, justificada por lámparas. Reflejo en el espejo	Recuerdo de Miroslava. Ella le dice a su mamá que está enamorada
32	Toma estática. Iluminación exterior de noche	Recuerdo de Miroslava, Ricardo toca a la puerta de Miroslava.
33	Toma estática. Iluminación interior en tonos ocres	Recuerdo de Miroslava, En el interior de su recámara se toca los senos y se pone el brassiere
34	Toma dinámica. Iluminación interior en tonos ocres	Recuerdo de Miroslava. Madre de Miroslava y Ricardo hablan en la puerta
35	Toma estática. Iluminación interior en tonos ocres	Recuerdo de Miroslava. En el interior de su recámara se pone las medias y grita que no está.

CONTINUACIÓN...

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
36	Toma estática iluminación interior en tonos ocres oscuros	Recuerdo de Miroslava. Ricardo se despide y deja la servilleta y una flor.
37	Toma estática. Iluminación interior tonos ocres	Recuerdo de Miroslava. Miroslava en el interior de su recámara responde a la reclamación de su madre
38	Toma estática y dinámica. Iluminación interior en tonos ocres	Recuerdo de Miroslava. Ella y su papá se van a la fiesta, su madre los despide
40	Tomas estáticas, pasan rápidamente	Miroslava en el salón de fiesta gana el primer lugar del concurso y una beca de actuación
42	Toma estática. <i>Top shot</i> . Iluminación en blanco, negro y azules.	Recuerdo de Miroslava. Llega al hospital
43	Toma dinámica, movimiento de cámara. Iluminación interior en tonos ocres	Recuerdo de Miroslava. Conoce a Sofía y le pregunta a su papá sobre la salud de su madre.
44	Toma estática. <i>Top shot</i> . Iluminación escasa interior en tonos ocres	Recuerdo de Miroslava. En el interior de la capilla está el cuerpo de su madre en un ataúd
45	Toma dinámica. Iluminación interior en tonos ocres	Recuerdo de Miroslava. Su padre ensaya en la sala de su casa, ella sale llorando
46	Toma estática. Iluminación en tonos ocres	Recuerdo de Miroslava. En la recámara ella habla con su padre sobre el abandono en que la tiene
47	Toma dinámica. Iluminación interior en tonos azules	Recuerdo de Miroslava. Miroslava en una camilla recorre un pasillo del hospital, intento suicidarse
48	Toma dinámica. Iluminación interior en tonos ocres y negros (veo a través de una persiana)	Recuerdo de Miroslava. En el consultorio Sofía informa al Dr. Stern del intento de suicidio
50	Toma estática. Iluminación en tonos ocres y verdes	Recuerdo de Miroslava. En el interior de un auto Graciela y Ricardo se besan, ella le enseña la carta de Miroslava

**MIROSLAVA ADULTA
REGRESO DE ESTADOS UNIDOS**

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
52	Toma dinámica. Iluminación interior en tonos ocre y verdes	En el interior de la recámara Miroslava acaba de regresar de EUA, platica con Graciela. Kim murió
54	Toma estática. Iluminación escasa	Interior camerino, pregunta por qué del atraso y va a ensayo
55	Toma dinámica. Iluminación escasa	Interior sef. Miroslava ensaya canción.
58	Toma dinámica. Iluminación en tonos ocre y verdes	Interior casa del Dr. Stern. Miroslava llega a casa de su papá con J. Jaime.
59	Toma dinámica. Iluminación en tonos ocre y verdes	Interior de jardín. Miroslava presenta a J. Jaime
60	Toma dinámica. Iluminación en tonos ocre	Interior de sala, toman café los tres y dice que se van a casar y quiere seguir siendo actriz
61	Toma dinámica. <i>Top. Shot.</i> Iluminación en tonos ocre y verdes	Interior consultorio del psiquiatra. Miroslava cuenta sus miedos y le dan pastillas
62	Toma dinámica. Iluminación en tonos ocre	Interior sala, casamiento de Miroslava.
63	Toma estática. Cortinas negras. Iluminación en tonos ocre	Interior de baño. Miroslava descubre a J. Jaime con otro
65	Toma dinámica. Iluminación en tonos azules	Interior de restaurante. Miroslava y su padre hablan
67	Toma dinámica. Iluminación en tonos azules	Interior de camerino. Miroslava en el espejo. Finman le propone una película con Buñuel. Ella irá a España
69	Toma dinámica. Iluminación en tonos ocre	Exterior en campo español. Ella con Luis Miguel
70	Toma estática. Iluminación en tonos ocre	Exterior plaza de toros. Luis Miguel torea. Miroslava lo ve
71	Toma dinámica. Iluminación nocturna, en tonos ocre, rojos y sombras	Interior de taberna-espectáculo español. en Plano general Luis Miguel bes a Miroslava
73	Toma estática. Iluminación en tonos ocre y rojos	Interior de taberna Luis Miguel desviste a Miroslava y tienen relaciones

CONTINUACIÓN....

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
75	Toma estática. Iluminación en tono ocre	Luis Miguel quita brassiere a Miroslava
77	Toma estática. Iluminación en tono ocre	Se besan
79	Toma estática. Iluminación en tono ocre	Se besan
81	Toma estática. Iluminación en tono ocre	Se besan
83	Toma estática. Iluminación en tono ocre	Se besan
86	Toma estática. Iluminación en tono ocre	En la taberna, Miroslava y Luis Miguel platican, él le pide casarse
92	Toma estática. Iluminación en tonos azules oscuros	Alex Finman en la sala de proyección dice a Miroslava que Luis Miguel se casó

**MIROSLAVA ADULTA
(ÚLTIMO DÍA)**

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
1	Toma estática. <i>Top shot</i> . Iluminación en blanco y negro. Impresión de texto	Interior de recámara. Miroslava muerta sobre su cama
3	Toma dinámica. Iluminación en blanco y negro	Interior set de filmación. Miroslava se dirige al set.
4	Toma dinámica, termina en alto. Iluminación en blanco y negro, luego a color, escasa al principio, luminosa al final	Interior set. Miroslava inicia el ensayo de la película
6	Toma estática. Iluminación en tonos azules	Interior cafetería. Miroslava y Alex Finman juntos recuerdan a su abuela y a Luis Miguel
8	Toma estática. Iluminación en tonos azules	Interior auto, Miroslava maneja. En <i>off</i> se escucha la canción de su abuela para ir a un <i>flash back</i>
17	Toma estática. Iluminación en tonos azules. Miroslava se refleja en el espejo retrovisor del auto	Interior auto, maneja. En <i>off</i> voz del Dr. Stern para <i>flash back</i>
20	Toma estática. Iluminación en tonos azules	Interior auto, se observan más autos y en <i>off</i> canción de la abuela y en <i>in</i> la canción del radio
21	Toma dinámica. Iluminación en tonos azules	Miroslava llega a casa, se prepara martini y manda a Chayito por la cocinera, suena el teléfono
22	Toma dinámica. Iluminación en tonos ocre. La acción se ve por la rendija de la puerta de cocina	Interior cocina, suena el teléfono y Chayito contesta
23	Toma estática. Iluminación en tono azul, justificado por la ventana	Interior de la sala de estar de Miroslava, mira por la ventana que Chayito se va, sobre el buró una fotografía que ella observa. Se va a un <i>flash back</i>
29	Toma estática. Iluminación en tonos azules	Interior sala de Miroslava, sigue viendo la fotografía. Se va a un <i>flash back</i>
39	Toma estática. Iluminación en tonos azules	Interior de sala Miroslava, acostada sobre un sillón mira la vacío, va a un <i>flash back</i>

CONTINÚA...

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
41	Toma estática. Iluminación en tonos azules	Interior sala Miroslava, acostada en un sillón mira al vacío, va a un <i>flash back</i> , la foto esta a su lado
49	Toma estática. Iluminación en tonos azules	Interior recámara de Miroslava, entra y mira a su gato, se despeina y va a un <i>flash back</i>
53	Toma estática. Iluminación en tonos azules	Interior de recámara, Miroslava sobre la cama remoja sus dedos en el martini y acaricia al gato
57	Toma dinámica, <i>Top shot</i> . Iluminación en tonos azules y blanco y negro	Interior de escaleras, fotos tiradas en el suelo. Ella mira las fotos y se va a un <i>flash back</i>
64	Toma estática. Cortinilla, se oscurece el lugar y ella enciende una lámpara. Iluminación en tonos azules	Interior de recámara. Ella sentada en el suelo, el gato dormido sobre la cama
66	Toma dinámica. Iluminación en tonos azules	Interior recámara. Miroslava en el suelo, se ve el teléfono
72	Toma estática. Iluminación en tonos azules. Reflejo del espejo	Interior recámara. Miroslava frente al espejo se desviste
74	Toma estática. Sube la cámara Iluminación en tonos azules.	Interior recámara. Miroslava se quita las medias y se toca el cuerpo
76	Toma dinámica. Iluminación en tonos blancos y azules	Interior Baño. Miroslava entra en la tina del baño desnuda
78	Toma dinámica. Iluminación en tonos blancos y azules	Interior recámara: Miroslava dentro de la tina se toca el cuerpo
80	Toma dinámica. Iluminación en tonos blancos y azules	Interior recámara: Miroslava dentro de la tina se toca los senos y todo el cuerpo.
82	Interior recámara: Miroslava dentro de la tina se toca el cuerpo	Interior recámara: Miroslava dentro de la tina continua tocándose los senos y el cuerpo.
84	Toma dinámica, a través de la rejilla de la puerta de la cocina se observa la acción. Iluminación en tonos ocres	Interior cocina. Chayito enciende la radio

CONTINÚA...

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
85	Toma estática, iluminación en tono azul, reflejo en el espejo	Interior recámara. Miroslava frente al espejo
87	Toma estática. <i>Top shot</i> . Iluminación en tono azul	Interior recámara. Miroslava tira perfumes
88	Toma estática. Iluminación en tono azul. Reflejo en el espejo	Interior cocina. Chayito escucha en el radio la pelea del "Ratoncito".
89	Toma estática. Iluminación en tono azul. Reflejo en el espejo	Interior recámara. Miroslava frente al tocador escribe una carta a su padre
90	Toma dinámica. Iluminación en tono azul	Interior cocina. Chayito escucha el radio
91	Toma estática. Iluminación en tono azul y blanco	Interior recámara. Miroslava sigue escribiendo la carta, a vemos de espaldas.
93	Toma estática. Iluminación en tono azul. Reflejo en el espejo	Interior recámara. Miroslava escribe a Luis Miguel una carta
95	Toma estática. Iluminación en tono azul	Interior recámara. Suena el timbre de teléfono y no contesta
96	Toma dinámica, por la mirilla de la puerta se ve el interior de la cocina. Iluminación en tono azul y blanco	Interior cocina. Chayito escucha la pelea, donde el "Ratoncito" va ganado
97	Toma estática. <i>Top shot</i> . Iluminación en tono azul y amarillo	Interior recámara. El teléfono sigue sonando, Miroslava se acerca a contestar y el teléfono ya no suena
98	Toma estática. Iluminación escasa	Exterior recámara. Miroslava saca al gato de su recámara
99	Toma estática. Veo por la mirilla de la puerta de la cocina. Iluminación en tono azul y luego se oscurece	Interior cocina. Chayito apaga el radio y sale de la cocina
100	Toma estática. Iluminación azul. Reflejo en el espejo	Interior recámara. Miroslava se pone pestaña postizas y se prueba una peluca, se mira al espejo
101	Toma estática. Iluminación en tono blanco	Interior baño. Miroslava tira los cepillos de dientes que están dentro de un vaso, el que llena con agua

CONTINÚA...

No. Secuencia	Elementos técnicos y estéticos	Elementos temáticos y narrativos
102	Toma estática. <i>Top shot</i> . Iluminación en tono azul Reflejo en el espejo	Interior recámara. Miroslava se toma las pastillas para dormir
104	Toma estática. <i>Top shot</i> . Iluminación en tono azul	Interior recámara. Miroslava sobre la cama

GUIÓN APOSTERIORI

1. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Fotografía fija de Miroslava sobre la cama, muerta. Impresión de letras sobre imagen, describiendo su muerte.

2. INT. CASA DR. STERN. DÍA.

Alex Finman recibe visita de la persona a quien le cuenta, nosotros, espectadores, muestra un poco de la casa abandonada y elige un lugar para sentarse y platicar.

3. INT. ESTUDIO. DÍA

Miroslava adulta se dirige al set de filmación, la maquillan mientras ensaya, está muy pensativa.

4. INT. SET DE FILMACION DE "ENSAYO DE UN CRIMEN". DÍA

Miroslava adulta se encuentra en el set y saluda a todos, comienzan un ensayo de la película, se alcanza a observar todo el set desde un punto de vista alto.

5. INT. CASA DR. STERN. DÍA

Alex Finman cuenta que era muy amigo de Miroslava.

6. INT. CAFETERIA. DÍA

Miroslava adulta espera la llegada de Alex Finman a quien vemos entrar. Miroslava recuerda a su abuela, comentan de la película "Ensayo de un crimen". Ella recuerda a Luis Miguel y le dice a Alex Finman que no entiende cómo fue capaz de casarse. Salen de la cafetería.

7. INT. CASA DR. STERN. DÍA

Alex Finman comenta que pensó que la había reanimado, Miroslava tenía nostalgia de Checoslovaquia y de la guerra.

8. EXT/INT. AUTO. DÍA.

Miroslava adulta maneja su auto, se escucha en off la canción que su abuela le cantaba.

9. INT. CASA DE LOS STERN EN CHECOSLOVAQUIA. DÍA.

La abuela le canta una canción a Miroslava niña y le dice que se irán a América.

10. INT. PASILLO DE HOSPITAL. DÍA. CHECOSLOVAQUIA.

El Dr. Stern sale de una puerta, camina por el pasillo y se acomoda la gabardina.

11. EXT. HOSPITAL CHECOSLOVAQUIA. TARDE/NOCHE.

El Dr. Stern sale del hospital y baja unas escalinatas, hace la parada a un taxi al cual se sube y se dirige a Strasnice.

12. EXT. STRASNICE. NOCHE.

El taxi llega al lugar donde ya lo espera un hombre, el Dr. Stern baja y habla con él, entran a una bodega.

13. INT. BODEGA NOCHE.

El Dr. Y el hombre entran a la bodega, el hombre hace señas con una lámpara, y un auto responde con otras luces. El Dr. Y el hombre se acercan al auto. Dr. Sube al auto.

14. INT. AUTO. NOCHE.

El Dr. Stern muestra unas joyas a dos hombres quienes la revisan y a cambio le dan dos pasaportes. El Dr. Se queja de que falta uno.

15. INT. SALA COMEDOR. FAMILIA STERN. CHECOSLOVAQUIA. NOCHE.

Miroslava niña escucha un disco, al fondo en el comedor sus padres cenan, el doctor le dice a su esposa que se van sin la abuela.

16. EXT. ESTACIÓN DE TRENES. CHECOSLOVAQUIA. NOCHE.

El reloj marca las 8:30 p.m., se observa el movimiento en la estación, dos hombres se acercan a la familia Stern que se despiden de la abuela. Los hombres le piden los documentos al Dr. Le preguntan sobre su religión y él entre otras cosas dice que Miroslava no es su hija, ella le escucha. Los hombres se van y la familia termina de despedirse de la abuela quien le da su rebozo a Miroslava.

17. EXT./INT AUTO. MIROSLAVA ADULTA. DÍA.

Miroslava adulta maneja su auto, se pone unos lentes y observa de una lado a otro. En *off* la voz del Dr. Stern.

18. INT. AUTO TAXI. MÉXICO. DÍA

El Dr. Stern le dice a su familia que están en México y ahí van a vivir.

19. INT. SALA CASA FAMILIA STERN. MÉXICO. DÍA.

Miroslava niña hace su tarea, su mamá cose y canta y el Dr. toca el violín. Comentan sobre hablar español o checo, y las clases de geografía, como los interrumpe el teléfono que suena. El Dr. tiene que salir porque va al hospital mientras que Miroslava y su mamá se quedan en casa cantando la canción de la abuela.

20. EXT./INT. AUTO. MIROSLAVA ADULTA. DÍA.

Miroslava adulta continúa manejando su auto. En *Off* la canción de la madre y en *In* el sonido de una canción.

21. INT. CASA MIROSLAVA ADULTA. DÍA.

Chayito abre la puerta y recibe a Miroslava adulta, ésta se dirige al bar y se prepara una jarra de martinis y le pregunta a Chayito sobre la cocinera que les hace falta. Le pide que vaya a buscarla. El teléfono suena, Miroslava dice no estar para nadie. Chayito se queja de que no escuchará la pelea del Ratoncito.

22. INT. COCINA. DÍA.

El teléfono sigue sonando, Chayito entra a la cocina y lo contesta, quien llama es el Lic. Lucio que deja un recado para Miroslava.

23. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. DÍA/TARDE.

Miroslava adulta se sirve una copa frente a la ventana se asoma y escucha a Chayito irse. Lamenta mucho no despedirse de ella, al mismo tiempo mira una fotografía donde está con sus compañeras de escuela.

24. EXT. CALLE. DÍA.

Miroslava adolescente con dos amigas más platican sobre la guerra, Eugenia se enoja y se va, sólo se quedan Miroslava y Graciela. Ricardo llega en su auto y Graciela lo presenta a Miroslava, éste les invita a tomar un helado.

25. INT. HELADERÍA. DÍA.

Los tres toman un helado y platican, Miroslava adolescente marca sus labios en una servilleta, Ricardo la recoge.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

26. INT. SALON DE DANZA. DÍA.

Miroslava adolescente y Graciela hablan de Ricardo mientras se preparan para la clase de danza.

27. INT. SALON DE DANZA. DÍA. (PASADO DEL PASADO)

Miroslava adolescente recuerda a su abuela cuando iba por ella y la tapaba con su chal.

28. INT. SALON DE DANZA. DÍA.

Miroslava adolescente deja el recuerdo y escucha una musiquita rara. Se da cuenta que juegan con su chal y lo recupera furiosa y sale del salón.

29. INT. SALA. MIROSLAVA ADULTA. TARDE.

Miroslava adulta con su copa sigue mirando la fotografía.

30. EXT./INT. AUTO. NOCHE.

Miroslava adolescente en el auto descapotable con Ricardo, le dice que tiene que irse, él le contesta que le gusta mucho y ella recuerda a Graciela. Se besan y ella sale del auto precipitadamente.

31. INT. RECAMARA. MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

Su mamá le arregla el vestido y observamos su reflejo en el espejo. Miroslava dice estar enamorada, hablan del baile al que va a ir, mientras suena el timbre de la casa. Sale su mamá.

32. EXT. CASA. TARDE.

Ricardo toca el timbre de la casa.

33. INT. RECAMARA. MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

Miroslava adolescente se toca los senos y se pone el brassiere.

34. INT. RECIBIDOR. CASA MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

Madre de Miroslava adolescente abre puerta y entra Ricardo. Llaman a Miroslava.

35. INT. RECAMARA MIROSLAVA JOVEN. TARDE

Miroslava adolescente se pone las medias y le contesta a su mamá que le diga a Ricardo que no está.

36. INT. RECIBIDOR CASA DE MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

Madre y Ricardo escuchan lo que dice Miroslava, Ricardo le dice a su mamá que le entregue una flor y la servilleta con el beso.

37. INT. RECAMARA MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

Miroslava adolescente se pinta los labios y entra su mamá para preguntarle por que lo hizo. Miroslava contesta que Ricardo sale con Graciela y con ella. Miroslava se peina frente al espejo. Miroslava habla con su madre sobre la verdad sobre su supuesto padre. Su mamá le cuenta que se enamoró de un hombre al que no volvió a ver, pero que el Dr. Stern se casó con ella. Se abrazan

38. INT. SALA CASA MIROSLAVA JOVEN. NOCHE.

Miroslava adolescente se despide de su mamá y sale con su papá, se dirigen a una fiesta, la madre tiene cara de tristeza al verlos irse.

39. INT. SALA. CASA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta acostada sobre el sillón y la foto a su lado. Mira al vacío.

40. INT. SALÓN DE FIESTAS. (RECUERDO).

Varias imágenes de Miroslava adolescente al ganar el primer lugar del concurso y poniéndose una corona. Sus amigos la felicitan. El premio es una beca de actuación.

41. INT. SALA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta sigue recostada y mirando al vacío.

42. INT. SALA DE HOSPITAL. TARDE.

Miroslava adolescente pasa entre los empleados del hospital.

43. INT. CONSULTORIO DR. STERN. TARDE.

El Dr. Stern platica con Sofía, su enfermera, Entra Miroslava y el Dr. Las presenta. Sofía sale y Miroslava pregunta a su padre sobre la salud de su madre, él le dice que esta muy grave.

44. INT. SALA FUNERARIA. TARDE.

Cuerpo de madre de Miroslava dentro de un ataúd, entra Miroslava adolescente sin llorar.

45. INT. CASA MIROSLAVA JOVEN. NOCHE.

Miroslava recarga sobre el piano juega con una lámpara, su papá ensaya con algunos muchachos y la regaña, Miroslava corre hacia la escalera, el padre la sigue.

46. INT. RECAMARA MIROSLAVA JOVEN. NOCHE..

Miroslava cambia de estación en el radio, está sobre la cama. Su padre entra a la habitación hablan sobre su madre y Miroslava reclama que no le pone atención. Deciden ir juntos de viaje y los interrumpe uno de los músicos, porque el Dr. tiene una llamada telefónica. El Dr. Sale de la recamara.

47. INT. HOSPITAL. DÍA.

Miroslava sobre una camilla, recorre el pasillo del hospital. Una de las enfermeras empuja la camilla.

48. INT. CONSULTORIO DR. STERN. DÍA.

A través del vidrio vemos entrar a Sofía y decirle al Dr. Que su hija intentó suicidarse.

49. INT. RECAMARA DE MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta entra a la recámara, avienta su bolsa sobre la cama, trae una copa y la jarra en las manos, los deja sobre una mesita, acaricia a su gato y camina por la recámara, baja al gato y mira por la ventana, se despeina.

50. INT. AUTO DE RICARDO. NOCHE LLUVIOSA.

Dentro del auto Ricardo y Graciela se besan, ella le cuenta que recibió una postal de Miroslava quien está en EUA. En la postal le dice que está enamorada de Kim, un piloto de guerra.

51. INT. CASA DR. STERN. DÍA.

Alex Finman continua recordando, "la beca duró más de lo previsto, regresó convertida en una verdadera mujer".

52. INT. RECAMARA MIROSLAVA JOVEN. TARDE

Miroslava regresó de EUA y desempaca junto con su amiga Graciela, quien le pregunta sobre Kim. Miroslava le dice que murió.

53. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta sobre la cama come su aceituna, la remoja en el martini y acaricia a su gato, moja sus dedos muy sensual.

54. INT. CAMERINO MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Le suben el cierre a su vestido, Miroslava adulta pregunta por qué tanto atraso y dice que va al ensayo.

55. INT. SET DE ENSAYO. NOCHE.

Miroslava ensaya una canción con el maestro de piano. Los trabajadores acomodan los muebles.

56. INT. CASA DR. STERN. DÍA

Alex Finman continúa hablando sobre la carrera de Miroslava.

57. INT. CASA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

En las escaleras Miroslava adulta esta sentada mirando unas fotografías que están sobre el piso.

58. INT. CASA DR. STERN. TARDE.

Sofía abre la puerta, entran Miroslava y Jesús Jaime, se saludan. Miroslava adulta camina hasta encontrar a su padre que toca el violín.

59. INT. CASA DR. STERN. TARDE.

Miroslava entra al jardín a saludar a su padre, Jesús Jaime le sigue y se presentan. Sofía les ofrece un café y el doctor pide pasar a la sala.

60. INT. SALA. CASA DR. STERN. TARDE

Los tres toman café y platican, el doctor le recuerda a Miroslava sus visitas al psiquiatra. Miroslava le dice a su padre que se va a casar y continuará trabajando en el cine. El Dr se molesta porque Miroslava es actriz.

61. INT. CONSULTORIO PSIQUIATRA. TARDE

Miroslava adulta le platica al psiquiatra de sus miedos de cómo se siente con Jesús Jaime, el psiquiatra le da unas pastillas para dormir.

62. INT. SALÓN DE FIESTAS. NOCHE.

Ceremonia del casamiento de Miroslava con Jesús Jaime.

63. INT. BAÑO. TARDE

Miroslava adulta abre la puerta del baño y al fondo ve a Jesús Jaime con un hombre desnudos. Cierra la puerta.

64. INT. RECAMARA MIROSLAVA. ADULTA. NOCHE

Miroslava adulta sentada en el suelo y recargada en la cama. Se oscurece todo y enciende la luz. El gato está dormido sobre la cama.

65. INT. RESTAURANTE. DÍA.

El Dr. Stern y Miroslava adulta platican en un restaurante. Miroslava dice que no se volverá a casar. El Dr. le regala una pluma y le dice que el ambiente no es para ella.

66. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta sentada en el suelo. Se ve un teléfono en el fondo.

67. INT. CAMERINO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta se arregla frente al espejo, llega Alex Finman y le regala unos chocolates. Finman le habla sobre el proyecto de Buñuel y le sirve un martíni. Miroslava dice que irá a España.

68. INT. CASA. DR. STERN. DÍA

Alex Finman dice que Miroslava fue a Cádiz y conoció a Luis Miguel.

69. EXT. CAMPOS DE CÁDIZ. DÍA.

Miroslava adulta y Luis Miguel caminan por el campo y hablan sobre la vida de Luis Miguel.

70. EXT. PLAZA DE TOROS. DÍA

Luis Miguel torea, al fondo Miroslava lo observa con miedo y sorpresa

71. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

Un espectáculo español se presenta. Al fondo, en un palco Miroslava observando, después llega Luis Miguel.

72. INT. RECARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta frente al espejo se desviste.

73. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

A través de una rejilla, Miroslava y Luis Miguel se besan. Luis Miguel le quita la blusa.

74. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE

Miroslava adulta se quita con cuidado las medias y comienza acariciar su cuerpo.

75. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

Luis Miguel le quita el brassiere a Miroslava.

76. INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta desnuda entra a la tina de baño.

77. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

Miroslava y Luis Miguel continúan besándose.

78. INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE

Miroslava adulta dentro de la tina se acaricia el cuerpo.

79. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

Miroslava y Luis Miguel continúan acariciándose.

80. INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE

Miroslava continua acariciándose los senos y después....

81. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

Miroslava y Luis Miguel continúan su relación sexual.

82. INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE

Miroslava continua en la tina.

83. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

Miroslava y Luis Miguel continúan su relación.

84. INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Chayito entra a la cocina, enciende la luz y prende el radio.

85. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta acaba de salir del baño y observa su reflejo en el espejo del tocador.

86. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

Luis Miguel le pide a Miroslava que se casen, después de que ésta termine su película.

87. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

Miroslava frente al tocador, tira sus perfumes y comienza a llorar.

88. INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Chayito escucha en el radio la pelea del Ratoncito, muy atenta.

89. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA . NOCHE.

Miroslava adulta frente al tocador escribe a su papá.

90. INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Chayito continúa escuchando el radio.

91. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta sigue escribiendo, dice estar segura de lo que va a hacer.

92. INT. SALA DE PROYECCIÓN.

Miroslava adulta sentada observa la proyección rushes "Ensayo de un Crimen". Alex Finman le dice que Luis Miguel se casó.

93. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava madura sigue escribiendo, ahora a Luis Miguel.

94. INT. CASA. DR. STERN. DÍA

Alex Finman comenta que se dio cuenta de lo que podría hacer Miroslava y le habló por teléfono.

95. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

El teléfono suena Miroslava sigue en el tocador, no contesta. En *off*, la voz de Alex Finman.

96. INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Chayito escucha el radio. El teléfono suena. El Ratoncito va ganando. Chayito no contesta.

97. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

El teléfono sigue sonando, Miroslava adulta intenta contestar pero el teléfono deja de sonar.

98. EXT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta abre la puerta y saca al gato de la recámara.

99. INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Chayito apaga el radio y la luz de la cocina. Sale de la casa.

100. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta se pone pestañas postizas, se las quita, se pone una peluca y se la quita. Miroslava se quiere despedir.

101. INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava entra al baño. Tira los cepillos de dientes de un vaso y lo llena de agua.

102. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava pone el vaso con agua junto al teléfono, busca algo en su bolsa de mano. la vacía encima de la cama y saca un frasco con pastilla y una foto entre otras cosas.

Miroslava dice no entenderse por eso optó por la soledad. Tira las almohadas de la cama y se tira sobre ella. Miroslava llora y se acerca el vaso con agua, pide perdón. Se toma las pastillas una a una y después todas juntas. Tira sobre la cama el vaso con agua.

103. INT. CASA. DR. STERN. DÍA

Alex Finman dice que el suicidio de Miroslava tuvo varios motivos.

104. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

Miroslava adulta sobre la cama, se acomoda y muere.

105. CRÉDITOS FINALES.

FIN

TOMAS EN LAS SECUENCIAS

1. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

1.1 *Full shot (FS)* Miroslava sobre la cama.

2. INT. CASA DR. STERN. DÍA

2.1. *Medium shot (MS)* de Alex Finman, cámara en mano, tipo documental.

3. INT. ESTUDIO. DÍA

3.1 *Medium close up (MCU)*. Miroslava ante un espejo, se abre una puerta e inicia un plano secuencia. Una cortinilla de alguien que atraviesa.

4. INT. SET DE FILMACIÓN DE "ENSAYO DE UN CRIMEN". DÍA

4.1 *FS* el *set* a color, el director de espaldas y el fotógrafo. Movimiento de grúa hasta un *tilt up (TU)* para verlos desde arriba. Nuevamente movimiento de grúa hasta llegar a un *close up (CU)* de Miroslava actuando.

5. INT. CASA DR. STERN. DÍA

5.1 *MS* de Alex Finman.

6. INT. CAFETERIA. DÍA

6.1. Plano general, con movimiento de grúa, vemos a Alex Finman entrar a la cafetería, se compone el cuadro y se cierra hasta ver a Miroslava sentada con la mirada perdida.

6.2. Corte a Alex Finman acercándose a Miroslava en *MS*, la saluda y se sienta, los dos voltean hacia otro lado.

6.3. *MS* abuelita en otra mesa.

6.4. Corte a *over the shoulder (OS)* de Alex Finman que le pregunta a Miroslava si la conoce (espalda de Miroslava).

6.5. *OS* correspondiente, espalda de Alex Finman, Miroslava contesta.

6.6. *OS* espalda Miroslava y cara de Alex Finman (Mismo plano 6.4.).

6.7. *OS* espalda de Alex Finman, cara de Miroslava (mismo plano 6.5.).

6.8. Misma toma 6.4

6.9. Variante de *OS* no. 6.5, veo parte del brazo de Alex Finman.

6.10. Misma toma 6.4.

6.11. Misma toma 6.9, se ve un poco mas del brazo.

6.12. Misma toma 6.4.

6.13. Misma toma 6.9.

6.14. Misma toma 6.4.

- 6.15. OS hombro de Alex Finman vemos a Miroslava, el mesero le sirve bebida a él y él le enciende un cigarro a ella.
- 6.16. OS de él, correspondiente al anterior.
- 6.17. Misma toma 6.15.
- 6.18. Misma toma 6.16
- 6.19. Misma toma 6.15
- 6.20. *MCU* de Miroslava.
- 6.21. *MCU* de Alex Finman
- 6.22. Misma toma 6.20.
- 6.23. Misma toma 6.21.
- 6.24. Misma toma 6.20.
- 6.25. Misma toma 6.21.
- 6.26. Misma toma 6.20
- 6.27. Misma toma 6.21.
- 6.28. Misma toma 6.20.
- 6.29. Misma toma 6.21.
- 6.30. Misma toma 6.20.
- 6.31. Misma toma 6.21.
- 6.32. Misma toma 6.20.
- 6.33. Misma toma 6.21.
- 6.34. Misma toma 6.20
- 6.35. Misma toma 6.21.
- 6.36. Misma toma 6.20
- 6.37. Misma toma 6.21
- 6.38. Misma toma 6.20
- 6.39. Misma toma 6.21
- 6.40. Misma toma 6.20.
- 6.41. Misma toma 6.21.
- 6.42. Misma toma 6.20. (Miroslava come aceituna)
- 6.43. Misma toma 6.21.
- 6.44. *FS* plano general de restaurante Miroslava y Alex Finman salen.

7. INT. CASA DR. STERN. DÍA

7.1 *MCU* Alex Finman.

8. EXT/INT. AUTO. DÍA.

8.1 *MS* Miroslava maneja su auto.

9. INT. CASA DE LOS STERN EN CHECOSLOVAQUIA. DÍA.

9.1 *MS* Miroslava niña de espalda, a contra luz. Ella y su abuela ven por una ventana. *Travelling* a la derecha.

10. INT. PASILLO DE HOSPITAL. DÍA. CHECOSLOVAQUIA.

10.1 FS Dr. Stern camina hacia la cámara por un pasillo, sale a la derecha.

11. EXT. HOSPITAL CHECOSLOVAQUIA. TARDE/NOCHE.

11.1 Plano General (PG) Dr. Stern entra por izquierda y baja escalinatas, sale de edificio. Movimiento de grúa hasta quedar casi en top shot de él. Lo vemos subir a un taxi.

12. EXT. STRASNICE. NOCHE.

12.1 En FS vemos a través de una reja un lugar en ruinas, un letrero y el taxi que llega. En *travelling* a la izquierda a través de las rejas vemos a la izquierda del cuadro al doctor y a otro hombre. Salen por la izquierda.

13. INT. BODEGA NOCHE.

13.1. FS hombre con linterna y doctor entran en bodega.

13.2. FS de auto que prende y apaga luces.

13.3. MS de hombre que recibe luz en la cara y el Dr. Stern atrás de él.

13.4. FS de auto a la izquierda de cuadro. El Dr. Se acerca y sube al auto, el hombre cierra la puerta.

14. INT. AUTO. NOCHE.

14.1 *Insert*, entra mano que pone una tela negra sobre un tambo. Entra otra mano y deshace el envoltorio.

14.2. MCU dos hombre dentro del auto uno de ellos observa las alhajas y vemos espalda del Dr. Stern.

14.3. OS veo espalda del hombre que revisa las alhajas y la cara del Dr. Stern.

14.4. Misma toma 14.2

14.5. CU perfil del Dr. Stern.

14.6. MS de los hombres desde sus espaldas y al fondo al Dr. Stern.

14.7. *Insert* mano, dejando una joya sobre la tela.

14.8. MCU de uno de los hombres y espalda del otro.

14.9. Misma toma 14.5

14.10. *Insert* mano, con guantes recogiendo la tela.

14.11. Misma toma 14.7. El hombre se incorpora.

14.12 OS Dr. Stern y veo al hombre que revisa las alhajas, éste se estira y le dan los pasaportes

14.13 OS del hombre. Veo al Dr. Stern que recibe y revisa los pasaportes.

14.14 *Point of view (POV)* del Dr. Que ve los pasaportes.

14.15 Misma toma 14.12

14.16 Misma toma 14.11. Hombre responde y se pone lentes.

14.17 Misma toma 14.12

15. INT. SALA COMEDOR. FAMILIA STERN. CHECOSLOVAQUIA. NOCHE.

- 15.1. Toma de disco en un fonógrafo, entra mano de Miroslava. La cámara se mueve hasta ve a la niña. Se compone cuadro hasta ver en el fondo a los padres de Miroslava y Miroslava a la izquierda.
- 15.2. *MS*, el Dr. Stern y su esposa. Ambos están cenando.
- 15.3. *OS* del Dr., veo su espalda y su esposa al fondo.
- 15.4. Misma toma 15.2.
- 15.5. *MS* Miroslava cerca del fonógrafo, voltea a verlos con miedo.
- 15.6. Misma toma 15.2. El Dr. Stern estira la mano con los pasaportes para enseñárselos a su esposa.
- 15.7. *OS*, apenas veo hombro y cara del doctor. La madre de Miroslava en *MCU*. Después veo cara del doctor debido a que se acomoda.
- 15.8. *POV* de la señora que mira los pasaportes.
- 15.9. Misma toma 15.7.
- 15.10. Misma toma 15.5.
- 15.11. Misma toma 15.7.
- 15.12. Misma toma 15.6.
- 15.13. Misma toma 15.5. Miroslava voltea enojada.
- 15.14. *Insert* del disco en el fonógrafo que Miroslava raya. Miroslava cruza frente a cámara.

16. EXT. ESTACIÓN DE TRENES. CHECOSLOVAQUIA. NOCHE.

- 16.1. *Insert* reloj que marca las 8:30
- 16.2. *PG* estación de trenes, lleno de gente.
- 16.3. Plano americano (*PA*) dos hombres caminan hacia cámara. Uno de ellos es quien revisó las joyas.
- 16.4. *PG* varias personas despidiéndose. Miroslava y su abuela a la izquierda.
- 16.5. *MS* de Miroslava y su abuela despidiéndose.
- 16.6. Misma toma 16.4, se acercan los dos hombres. Varias personas atraviesan frente a cuadro.
- 16.7. Misma toma 16.5. Miroslava voltea.
- 16.8. *MS* mas abierto. Vemos al doctor, su esposa y dos hombres, el doctor muestra pasaportes.
- 16.9. *MS* mas abierto. Miroslava y su abuela observan la escena.
- 16.10. Misma toma 16.8.
- 16.11. Misma emplazamiento de cámara en 16.9, pero en *MCU*.
- 16.12. Misma toma 16.8.
- 16.13. Misma toma 16.11. Miroslava en *MS* del lado derecho de cuadro y aire al lado izquierdo. Gente pasando.
- 16.14. *FS* de familia Stern y hombres que se van. Abuela se despide de su hija y de Miroslava, a quien le da su chal. Miroslava y su madre salen por izquierda de cuadro y la abuela se queda sola

17. EXT./INT. AUTO. MIROSLAVA ADULTA. DÍA.

- 17.1. *MCU* Miroslava en el auto.
- 17.2. *POV* de los ojos de Miroslava en el retrovisor y se pone lentes.

18. INT. AUTO TAXI. MÉXICO. DÍA

- 18.1. *MS* Madre, Dr. Stern y Miroslava dentro del auto han llegado a México.

19. INT. SALA CASA FAMILIA STERN. MÉXICO. DÍA.

- 19.1. *Top shot* y movimiento de cámara vemos 1er mapa y luego a Miroslava.
- 19.2. *MS* Madre *tilt up*, hasta ver al Dr. Que toca el violín.
- 19.3. Más de *MS* y no *FS*. Miroslava pone madre y Miroslava se para.
- 19.4. *OS* espalda de madre, Miroslava no entiende no entiende geografía.
- 19.5. *OS* espalda Miroslava y a madre leyendo.
- 19.6. *MS* padre con violín.
- 19.7. Misma toma que 19.5.
- 19.8. Desde otro ángulo veo llegar al Dr. Sentarse con ellas y hablar.
- 19.9. *OS* veo espalda de Miroslava y Dr. Que insiste en hablar checo.
- 19.10. *OS* del Dr. Y veo a Miroslava.
- 19.11. Misma toma 19.9.
- 19.12. Misma toma 19.10.
- 19.13. Misma toma 19.9. suena el teléfono, el padre se levanta, la cámara lo sigue a la derecha él y se queda cámara con madre.
- 19.14. *MS* Dr. Contesta el teléfono.
- 19.15. *PA* sentados Miroslava y madre revisan libro de geografía.
- 19.16. Misma toma que 19.14
- 19.17. Misma toma que 19.15, cierran libro y ríen madre canta y *dolly in* a terminar en *CU* Miroslava.

20. EXT./INT. AUTO. MIROSLAVA ADULTA. DÍA.

- 20.1. Miroslava en el auto.
- 20.2. *Insert* mano Miroslava cambiando canción en estación de la radio
- 20.3. Misma toma 20.1.
- 20.4. *PC* varios autos circulando.

21. INT. CASA MIROSLAVA ADULTA. DÍA.

- 21.1. *FS* sirvienta bajando escalera por derecha hacia izquierda de cama.
- 21.2. *FS* sirvienta abre puerta a Miroslava y habla sobre la cocinera, la cámara las sigue hasta el bar, se sirve agua y se hace martinis, cámara la sigue y queda en *MS*, ligeramente picadas de Miroslava por derecha suena el teléfono y sirvienta por izquierda. Hoy pelea el "Ratoncito".

22. INT. COCINA. DÍA.

- 22.1. *Dolly* por visor de puerta en cocina. Veo llegar a la Chayito, contesta y cuelga.

23. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. DÍA/TARDE.

- 23.1. *FS* Miroslava frente a ventana se sirve copa, escucha que se va Chayito por la puerta y se acerca mas a la ventana.
23.2. *Cut in* Miroslava en *FS* viendo por la ventana mira hacia abajo y trata de tocar algo. Lamenta no despedirse de Chayito.
23.3. *Insert* dedos de Miroslava con foto compañera de escuela.

24. EXT. CALLE. DÍA.

- 24.1. *Top shot* angulado de auto, se acerca cámara, va bajando hasta quedar frente a tres chicas que se miran frente a un espejo, vuelve a subir la cámara y se acerca a ella. *Off* claxón.
24.2. Miroslava entra auto por derecha, se vuelve a *top* angulado, salen por derecha mujeres y Ricardo se baja del auto. Invitación a helado.

25. INT. HELADERÍA. DÍA.

- 25.1. *CU* Miroslava de perfil
25.2. *CU* amiga de perfil y Ricardo interrogándola.
25.3. Misma toma que 25.1. pero más atrás veo a la amiga y a Ricardo.
25.4. Misma toma que 25.2 más angulado.
25.5. Misma toma 25.1.
25.6. Misma toma 25.2.
25.7. Misma toma 25.1. Miroslava de frente y perfiles de amigos.
25.8. *MS* de los tres tomando helado, él se sonríe y estira mano.
25.9. *Insert* mano cogiendo pañuelo de Miroslava con beso.
25.10. Mismo plano 25.2. Él guardando el pañuelo.
25.11. Mismo plano 25.3

26. INT. SALÓN DE DANZA. DÍA.

- 26.1. Techo de edificio, música de fondo, cámara recorre el lugar y veo chicas de danza, cámara baja hasta ver a Miroslava y su amiga.
26.2. Bailan chicas *MS*, la cámara abre paso *Dolly* hasta Miroslava queda en *CU*. Niñas hemos terminado.

27. INT. SALON DE DANZA. DÍA. (PASADO DEL PASADO)

- 27.1. *FS* abuela espera parada y se ve sombra de bailarina, niña entra a cuadro y abuela la tapa.

28. INT. SALÓN DE DANZA. DÍA.

28.1. *CU* y al fondo más bailarinas y Miroslava recuerda, la cámara sube hasta un *top*, compone y se dirige a un grupo de chicas que bailan con su chal, persigue a una de ellas la sigue la cámara a Miroslava hasta salir del lugar por derecha.

29. INT. SALA. MIROSLAVA ADULTA. TARDE.

- 29.1. Misma toma 23.2. o 23.3.
- 29.2. Miroslava frente a ventana mirando foto.

30. EXT./INT. AUTO. NOCHE.

- 30.1. Cámara ve auto, lo recorre en grúa, mano de Miroslava entra por bolso y la vemos que dice casi en picada. Gracias Ricardo.
- 30.2. Picada de Ricardo a la derecha.
- 30.3. Contrapicada ligera de Miroslava a la izquierda y del lado derecho veo el volante.
- 30.4. Misma toma 30.2.
- 30.5. Misma toma 30.3.
- 30.6. Misma toma 30.2
- 30.7. Misma toma 30.3, entra Ricardo a besarla.
- 30.8. Ricardo de cabeza de Miroslava y Ricardo tratando de besarla, ella se resiste.
- 30.9. Misma toma 30.3. y ella quita brazo de Ricardo, se voltea y sale del auto.
- 30.10. Contrapicada la veo salir y a él quedarse en el auto. ¡Espera!

31. INT. RECAMARA. MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

- 31.1. *MCU* Miroslava, su mamá le arregla el vestido - vemos un reflejo en el espejo - cámara hace *travel* a izquierda veo el espejo, Miroslava con vestido, mamá entra y sale. Madre sale para abrir la puerta.

32. EXT. CASA. TARDE.

- 32.1. Contrapicada, Ricardo tocando puerta.

33. INT. RECAMARA. MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

- 33.1. *MS* Miroslava tocándose el pecho, sube cámara, le veo la cara y se abrocha el brassiere.

34. INT. RECIBIDOR CASA MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

- 34.1. En picada desde el techo con grúa, veo a la madre caminar, abre puerta y se compone el cuadro hasta verlos mas abajo.

35. INT. RECAMARA MIROSLAVA JOVEN. TARDE

35.1. *Insert* pierna de Miroslava poniéndose medias.

36. INT. RECIBIDOR CASA DE MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

36.1. Continuación del toma 34.1. se acercan más hasta verlos en *MS* Ricardo le da flor a la madre y él sale, sólo vemos flor y servilleta con beso.

37. INT. RECAMARA MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

37.1. *Insert* Miroslava poniéndose labial.

37.2. Miroslava está de espalda, la veo en un espejo, entra su madre con algunas cosas, las deja sobre tocador, se sienta a la derecha, Miroslava se peina, madre se para, se sienta y da espalda a cámara y explica. ¿Por qué lo haces?.

37.3. *CU* desde *POV* de Miroslava, ve su cabello, ella le explica.

37.4. *MCU* Miroslava y cabello de madre.

37.5. Misma toma 37.3.

37.6. Misma toma 37.4. Miroslava se levanta.

37.7. Misma toma final 37.2. Miroslava se levanta para sentarse al lado de su mamá de perfil a la cámara terminan abrazándose.

38. INT. SALA CASA MIROSLAVA JOVEN. NOCHE.

38.1 *CU* perfil de Miroslava con *tilt down* baja por cuello hasta los senos donde su mamá pone broche (vemos manos) abre cuadro con *Dolly back* para verlas a las 2 camina, la cámara las sigue hasta verlas llegar a la puerta, su padre las espera ahí, se despiden. Veo 3/4 espalda de madre

38.2 *MS* madre con *Dolly* a *CU*

39. INT. SALA. CASA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

39.1. *Dolly* para ver a Miroslava acostada en sillón con la foto y rayos de luz, *Dolly in* a *MCU* de Miroslava.

40. INT. SALÓN DE FIESTAS. (RECUERDO).

40.1. Abrupto *zoom* a Miroslava joven *CU* sonriente.

40.2. *Jump cut* toma abierta *MS* Miroslava recibe la cámara.

40.3. *Zoom in* a *CU* del padre.

40.4. Misma toma 40.2. y le colocan la cámara.

40.5. Misma toma 40.2 Miroslava y su papá *Zoom In* a cámara.

40.6. *MS* Miroslava sonriente con la cámara.

40.7. *MS* Miroslava sonriente besa a sus amigas.

40.8. Miroslava en *PA* es felicitada por Graciela y Ricardo una luz la rodea todo el tiempo.

40.9. *Tilt Down y tilt up* de Miroslava en *MS* y *Zoom Back*

40.10. *MC a close* de Miroslava y movimiento de cuadro.

41. INT. SALA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

41.1. Toma final de la 39.1. Miroslava adulta en la cama.

42. INT. SALA DE HOSPITAL. TARDE.

42.1. *Top Shot* de pasillo de hospital, se ven cuadros blancos y negros del piso, camas y personas. Miroslava atraviesa cuadro hacia la derecha.

43. INT. CONSULTORIO DR. STERN. TARDE.

43.1. *MS* Miroslava abre puerta, *Panning* a la derecha hasta encontrar al Dr. Stern, Sofia y *Dolly in* a Miroslava acercarse a ellos.

43.2. *OS* espalda de padre y mira a Miroslava.

43.3. *OS* espalda de Miroslava en contrapicada ligera que mira a su padre.

43.4. Misma toma 43.2.

43.5. Misma toma 43.3 (no es correspondiente y equilibrada).

43.6. Misma toma 43.2.

43.7. *OS* Miroslava sólo veo parte del brazo y veo al padre.

43.8. Misma toma 43.2

44. INT. SALA FUNERARIA. TARDE.

44.1. *Top shot* de capilla entra Miroslava.

44.2. *MS* de Miroslava que mira la caja, se acerca a mirar a su madre y en primer plano una vela encendida.

45. INT. CASA MIROSLAVA JOVEN. NOCHE.

45.1. Una lámpara y reflejo de Miroslava sobre el piano, con un movimiento. De grúa se abre el cuadro de cámara, se recorre la habitación hasta llegar a una picada para ver al padre, músicos y Miroslava que sale por derecha de alumnos.

45.2. Miroslava entra por izquierda sube escalera y veo a través de barandales a sus piernas que sube escalera (*MS*)

45.3. Continuación del movimiento de grúa en la 45.1. esta sube para ver completos a los alumnos y el Dr. Stern, éste se para, sigue a Miroslava y la grúa comienza movimiento de regreso, cierra cuadro hasta *MS* de alumno que ve pasar al señor.

46. INT. RECAMARA MIROSLAVA JOVEN. NOCHE.

46.1 *Insert* de mano de Miroslava sintonizando la radio.

46.2 *Insert* de radio, Miroslava cambiando frecuencia.

- 46.3. Picada de Miroslava en *MS* sobre la cámara en movimiento de grúa baja la cámara hasta encuadrar en *CU*.
- 46.4. *MS* sobre la cama, vemos a Miroslava, Dr. Stern entra a la habitación y platica con Miroslava.
- 46.5. *Insert* mano de Miroslava sintonizando el radio, entra mano Dr. Stern a apagarlo.
- 46.6. *MCU* Miroslava y Dr. Stern al fondo en *MS*.
- 46.7. Plano más abierto padre de perfil y Miroslava en la cama.
- 46.8. Misma toma 46.6.
- 46.9. Picada ligera de *OS* espalda del Dr. Stern y Miroslava en la cama.
- 46.10. Misma toma 46.6. pero Miroslava se voltea para ver de frente a su papá.
- 46.11. *OS* padre casi como 46.9. pero no en picada, se abraza.
- 46.12. Misma toma 46.7. Miroslava y su papá abrazándose, en la puerta aparece joven que dice "llaman por el teléfono al Dr. Stern".
- 46.13. Miroslava en *MS* sobre la cama, el Dr. Stern atraviesa por el frente y por detrás.

47. INT. HOSPITAL. DÍA.

- 47.1. *Top shot* de Miroslava en camilla entra al hospital.
- 47.2. *Travelling* a la derecha en picada del recorrido de la camilla.
- 47.3. El cuadro más cerrado, el *travelling* veo pies de Miroslava en la camilla y a enfermera empujando la camilla. Cortinilla negra mientras hay el *travelling*.
- 47.4. Misma toma 47.2.
- 47.5. Misma toma 47.2.
- 47.6. Misma toma 47.5.
- 47.7. Misma toma 47.6.

48. INT. CONSULTORIO DR. STERN. DÍA.

- 48.1. *Travelling* y el cuadro a la altura de los ojos veo a través del vidrio y persianas que entra enfermera Sofía a ver al Dr. Stern, todo el movimiento en *travelling* a la derecha y en *travelling* a la izquierda.

49. INT. RECAMARA DE MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

- 49.1. *FS* de habitación de Miroslava. Miroslava entra por derecha, un movimiento de *travelling*, Miroslava avienta su bolso sobre la cama, bebida en mesita y acaricia a gato, camina a la izquierda hasta que le da la luz y el cuadro se cierra hasta *MS* de Miroslava que se despeina.

50. INT. AUTO DE RICARDO. NOCHE LLUVIOSA.

- 50.1 *MS* de Ricardo y Graciela en el interior del auto, platican sobre la postal que envió Miroslava.

51. INT. CASA DR. STERN. DÍA

51.1 MS de Alex Finman

52. INT. RECAMARA MIROSLAVA JOVEN. TARDE.

52.1 FS sombras de Miroslava y Graciela desempacando equipaje.

52.2 Insert de manos de Miroslava en equipaje, el cuadro de abre hasta ver a Miroslava y Graciela en MS:

52.3 MS Graciela sorprendida.

52.4 Misma toma 52.2

52.5 OS dé Graciela (vemos su espalda) y se acerca a Miroslava

53. INT. RECAMARA MIROSLAVA. ADULTA. NOCHE.

53.1 En ligera picada y MS Miroslava sobre la cama come una aceituna, la cámara comienza a bajar en *tilt down*.

54. INT. CAMERINO MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

54.1 MS espalda de Miroslava manos suben cierre de vestido.

54.2 Miroslava se acomoda el vestido

55. INT. SET DE ENSAYO. NOCHE.

55.1 Con movimiento de grúa en *tilt up* Miroslava canta en un set, el Misma de la secuencia inicial, el cuadro se cierra hasta verla en MS.

56. INT. CASA DR. STERN. DÍA

56.1 PA de Alex Finman

56.2 MS de Alex Finman

57. INT. CASA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

57.1 Top shot de fotografías tiradas en el piso de la escalera, la cámara se mueve hasta ver a Miroslava sentada viendo las fotografías.

58. INT. CASA DR. STERN. TARDE.

58.1 Panning a la izquierda, Sofía camina hacia la puerta y la abre. Miroslava en *travelling* a la derecha camina junto a Sofía.

58.2 OS casi POV del Dr. Stern a través de la ventana, toca el violín.

58.3 MCU de Miroslava que mira a través de la ventana por el vidrio, veo el reflejo de su padre.

58.4 Travelling a la derecha de Jesús Jaime caminando por la casa.

58.5 Misma toma 58.3.

- 58.6 *POV* de Miroslava que ve a su padre.
58.7 Misma toma 58.3 (veo reflejo de Miroslava).
58.8 *MCU* del Dr. Stern sonriente.

59 INT. CASA DR. STERN. TARDE.

- 59.1 *MS* de Miroslava sonriente que entra a ver a su padre, lo abraza y se acerca Jesús Jaime, sólo vemos a Miroslava y a Jesús Jaime.
59.2 *FS* de los tres entre las hojas verdes del jardín.
59.3 *MCU* de Sofía que les invita un café.
59.4 Misma toma 59.2 y salen por la izquierda de cuadro.

60. INT. SALA. CASA DR. STERN. TARDE.

- 60.1 *MS* de Miroslava que se encuentra a la izquierda de cuadro y hay aire a la derecha.
60.2 *MS* de Jesús Jaime que se encuentra a la izquierda de cuadro y hay aire a la derecha.
60.3 *MS* del Dr. Stern que se encuentra a la derecha de cuadro.
60.4 *MCU* de Miroslava a la izquierda de cuadro y hay aire a la derecha.
60.5 Misma toma 60.2
60.6 Misma toma 60.3
60.7 Misma toma 60.1 y recibe café de mano de Sofía
60.8 Misma toma 60.2 con café en la mano
60.9 Misma toma 60.1
60.10 Misma toma 60.2 Miroslava dice se casarán, pasa frente a cuadro, como cortinilla, Sofía.
60.11 *MS* de Dr. Stern a la izquierda de cuadro.
60.12 Misma toma 60.2
60.13 *MS* Jesús Jaime a la derecha de cuadro.
60.14 *MCU* Sofía a la izquierda pregunta cuando se casarán
60.15 Misma toma 60.2
60.16 Misma toma 60.13
60.17 Misma toma 60.2
60.18 Misma toma 60.11
60.19 *MCU* Miroslava mira a la izquierda de cuadro
60.20 Misma toma 60.11
60.21 Misma toma 60.19
60.22 *MCU* de Jesús Jaime que está cargado a la izquierda de cuadro.
60.23 *MCU* de Dr. Stern a la izquierda de cuadro
60.24 *MCU* Miroslava a la izquierda de cuadro
60.25 Misma toma 60.14
60.26 Misma toma 60.23
60.27 *MCU* Jesús Jaime
60.28 *MCU* Miroslava
60.29 *MCU* de Sofía
60.30 *MCU* Dr. Stern a la izquierda de cuadro, Misma toma 60.23

- 60.31 *MCU* de Jesús Jaime
- 60.32 *MCU* de Miroslava que voltea extrañada

61 INT. CONSULTORIO PSIQUIATRA. TARDE.

- 61.1 *FS* en *dolly in* vemos la espalda de Miroslava , la cámara se acerca y ella habla acerca de Jesús Jaime. Después con un movimiento de grúa, ésta sube hasta ser un *top shot*, Miroslava platica con su doctor.
- 61.2 *OS* de Miroslava, veo su hombro y al doctor al fondo.
- 61.3 *OS* hombro del doctor y al fondo Miroslava
- 61.4 Misma toma 61.3
- 61.5 *OS* hombro doctor, al fondo Miroslava, ella se levanta y sale de cuadro por la izquierda, con la cámara fija se ve su silueta por el reflejo en los vidrios de la puerta.
- 61.6 La Cámara en mismo emplazamiento del *OS* de Miroslava, se ve al doctor en *MS* y voz en *off* de Miroslava, Miroslava se acerca de espaldas.
- 61.7 *OS* del doctor, se sienta Miroslava
- 61.8 Misma *OS* hombro de Miroslava
- 61.9 *CU* Miroslava
- 61.10 *Extreme CU* de perfil del otro
- 61.11 Misma toma 61.9
- 61.12 *Insert* boca del doctor que enciende un cigarro
- 61.13 Misma toma 61.9
- 61.14 *Top shot* del consultorio el doctor se levanta de su asiento va por unas pastillas, sale de cuadro y al regresar con un *zoom in* estira la mano y le da unas pastillas a Miroslava.

62 INT. SALÓN DE FIESTAS. NOCHE.

- 62.1 *MS* de Miroslava casi a oscuras
- 62.2 *Insert* de mano firmando
- 62.3 *MCU* de Miroslava sonriendo, en primer plano las velas, se abre cuadro con luz directa a Miroslava y al fondo se ve su papá, Miroslava trae un vestido blanco
- 62.4 *Insert* de manos de Miroslava y su papá abrazándose.
- 62.5 *MS* de Jesús Jaime siendo felicitado por Sofia
- 62.6 *MS* de Miroslava y su papá abrazándose
- 62.7 *MCU* Jesús Jaime a la izquierda de cuadro y ella a la derecha
- 62.8 *Insert* de botella al ser destapada, se sirve la bebida en las copas
- 62.9 *CU* de Miroslava
- 62.10 *Zoom* de Jesús Jaime y Miroslava en *MS*, ambos brindan y se nota el *flash* de varias cámaras fotográficas.

63 INT. BAÑO TARDE.

- 63.1 *PA* de Jesús Jaime desnudo con otro hombre. Miroslava abre la puerta del baño

63.2 MS de Miroslava que los ve

63.3 Misma toma 63.1 que cierra la puerta y negros en pantalla, tipo cortinilla

64 INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

64.1 *Panning* a derecha y *tilt up*, como cortinilla, Miroslava sentada en el suelo y recargada en su cama, se oscurece la habitación y enciende una lámpara, el gato duerme a la izquierda, el cuadro se compone hasta verla en *MCU* desde la izquierda de cuadro

65 INT. RESTAURANTE. DÍA.

65.1 *MCU* de Dr. Stern a la derecha de cuadro

65.2 *MCU* Miroslava a la izquierda de cuadro

65.3 MS casi en contrapicada , veo mesa del restaurante, el Dr. saca un paquetito y se lo da a Miroslava

65.4 MS de Miroslava en contrapicada y entra a cuadro la mano del padre con el paquete, entra mesero a cuadro por la derecha y pone algo sobre la mesa.

65.5 MS Dr. Stern en contrapicada veo salir al mesero

65.6 MS de Miroslava que abre su regalo

65.7 *MCU* Dr. Stern en contrapicada

65.8 *MCU* Miroslava en contrapicada

65.9 Misma toma 65.7

65.10 Misma toma 65.8

65.11 Misma toma 65.7

65.12 Misma toma 65.8

65.13 *Insert* copa con aceituna y mano

65.14 *MCU* casi MS Dr. Stern a la izquierda de cuadro

65.15 *MCU* casi MS Miroslava toma una copa

65.16 Misma toma 65.14

65.17 Misma toma 65.15

65.18 Misma toma 65.14

65.19 Misma toma 65.15

65.20 En este plano se retoma el final del toma 65.4 donde veo el perfil de Miroslava

66 INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

66.1 En este plano se retoma el final del toma 64.1 donde veo el perfil de Miroslava, el gato dormido al fondo, continua el *panning* hasta ver el teléfono

67 INT. CAMERINO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

67.1. A través de reflejo en el espejo del tocador en MS Miroslava y Alex Finman, ella a la izquierda en el reflejo y a la derecha en el cuadro. Entra reflejo de Finman y sale.

- 67.2. *MS* de Alex Finman entra por la izquierda de cuadro
- 67.3. *MS* de Miroslava que continúa frente al espejo y se pinta los labios
- 67.4. Misma toma 67.2, Finman sirve unas copas
- 67.5. Misma toma 67.3
- 67.6. Misma toma 67.2
- 67.7. Misma toma 67.3
- 67.8. Misma toma 67.2
- 67.9. Misma toma 67.3
- 67.10. Misma toma 67.2, Finman toma una copa y sale por la izquierda de cuadro.
- 67.11. Misma toma 67.3
- 67.12. Misma toma 67.2, entra por la izquierda, al frente de una cantina y se sienta
- 67.13. Misma toma 67.3, Miroslava y su reflejo en el espejo
- 67.14. Misma toma 67.2
- 67.15. Misma toma 67.3 Miroslava se levanta y ale un poco de cuadro
- 67.16. Misma toma 67.2, Finman se acomoda de perfil y entra Miroslava por la izquierda del cuadro, el toma es en *PA*, cuando están sentados los dos juntos comienza un *travelling* a derecha y se cierra el cuadro, ella queda al borde de la izquierda del cuadro, veo la espalda de él en el borde derecho, casi se hace *MS* hasta tener un *OS* de espalda de *AF* y al fondo Miroslava.

68 INT. CASA. DR. STERN. DÍA.

- 68.1. *MS* Alex Finman

69 EXT. CAMPOS DE CÁDIZ. DÍA.

- 69.1. *FS* con *Panning* a izquierda Miroslava y Luis Miguel del lado derecho de cuadro, caminan hacia la izquierda del cuadro, es un campo de toros. Ellos se quedan parados y quedan en el borde izquierdo de cuadro.

70 EXT. PLAZA DE TOROS. DÍA

- 70.1. *MS* de Luis Miguel esperando al toro.
- 70.2 *MS* de la cintura para debajo de Luis Miguel, veo al toro y una manta roja, pasa toro a la izquierda y luego ala derecha de cuadro.
- 70.3 *FS* de Miroslava sobre una barda muy asustada.
- 70.4 Misma toma 70.1
- 70.5 *Insert* de banderola roja y toro pasando
- 70.6 Misma toma 70.1, pero Luis Miguel de perfil hablándole al toro.
- 70.7 Misma toma 70.2,
- 70.8 Misma toma 70.1
- 70.9 *FS*, se ve un poco del toro fuera de foco y al fondo Miroslava sobre la barda.
- 70.10 *FS* el toro corriendo de izquierda a derecha de cuadro y la manta roja
- 70.11 Misma toma 701 más abierto
- 70.12 *FS* del toro que corre de izquierda a derecha de cuadro y pasa frente a la tela roja.

70.13 Misma toma 70-1

70.14 FS del toro bandera roja de frente.

71 INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

71.1. PG de taberna española, la cámara se mueve en ligero *panning* a la derecha, tal vez en una grúa, esta se mueve hasta tener en primer plano la espalda de algunos personajes y al fondo en un balcón esta Miroslava, después llega Luis Miguel y le besa el cuello.

72 INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

72.1. FS de Miroslava en su recámara, se desviste frente al espejo y se mira.

73 INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

73.1. A través de una rejilla veo a Miroslava y a Luis Miguel besándose y de perfil, Él le quita la blusa.

74 INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE

74.1 *Insert* de las piernas de Miroslava, se comienza a quitar las medias y baja su mano a la entrepierna.

74.2. MS de Miroslava a derecha de cuadro y semidesnuda se toca el cuerpo.

75 INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

75.1. MS torso de Miroslava, manos de Luis Miguel le quitan el sostén.

76 INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

76.1. Con movimiento de *dolly in* en FS veo desde al puerta a Miroslava desnuda, que se meterá a bañar a la tina.

77. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

77.1 MCU de Miroslava y Luis Miguel besándose.

77.2 *Insert* de senos de Miroslava, manos y pecho de Luis Miguel.

78 INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE

78.1 MS de Miroslava recostada en la tina de baño.

79 INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

79.1 *MS* de Miroslava acostada y la cara de Luis Miguel besando su pecho, con un movimiento de *tilt up* vemos las manos de Miroslava que le tocan el cabello a Luis Miguel.

80. INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE

80.1 *Insert* de pecho y senos de Miroslava en la tina, ella se cubre los senos, la Cámara en un ligero *panning* sigue su mano que se dirige a la entrepierna.

81. INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

81.1 *FS* piernas de Miroslava y trasero de Luis Miguel con un ligero *panning* a la derecha hasta ver sus caras.

80 INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE

82.1 Misma toma 78.1

81 INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

83.1 *MCU* Miroslava semidesnuda y la cabeza hacia atrás.

84 INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

84.1 *FS* de Chayito abriendo la puerta de la cocina y al entrar enciende la luz.

84.2 *Insert* de la lámpara que enciende

84.3 Continuación del toma 84.1, pero ahora con la luz encendida ligero *panning*
A la izquierda, Chayito camina por la cocina en *PA* y enciende el radio.

84.5. *Insert* de la mano que conecta el cable a la luz

84.6. *Insert* del radio y mano sintonizando una estación

85 INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

85.1. *Insert* de perfumes

85.2 *Insert* de perfumes

85.3 *MS* de reflejo de Miroslava en el espejo del tocador, ella se encuentra del lado izquierdo, apenas la veo, pero si vemos a su reflejo.

86 INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

86.1 *MS* a la cintura de Miroslava y Luis Miguel, él le pide que se casen

87 INT. TABERNA ESPAÑOLA. NOCHE.

87.1 *Top shot*, Miroslava frente al tocador tira los perfumes.

88 INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

88.1 En picada con una grúa Chayito esta sentada frente a la radio, escucha la pelea. La cámara se acerca hasta ver una parte del radio, el puño de Chayito y una parte de la taza de café.

89 INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

89.1. *Insert* de mano entrando a cuadro con una copa, se compone el cuadro hasta ver el reflejo de Miroslava escribiendo sobre el tocador. En primer plano tenemos unas flores fuera de foco a la izquierda de cuadro y a la derecha Miroslava en segundo plano y *MS*.

90 INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

90.1 *Insert* de radio en picada, continúa la pelea, la cámara en un *dolly back* se abre hasta ver a Chayito sentada tomando su café y escuchando el radio.

91 INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

91.1. En contrapicada ligera veo a Miroslava sentada frente al tocador, no le ve los pies, continúa escribiendo.

91.2 *Insert* de mano con una pluma escribiéndole a Alex Finman.

92 INT. SALA DE PROYECCIÓN.

92.1. *MS* a la cintura Miroslava al lado derecho de cuadro, al fondo y a la izquierda varios hombres sentados, se nota la luz del proyector de cine.

92.2 A espaldas de los hombres, que ahora están a derecha de cuadro, del lado izquierdo de cuadro se ve la proyección de un maniquí, alguien pasa agachado frente a cuadro.

92.3 *MCU* de Miroslava a derecha de cuadro, hombres a la izquierda y se sienta a su lado Alex Finman, voltea a verla.

92.4 *MCU* de Miroslava a derecha de cuadro, Alex Finman a izquierda de cuadro y en Ligera contrapicada.

92.5. *MCU* de Alex Finman fuera de foco, él a la izquierda de cuadro y ella a la derecha.

92.6. Misma toma 92.5

92.7. Misma toma 92.6

92.8. Misma toma 92.5

92.9. Misma toma 92.6

92.10 Misma toma 92.2

92.11 Misma toma 92.1. ahora Alex Finman al lado de Miroslava

92.12 Misma toma 92.2

92.13 *Insert* de los lentes de Miroslava, en ellos se refleja la imagen proyectada del maniquí incinerándose.

92.14 *Insert* de maniquí en la vida real y a colores incinerándose y entre llamas.

92.15 Misma toma 92.14

93. INT. RECÁMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

93.1. *MCU* de reflejo de Miroslava en el espejo. Su mano esta fuera de foco, le escribe a Luis Miguel, hace bola el papel y lo tira al suelo.

93.2. *FS* de Miroslava de espaldas tira el papel y continua escribiendo

93.3. *Insert* de la hoja hecha bola cayendo al suelo

93.4. *MCU* de Miroslava recordando a Luis Miguel, le agradece los días que pasaron juntos.

94. INT. CASA. DR. STERN. DÍA

94.1. *MS* de Alex Finman

95. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

95.1. *FS* de Miroslava sentada en el tocador, suena el teléfono que esta en primer plano y ella voltea a verlo.

96. INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

96.1 A través de a rendija de la puerta de la cocina, Chayito escucha la pelea y en un rápido *panning* a la derecha el teléfono que está sonando.

97. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

97.1. *Top shot* del teléfono que continua sonando.

97.2. Reflejo de Miroslava en el espejo, se acerca al teléfono y no lo contesta.

98. EXT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

98.1. *FS* se abre puerta sólo veo el piso y parte de los pies de Miroslava. Saca al gato.

99. INT. COCINA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

99.1. *Insert* perfil de radio, entra mano de Chayito y lo apaga.

99.2. *Panning* a la derecha, inicia con negro hasta ver la rendija de la puerta de la cocina. La luz está prendida, Chayito entra por izquierda de cuadro, apaga la luz y sale

100. INT. RECÁMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

- 100.1. Extreme *CU* de pestaña postiza, Miroslava le pone pegamento.
- 100.2. *MCU* de Miroslava a contraluz poniéndose las pestañas, se las quita y se pone una peluca.
- 100.3. *MCU* del reflejo de Miroslava en el espejo acomodando la peluca.

101. INT. BAÑO. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

- 101.1. *Insert* de llave de agua goteando.
- 101.2. *CU* de la llave de agua entra mano de Miroslava que toma un vaso al que le tira los cepillos.
- 101.3. *Insert* de llave de agua mano de Miroslava, entra y la abre.
- 101.4. *Top shot* del vaso llenándose con agua.

102. INT. RECAMARA MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

- 102.1. *FS* de teléfono y copa. Entra mano de Miroslava por izquierda de cuadro para poner a un lado el vaso con agua. Pasa frente a cámara y sólo veo parte de su cuerpo.
- 102.2. *FS* en picada, entran manos de Miroslava por izquierda del cuadro, abre su bolsa y tira todo sobre la cama, salen bolsa y manos de cuadro.
- 102.3. *MS* en contrapicada de Miroslava mirando lo que tiró sobre la cama, baja la bolsa.
- 102.4. *Insert* de pastillas, lápiz labial, cerillos, papel y foto de Luis Miguel, entra mano de Miroslava toma la foto.
- 102.5. Misma toma 102.3. Miroslava levanta la foto la vuelve a bajar.
- 102.6. *Insert* frasco con pastillas sobre la cama. Entra mano de Miroslava, recoge el frasco y sale.
- 102.7. *MS* de Miroslava a la izquierda de cuadro tiene la foto en una mano y levanta el frasco de pastillas con la otra, sale por derecha de cuadro.
- 102.8. *FS* del reflejo de Miroslava en el espejo, entra por izquierda de cuadro y tira las almohadas de su cama.
- 102.9. Contrapicada de Miroslava que levanta las sábanas.
- 102.10. *Top Shot* de Miroslava que cae sobre la cama boca bajo.
- 102.11. *FS* de Miroslava sobre la cama, se revuelca.
- 102.12. Misma toma que 102.11.
- 102.13. *MCU* de Miroslava.
- 102.14. *Insert* vaso junto al teléfono, entra mano de Miroslava.
- 102.15. Misma toma que 102.13. Miroslava tiene el vaso.
- 102.16. *MCU* de Miroslava se incorpora de la cama.
- 102.17. *Insert* de frasco de pastillas sobre la cama, entra mano de Miroslava por ellas.
- 102.18. *MS* de Miroslava de perfil en la cama, tiene el vaso en una mano, el frasco de pastillas en la otra, se las toma las pastillas una por una
- 102.19. *MS* Miroslava se toma todas las pastillas al Mismo tiempo con agua.

102.20. *Insert* de la mano de Miroslava que suelta el vaso con agua sobre la cama.

103. INT. CASA. DR. STERN. DÍA.

103.1. *MS* de Alex Finman.

104. INT. RECAMARA. MIROSLAVA ADULTA. NOCHE.

104.1. *Top Shot* Misma toma 1.1 pero a color.

105. CRÉDITOS FINALES.

FIN

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- GENETTE, Gérard Jean. *Figuras III*. Barcelona. Lumen. 1989.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. Madrid. Taurus. 1990.
- GAUDREAU, André, JOST, Francois. *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, comunicación, 1900
- VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. CEDIC. París. 1979.
- TODOROV, Tzevetan. *Las categorías del relato literario*. En Análisis estructural del relato. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1970.
- AUMONT, Jacques. *Estética del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1983.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona. Paidós. 1991.
- FELDMAN, Simón, *La Realización cinematográfica*. Barcelona. Gedisa. 1972.
- BRUNETTA; Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908 – 1912)*. Madrid. Cátedra, Signo e imagen, 1993.
- MASCELLI, Joseph V. *Las 5 C's de la cinematografía*. Material didáctico de uso interno, México, CUEC/UNAM.
- METZ, Christian. *Remarques pour une phénoménologie du narratif*. En Ensayos sobre la significación en el cine. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1972.
- ECO, Humberto. *Cómo se hace una tesis*. México. Gedisa. 1977.
- BAENA PAZ, Guillermina. *Instrumentos de investigación (manual para elaborar trabajos de investigación y tesis)*. México. Editores Mexicanos Unidos, S.A. 1984.

HEMEROGRAFÍA

- "Técnicas de producción cinematográfica". *Kodak Mexicana, S.A. de C.V.*. 1978
- GOULD BOYUM, Joy, "La retórica en el cine". *Estudios Cinematográficos*. No. 16. 1999 . pp. 9 - 16
- GARCÍA, Jaime "La enseñanza de la dirección artística". *Estudios Cinematográficos* No. 16 1999. pp. 62 – 66

JOSKOWICKZ, Alfredo. "Emmanuel Lubezki, conversando con el CUEC". *Estudios Cinematográficos*. NO. 8. 1997. pp 48 – 60.

CATO, Susana, "Miroslava en la muestra: frío, frío". *Proceso*. No. 8383. 1992. Pp.59

RAMÍREZ HUSSEIN, Juan. "La muestra hoy: Miroslava" *El Nacional*. Cartelera, 13 noviembre. 1992. Pp. 23

Marín Conde, Eduardo. "Hoy película mexicana en la muestra". *Esto, espectáculos*. 13 noviembre 1992. Pp. 22

AVIÑA, Rafael. "Miroslava de Alejandro Pelayo". *Uno más Uno*. Cultura. 13 noviembre 1992. Pp 29.

RÍOS GAZCÓN, Iván. "Miroslava o el mundo según Loaeza". *Excélsior*. El Búho. 22 noviembre 1992. Pp.7

AGUILAR, Sergio. "Miroslava". *DICINE*. Mayo 1993. Pp. 8 y 9

MONTES DE OCA, Raúl. "Filmocrítica en la XXV Muestra Internacional". *Novedades* .Espectáculos. 17 noviembre 1992. Pp 10

GRACIDA, Ysabel. "Miroslava, un falso intimismo". *El Universal*. Cultura. 14 noviembre 1992. Pp. 3

MOHENO, Gustavo. "La película de anoche. Miroslava". *El Sol de México*. Espectáculos. 14 noviembre 1992. Pp. 2

FRANCO, René. "Una Miroslava de película". *El Economista*. La Plaza. 13 noviembre 1992. Pp. 43

MELCHE, Elena Julia. "Miroslava". *La Jornada*, Cultura. 13 noviembre 1992. Pp.31

AYALA BLANCO, Jorge. "Pelayo y alcanzar una estrella adocenada". *El Financiero*. Cultura. 11 noviembre 1992. Pp 64

SALCEDO ROMERO, Gerardo. "Miroslava, entrevista a Alejandro Pelayo". *Publicación de la Cineteca Nacional*. Septiembre 1993. Pp 31 – 34

LÓPEZ ARANDA, Susana. "Miroslava un reto profesional para Alejandro Pelayo". *DICINE*. Septiembre 1993. Pp. 22 – 23.

FILMOGRAFÍA

PELAYO, Alejandro. "Miroslava". México 1993. IMCINE. Videovisa 100 min. Color. Español.