



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

---

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN**

**“SI MUERO LEJOS DE TI. LA PRODUCCIÓN DE UN  
JURAMENTO VISUAL DESDE LA CLÍNICA  
CINEMATOGRAFICA Ro.75.POBREZA, FACTOR DE  
MUERTE. UNA HERMENÉUTICA”.**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN  
COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

**PRESENTA**

**SANDRA MONROY MANDUJANO**

**ASESORA: LIC. YAZMÍN PÉREZ GUZMÁN**



**MÉXICO 2010**



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 mi Madre*

### *Agradecimientos:*

Al final de esta etapa y por las que vienen, la palabra que tengo latente en el alma es: Gracias.

A ese dios que me da el gusto y la fuerza de disfrutar todos los días de mi vida sin importar los soleados o nublados que estos sean. Gracias.

A mis padres que juntos sembraron en tierra fresca lo que sabían y lo que sentían sin saber cual sería el fruto de su unión, lo hicieron y aquí estoy. Gracias.

A mi madre, la columna vertebral de mi ser que me enseña todos los días la magia del amor incondicional. Me ha cobijado como un hermoso árbol con sus enormes brazos que me protegerán por siempre. Una vida entera no alcanzaría para agradecerte. Gracias.

A mi padre que me enseñó la parte más vulnerable de su alma, aquella que parecía blindada por la vida. Me dio la oportunidad de saber lo mucho que me amaba; hombre de conocimiento y cuestionamientos constantes, incrédulo en las artes del corazón, dejó en mi su esencia eterna, el gusto por siempre querer saber más. Gracias por acompañarme físicamente doce años de mi vida y por seguir en ella. Gracias.

A mis abuelos que vibran en cada parte de mí, su legado eterno seguirá... Gracias.

A mi asesora que me enseñó que el conocimiento y la amistad pueden coexistir en el mundo de las ideas y en el de la vida real. Gracias.

A todos mis amigos y amigas que son hermanos y compañeros de vida que me regalan todos los días una de las cosas más hermosas y esenciales: el amor fraternal. Gracias a todos.

Eternamente agradecida a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Estudios Superiores Aragón. En ella aprendí lo que significa la constancia, la templanza, el análisis, la autonomía. Gracias.

A todos los que hicieron posible esta tesis y me brindaron luz en los momentos más complicados de este trabajo: Tere Mandujano, mi madre; Jazmín Pérez mi asesora; a la guionista Anís Rangel; al guionista, maestro y amigo, Armando Vega Gil; a la Lic. Edith Balleza; Ro.75, CIMAC, IMCINE. A todos ustedes muchas gracias.

Seguramente muchos nombres se me han pasado pero no por eso son menos importantes, gracias a todos los que llegaron a mi vida en el momento preciso, por los que se fueron, por los que están y por los que llagarán.

Existe un horizonte aún mayor que el que conocemos. Si tan sólo vieramos más allá de lo acostumbrado, si pudiéramos comprender que el tiempo está de nuestro lado, encontraríamos las herramientas para bordarnos con los hilos más finos y resistentes que nos da la vida. Sólo así podremos aceptar las cosas que no podemos entender... Siempre estamos en movimiento, en un presente constante, dejando buenos pasados y buscando excelentes futuros.

*Sandra Monroy Mandujano.*

## Índice

<b>Introducción</b> .....	6
<b>1. La tarea de la Hermenéutica en el discurso fílmico</b> .....	12
1.1 Charles Sanders Peirce: símbolos, íconos e índices.....	14
1.2 Paul Ricoeur: historicidad y lenguaje.....	21
1.3 Wilhelm Dilthey: vivencia-comprensión-expresión.....	35
<b>2. El discurso de Si muero lejos de ti</b> .....	42
2.1 Sinopsis del cortometraje .....	43
2.2 El discurso en los guiones.....	43
2.3 Símbolos, íconos e índices.....	60
<b>3. Interpretación del discurso</b> .....	73
3.1 Realidad vs. ficción .....	74
3.2 La realidad de las mujeres que van a trabajar a la frontera ...	80
3.3 La pobreza y la muerte.....	100
3.4 La realidad presente en Si muero lejos de ti.....	111
<b>Conclusiones</b> .....	139
<b>Glosario</b> .....	144
<b>Fuentes de Consulta</b> .....	151

## Introducción

A manera de introducción: se observa una mujer de perfil, escribe desesperadamente en su computadora. Se escuchan las teclas brincar de un lado a otro, en el silencio parecen gotas de lluvia. Se detiene, lee lo que ha escrito en la pantalla y se frota la frente, como si se secara el sudor. Lentamente nos acercamos a la pantalla de la computadora. Es intensa la luz blanca que se desprende, de la misma forma que la ficción se desprende formando pequeños fragmentos de realidad, para que ésta regrese a la ficción una y otra vez, siempre formada por la realidad. Se observa lo siguiente:

La tierra de los zapatos, los zapatos de nadie. Se hunden en la arena como se hunden los peces en el mar. Cada paso que doy me hundo en la soledad que me despierta el desierto. A estas horas del día el sol quema cada parte de mi cuerpo, pareciera que estoy en el infierno.

Mientras camino busco palabras que rimen y las únicas que me vienen a la cabeza es tristeza y pobreza [...] No logro concentrarme, el calor me enfada y la incertidumbre me invade al ver un camino tortuoso, formado de pequeños cachos de ropa, y de zapatos. Salir de la miseria es lo que me trajo aquí, la necesidad de cambiar, de mejorar mi vida y la de los míos.

Mi respiración se empieza a cortar, ahora sé que la muerte también se inhala y se impregna como una segunda piel, algunos le suelen llamarla miedo, yo simplemente la llamo miseria.

Qué diría cada una de estas rocas, que enmarcan el camino y con las cuales tropiezo en todo momento... lo sé, es difícil volver a caminar después de un golpe tan fuerte. Creo en el futuro inmediato, pero me cuesta trabajo pensar en el futuro lejano. En estos momentos, sólo pido que el destino no me alcance, darle el beneficio de la duda, engañarlo por un segundo y no dejar

que se desmorone mi esperanza. Ni un grano más de arena para este desierto.

Abuelas, madres e hijas, cuántas habrán pasado por aquí, cuántos pies arrastrándose, ilusionadas en un futuro mejor, ya que el presente no se los puede dar. Y como yo, han buscado el camino de regreso a casa...

La luz blanca de la computadora choca e ilumina mi rostro. No creo en la igualdad sino en la equidad y la dignidad de la condición humana. Por ello elegí el cortometraje Si muero lejos de ti porque es una confrontación violenta con la realidad, en la cual las mujeres aparentemente tienen voz y voto, pero de la misma manera las matan, ¿por qué?, ¿por un problema social más fuerte como su pobreza?

Para dar respuestas a estas preguntas, el cortometraje me exigió hacer una introspección acerca del rol de las mujeres en nuestra sociedad que padecen y sufren de violencia física y agresiones psicológicas a partir de un problema mayor como la pobreza y las escasas posibilidades de escalar a un bienestar socioeconómico.

El hombre y la mujer están expuestos a un mundo que le surte de una cultura y un lenguaje determinado (facticidad) que delimita y manipula su conocimiento de la realidad. Ésta no surge de la subjetividad, no es original de cada hombre, sino que está condicionada históricamente. Es por eso que la hermenéutica me permitió conciliar el pasado del autor con el presente del espectador, fundamentando un previo conocimiento de los datos históricos y filosóficos de la realidad, que se trata de comprender, pero que a la vez da sentido a los datos a través de un proceso inevitablemente circular, provocando la reflexión y reacción causa-efecto.

Este discurso nos entrega una visión de la realidad hecha ficción que al final se transforma en imágenes representativas. En los últimos años, el cine mexicano ha producido cortometrajes, largometrajes y documentales cuyo



eje temático es la violencia hacia las mujeres (particularmente los homicidios de mujeres en Ciudad Juárez). Para la realización de este corto, la guionista Anís Rangel señala que los feminicidios de Ciudad Juárez son producto de actos de misoginia; en cambio, para el director Roberto Canales son consecuencia de que la educación pública es deficiente.

Por mi parte, el objetivo fue comprobar en qué medida son ciertas estas afirmaciones y la hipótesis fue: la hermenéutica permite hacer una interpretación más amplia considerando diversos factores: la pobreza, la corrupción, la violencia, la falta de oportunidades en este país que hacen que la gente emigre hacia la frontera para buscar trabajo y mejores condiciones de vida en los Estados Unidos.

El cine como conjunto de datos sensoriales, nos da una visión particular, gusta de «la realidad histórica-social-humana como lo plantea Wilhelm Diltheya través del estudio de las ciencias del espíritu donde la interacción de la experiencia personal, el entendimiento reflexivo de la experiencia, otorgan la expresión del espíritu»<sup>1</sup>, en los gestos, en las palabras y en el arte, de esta manera, el espectador emplea su capacidad de entendimiento, combinando su contexto cultural, histórico y simbólico.

Así, las ciencias del espíritu se vuelven auxiliares para entender la realidad cinematográfica. El cine es la unión de la vivencia-expresión, que a su vez se convierte en un signo o en un mito, como lo propone Paul Ricoeur.

El cortometraje nos plantea una situación desgarradora, una patria violada, convirtiendo al cortometraje en una bandera poderosa de interpretación del efecto o de la consecuencia de los signos que nos representan como seres sociales, tal como lo expone Charles Sanders Peirce, la acción o emisión comunicativa, equivale a una respuesta mental del observador que se manifiesta como un cambio conductual. Es el principio de los procesos de deducción e inducción, donde se genera la hipótesis, logrando una cadena

---

<sup>1</sup>Wilhelm Dilthey, *Le Monde de l'Ésprit*, p. 80.

de interacciones claves del significado, a partir de sus antecedentes y de sus consecuentes.

Esto significa que cualquier pregunta prevé su respuesta y presagiamos o anticipamos de antemano aquello que queremos conocer, por lo que se crea cierta circularidad en la comprensión denominada círculo hermenéutico, siendo así un círculo virtuoso y nunca vicioso.

Conforme me adentré en el tema, tuve la oportunidad de ver y de leer otras obras que tienen como eje central los feminicidios en Ciudad Juárez. En el cine, el documental Bajo Juárez con el guión y la dirección de José Antonio Cordero, Alejandra Sánchez, así como los largometrajes Back Yard con la dirección de Carlos Carrera y guión de Sabina Berman, y Las muertas de Juárez del director y guionista Kevin James Dobson; el cortometraje El otro sueño americano del director y guionista Enrique Arroyo. En la literatura, 2666 del escritor Roberto Bolaño. En el teatro, la obra Matadero 6.0: Ciudad Juárez del director teatral Emilio García Wehbi.

El objetivo general del presente trabajo fue explicar a través de la hermenéutica que la pobreza es uno de los principales problemas y factor de muerte para las mujeres que van a trabajar a Ciudad Juárez, como se ve proyectado en el discurso cinematográfico del cortometraje Si muero lejos de ti de la clínica cinematográfica Ro.75.

A través de la comprensión, de la interpretación y de las técnicas de investigación, análisis y de la observación mis objetivos particulares fueron desarrollados y establecidos de la siguiente manera:

1. Investigar cómo surgió el cortometraje Si muero lejos de ti. A partir de esta investigación llegué al diálogo entre el horizonte del pasado y el horizonte presente de la obra y su contexto, la cual dio como resultado la comprensión del porqué surgió este proyecto.

2. Comprender en una hermenéutica que los símbolos, íconos e índices representados en el cortometraje *Si muero lejos de ti* representan la pobreza como principal problema, el cual tiene como consecuencia la violencia y muerte para las mujeres que van a trabajar a Ciudad Juárez, conocidos como Femicidios. Este conocimiento de los símbolos, íconos e índices en el cortometraje mostró con claridad lo que se planteó en este objetivo.

Al interpretar el discurso cinematográfico en el cortometraje, se determinó que su historia de ficción se apega a la realidad, llegando a la reflexión.

3. Interpretar el discurso cinematográfico en el cortometraje *Si muero lejos de ti*, para determinar que ésta historia se apega a la realidad. En efecto, la interpretación nos determinó que la historia del cortometraje es un reflejo exacto de la realidad de algunas familias y mujeres que viven esta situación.

4. Llegar a la reflexión de esta interpretación a través de un círculo hermenéutico de comprensión/interpretación.

Para el primer capítulo, La tarea de la Hermenéutica en el discurso fílmico, se retomaron a los filósofos Paul Ricoeur, Wilhelm Dilthey y Charles Sanders Peirce. Este último autor, nos plantea la acción o emisión comunicativa, la cual se analizó a través de los símbolos íconos e índices que aparecen en el cortometraje. Mientras que con Paul Ricoeur abordamos el principio de los procesos de deducción e inducción, donde se genera la hipótesis que consistió en mostrar a través de la hermenéutica, la cual es una corriente filosófica que permitió entender el discurso cinematográfico de *Si muero lejos de ti* y al mismo tiempo, esclareció la situación de pobreza en la que viven las mujeres que emigran a la frontera para trabajar como es representado en la historia de los personajes del cortometraje, logrando una cadena de interacciones claves del significado, a partir de sus antecedentes y de sus consecuentes, los cuales se manifiestan como un cambio conductual. Mientras que con Wilhelm Dilthey, se plantearon las acciones y emociones de los personajes del cortometraje ya que fueron de suma importancia para

comprender la relación vivencia-expresión-compresión, sostén de las ciencias del espíritu.

En el capítulo dos, se aborda principalmente la historia de la realización del cortometraje para ellos se acudió a la técnicas de la entrevista a los creadores y realizadores del cortometraje, así como la investigación de campo en la clínica cinematográfica Ro.75. También se presentan dos versiones del guión, el primero considerado como una piedra en bruto con anotaciones de la guionista al directo, mientras que el segundo es el más apegado a la versión final del cortometraje.

En el tercer y último capítulo, se emplearon técnicas documentales a partir de la investigación en fuentes bibliográficas, cibergráficas, hemerográficas. En este capítulo se abordaron los contextos sociopolíticos que van de lo general, los sexenios presidenciales, hasta lo particular, el inicio de los homicidios de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua así como los mandatos de los gobernadores de dicho Estado. Para seguir con una descripción más detallada de la pobreza y del asesinato de la mujer que se maneja en el cortometraje; finalizando con la unión de estos los componentes y algunas cuestiones técnicas del lenguaje cinematográfico y fílmico que permitieron amalgamar la teoría con la técnica, logrando así mi interpretación del cortometraje *Si muero lejos de ti*.

## 1. La tarea de la hermenéutica en el discurso fílmico

En este capítulo, abordaremos lo que es la hermenéutica o teoría general de la interpretación, la cual «tiene como objetivo ubicarnos en *de dónde vengo ahora hacia dónde voy*. Entre *el acto de decir y el actuar real*, convirtiéndose *del modelo de lo a modelo para*».<sup>1</sup>

Todo artista tienen sus propias leyes, pero esto no significa que sean obligatorias para todos[...] La función del arte y del artista mismo se basa en la idea del conocimiento, con un efecto impactante, catártico[...] Este camino, conocido como evolución va acompañado en el hombre por un doloroso proceso de autoconocimiento. Todo individuo experimenta en sí mismo este proceso al ir conociendo la vida y a sí mismo. Desde luego, hace uso de todo el conocimiento acumulado por la humanidad y su historia, pero por su propio autoconocimiento espiritual es el fin para cada persona y, subjetivamente, es siempre una experiencia nueva.<sup>2</sup>

«La hermenéutica es una parte de la filosofía que al final llega a esta reflexión. Tiene como primera tarea articular entre sí la comprensión y la explicación en el plano de lo que he llamado el *sentido* de la obra».<sup>3</sup> Entendamos por comprensión la capacidad de continuar uno mismo la labor de la estructuración de la obra, y por explicación la operación de segundo grado incorporada en esta comprensión y que consiste en la actualización de los códigos subyacentes en esta labor de estructuración que el espectador acompaña.

En el apartado 1.1 Charles Sanders Peirce símbolos íconos e índices, abordaremos el significado del símbolo y su función dentro del discurso para reconstruir la estructuración del cortometraje *Si muero lejos de tí*. Logrando así engendrar un mundo fuera del cortometraje a través de la investigación que incorpora la crítica de las ideologías a la autocomprensión, creando una propia conexión histórica.

---

<sup>1</sup>Paul Ricoeur, *Del Texto a la Acción*, p.11.

<sup>2</sup>VVAA, *Andrey Tarkovsky. Esculpir el tiempo, Colección Miradas en la obscuridad*, México Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, p.43.

<sup>3</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.35.

El cine, en su lenguaje de imágenes y sonidos, acerca las historias y las condensa a través de su captura, recreando momentos que a su vez se convierten en “nuevos” sucesos relatados de diversas formas pero siempre con la misma estructura que se forma a través de la historia, el tiempo y la ficción. Estos elementos se abordan en el apartado 1.2 Aportaciones de Paul Ricoeur, reforzando su sentido dentro del cortometraje *Si muero lejos de ti*. Entendiendo la conexión que tienen los realizadores con el público, de tal forma que el creador se complace en estimular y frustrar emociones, regulando la imaginación de su público.

Considerado como el séptimo arte, el cine, tiene sus propias reglas para “hacerse” y, como todo arte, es explicar, al artista y a los demás, por qué se vive, cuál es el sentido de la existencia. Explicar a la gente la razón de su ser en este planeta o, si no explicarlo, al menos preguntarlo.

La hermenéutica prolonga las ciencias históricas y, de modo más general, las ciencias del espíritu, que se exponen en el apartado 1.3 Aportaciones de Wilhelm Dilthey, quien analiza la relación entre vivencia-expresión comprensión, entendiendo que las ciencias del espíritu están vinculadas a la psicología, en donde se puntualiza que primero existe el pensamiento y después el objeto.

La *vivencia* que la hermenéutica se esfuerza por llevar al lenguaje y elevar al sentido es la conexión histórica, mediatizada por la transmisión de los documentos escritos, de la obra, de las intuiciones y del material visual que hacen presente, para nosotros el pasado en un presente. La conciencia, es estar expuesto a los efectos de la historia.

La interpretación es la liberación del lenguaje del mundo del autor y la del lector, en nuestro caso del espectador. Al dirigirse al espectador, «el sujeto

del discurso dice algo sobre algo; aquello sobre lo que habla es el referente de su discurso cuyo objetivo es decir algo verdadero o algo real».<sup>4</sup>

En la reflexión hermenéutica, la constitución del “sí mismo” y la del “sentido” son contemporáneas. En este sentido, la interpretación nos acerca al cortometraje *Si muero lejos de ti*, convirtiéndolo en contemporáneo y semejante, lo cual es hacerlo propio.

La hermenéutica es una crítica de la crítica, es universal y aspira a cubrir el mismo dominio que la investigación científica, fundándola en una experiencia del mundo que precede y abarca el saber y el poder de la ciencia.<sup>5</sup>

El proceso creador engendra el cortometraje *Si muero lejos de ti* y su interpretación apunta siempre a una reproducción de las experiencias vívidas que son representadas en códigos que denominamos signos; para entender mejor estos conceptos iniciemos con Charles Sanders Peirce símbolos, íconos e índices

## 1.1 Charles Sanders Peirce: símbolos, íconos e índices

Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo y físico norteamericano, desarrolló una teoría de los signos. Su formación e interés en disciplinas como la lógica, la filosofía, las matemáticas y la psicología lo llevaron a desarrollar la lógica simbólica con la que proponía hallar una universalidad de pensamiento para entender la totalidad del mundo.

Pierce nos reorienta a indagar la relación que el hombre establece con su entorno a través del signo o *representante*. Los seres humanos accedemos al mundo "real" a través de un sistema simbólico. El *representante* sería pues, "el/los aspectos del objeto", que podemos llegar a conocer a través de una triada en particular, pero nunca al objeto en su totalidad.

---

<sup>4</sup> *Ibíd.* p.129.

<sup>5</sup> *Ibíd.* p.322.

El *representante* o signo, como el *interpretante* son entidades mentales, no se trata pues, de realidades tangibles. Son operaciones simbólicas que realizamos con el objeto de comprender lo que nos rodea. Peirce clasifica los signos en tres componentes:

- 1) Íconos son los que se parecen al objeto que representan y su relación con él es directa.
- 2) Índices constituyen la relación con los objetos que representan, es la continuidad con respecto a la realidad.
- 3) Símbolos son los que establecen la relación convencional con el objeto.<sup>6</sup>

Peirce sostiene, además, que el conocimiento es inferencial, lo que significa que un signo remite a otro y éste a otro y así, sucesivamente. Para que algo sea un signo de otra cosa, esa cosa ya debe ser un signo. No es posible construir un signo para un objeto que no es signo previamente. Peirce no niega la existencia del mundo, sino que rechaza la posibilidad de conocerlo independientemente de los signos. Parte de nuestro interés en interpretar el cortometraje *Si muero lejos de ti* bajo el punto de vista semiótico es por su desprendimiento de la lingüística.

Peirce nos da definiciones del signo que corresponden a una comunicación visual. Estos símbolos visuales forman parte de un lenguaje ya codificado. Peirce observaba que un índice visual me comunica algo, por medio de un impulso más o menos ciego, basándose en un sistema de convenciones o en un sistema de experiencias aprendidas.

Se puede afirmar que todos los fenómenos visuales que puedan ser interpretados como índices también pueden ser considerados como signos convencionales [...] Los íconos son definidos como los signos que originalmente tienen cierta semejanza con el objeto que se describe; son signos icónicos porque reproducen la forma de las relaciones reales a que se refieren.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, pp.99-100.

<sup>7</sup>Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, pp.169-170.



Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando estímulos que permiten construir una estructura perceptiva con el mismo “significado” que el de la experiencia real denotada por el signo icónico.

La realidad no es otra cosa que el cinema natural: “el primero y principal de los lenguajes humanos puede ser la misma acción”; por ello, “las unidades mínimas de la lengua cinematográfica son los objetos reales que componen un encuadre”. Así se expresa P.P PASOLINI en *La lingua scritta dell'azione*, conferencia pronunciada en Pesaro en junio de 1966 y publicada en *Nuovi Argomenti*.<sup>8</sup>

El público normal está acostumbrado a reconocer solamente las propiedades del objeto que ve y no reconoce en el cuadro las que sabe. Por lo tanto, «el signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las antológicas (presumibles) o las convencionalizadas».<sup>9</sup>Todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención. La comunicación fílmica está constituida por un código comunicativo extra lingüístico, no debe construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua. Así el código fílmico es diferente al cinematográfico:

- 1) Código fílmico: codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración.
- 2) Código cinematográfico: codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de los aparatos cinematográficos.<sup>10</sup> [...]

Christian Metz reconoce la existencia de un *primum* que es la imagen, una especie análoga de la realidad. La semiótica del cine debería ser la de una palabra que no tiene lengua a sus espaldas. El código icónico actúa conjuntamente con el código de las funciones narrativas.<sup>11</sup>

Pasolini utiliza el término *acción* como un proceso físico. «Este lenguaje de la acción ya existe en una semiótica llamada cinética, que es codificar los

---

<sup>8</sup> *Ibíd.* p.172.

<sup>9</sup> *Ibíd.* p.176.

<sup>10</sup> *Ibíd.* p.177.

<sup>11</sup> *Ibíd.* p.213.

gestos humanos en unidades de significado organizables en sistema». <sup>12</sup>  
Resulta que todo universo de la acción que transcribe el cine ya es un universo de signos. El film conforma un lenguaje que habla de un lenguaje preexistente, influyéndose recíprocamente en sus respectivos sistemas de convenciones. Pasolini introduce algunos conceptos a la lengua cinematográfica:

a) La unidad mínima de la lengua cinematográfica son los distintos objetos reales que componen un encuadre.

b) Estas unidades mínimas, que son las formas de la realidad, podrían llamarse cinemas, por analogía con los fonemas.

c) Los cinemas (imágenes de los distintos objetos reconocibles) componen una unidad más vasta que es el encuadre y que corresponden al monema de la lengua verbal. Los sintagmas nacen de la combinación de los signos y no forman parte de su significado.

Los cinemorfemas son unidades gestuales significantes, definibles como signos cinésicos”. <sup>13</sup>

El film como razonamiento es mucho más complejo que el cinematográfico y no articula solamente códigos verbales y sonoros sino que asume incluso los códigos icónicos, iconográficos, perceptivos, tonales y de transmisión. El discurso del film dota de explicaciones que ayudan a comprender, en primer grado, el discurso como acto indivisible y capaz de innovación. El cortometraje *Si muero lejos de ti* contribuye a comprender y a explicar el desarrollo contemporáneo de la hermenéutica.

Las imágenes pueden “acompañar” e “ilustrar” la comprensión de una expresión que se realiza de diferentes formas, convirtiéndose en representaciones ya sea específicas y/o singulares; la primera para la lógica y la segunda para la psicología.

«El discurso del film, al igual que otros discursos, es siempre a propósito de algo: se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.* pp.216-217.

<sup>13</sup> *Ibíd.* p.218.

En este sentido, el acontecimiento es que un mundo llega al lenguaje por medio del discurso»;<sup>14</sup> en él, todo intercambia mensajes y se comprende como significado, hecho que es perdurable.

El discurso, el acontecimiento y el sentido quedan ensamblados. Esta articulación es el núcleo de todo problema hermenéutico. El acto del discurso se divide en actos subordinados: 1) nivel del acto locucionario o proposicional: *es de decir* y 2) nivel del acto (o de la fuerza) ilocucionario: *lo que hacemos al decir*; 3) nivel del acto perlocucionario: *lo que hacemos por el hecho de que hablamos*.<sup>15</sup>

«En la reflexión oral la fuerza ilocucionaria se puede identificar mediante la mímica y los gestos tanto como por rasgos propiamente lingüísticos y que, en el discurso mismo, los aspectos menos articulados, los que llamamos prosodia»,<sup>16</sup> son los que proporcionan los indicios más convincentes. El discurso proporciona la referencia del aquí y el ahora, determinados por su situación en él; sus formas constituyen en conjunto un sistema circular que más adelante veremos con Wilhelm Dilthey.

Nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales. «La apropiación tiene frente a sí lo que Gadamer llama *la cosa del texto* y que Ricoeur llama *el mundo de la obra*».<sup>17</sup>

En nuestro caso, el cortometraje *Si muero lejos de ti*, conserva el discurso y lo convierte en un archivo disponible para la memoria individual y colectiva. También la alieneación de los símbolos permite una traducción analítica y distintiva de todos los rasgos sucesivos y discretos del lenguaje y así aumenta su eficacia. El cine tiene su propio lenguaje, las imágenes, las

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* p.98.

<sup>15</sup> En el texto original se citan dos fuentes: 1. J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, 1962 [traducción castellana Genaro R. Carrió y Eduardo Rabossi, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1990]. 2. John R. Searle, *Speech-Acts, An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969 [traducción castellana de Luis M. Valdés Villanueva, *Actos de habla*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990], *Cit. pos*, Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, p.99.

<sup>16</sup> G.G. Granger, *Essai d' une philosophie du style*, pp. 6-11.

<sup>17</sup> Paul Ricoeur, *op cit.* p.109.

palabras, la música, el color, los sonidos y también la forma de mezclar las imágenes (montaje), la posición de los actores y miles de elementos que son imposibles enumerar totalmente. Las imágenes componen así una nueva forma de contar las cosas, de hacer narraciones y de expresar mensajes; en general, todos los indicadores que sirven para anclar el discurso de la realidad circunstancial que rodea la instancia de la reflexión. El sentido ideal se inclina hacia la referencia real, hacia aquello sobre el cual se habla y se ve.

La estructura narrativa del cortometraje *Si muero lejos de ti*, proporciona a la ficción las técnicas de abreviación, de articulación y de condensación mediante las cuales se logra el efecto de aumento icónico. Este aumento, procede por abreviaciones y articulaciones. Recordemos que un ícono es una expresión que recrea la realidad en un nivel más alto de realismo. La ficciones redescubren la propia acción humana.

«La acción de otros motiva la acción individual con símbolos y valores que ya no expresan sólo caracteres de deseabilidad privados de hechos públicos, sino reglas que son en sí públicas».<sup>18</sup> Los códigos dan significado y dirección a la vida y se convierten en códigos simbólicos. «Las ideologías son representaciones que refuerzan y fortalecen las mediaciones simbólicas».<sup>19</sup> Entre el lenguaje el hablado y el escrito se encuentra el discurso que es la contrapartida de aquello que los lingüistas llaman sistema o código lingüístico. El discurso es el acontecimiento en forma de lenguaje. El signo es la unidad básica del lenguaje, la oración es la unidad básica del discurso que tiene cuatro rasgos fundamentales:

1. El discurso se realiza siempre temporalmente; mientras que el sistema de la lengua es virtual y se halla fuera del tiempo (temporalidad).
2. El discurso remite a quien lo pronuncia; la instancia de un discurso es autorreferencial (subjetividad).

---

<sup>18</sup> *Ibíd.* p.225.

<sup>19</sup> *Ibíd.* p.227.

3. El discurso es siempre acerca de algo. Pretende describir, expresar o representar un mundo. En el discurso se actualiza la función simbólica del lenguaje (objetividad).

4. Todos los mensajes se intercambian en el discurso, sólo el discurso tiene un interlocutor al cual está dirigido (intersubjetividad).<sup>20</sup>

En la pareja, comprender/interpretar, «la comprensión proporciona el fundamento, el conocimiento mediante signos del psiquismo ajeno y la interpretación aporta el grado de objetivación gracias a la fijación y la conservación que confiere a los signos».<sup>21</sup>

El término interpretación debe tomarse aquí en el sentido de Peirce: antes de ser interpretados, los símbolos son interpretantes de conducta. Comprensión, es el proceso mediante el cual conocemos algo psíquico con ayuda de signo sensibles a su manifestación. Entre los signos del psiquismo ajeno, tenemos las “manifestaciones fijadas de una manera durable”, los “testimonios humanos conservados por la escritura”, los “monumentos”.<sup>22</sup>

La historia tiene símbolos propios y universales creados a través de experiencias que a su vez se convierten en historias particulares las cuales engendran las historias del cine, utilizando como vehículos los símbolos de la historia universal y particular, proyectándonos un pasado, un presente y un futuro.

Peirce pone la interpretación en relación con la tradición al interior de un texto (obra). Según Peirce, la relación de un signo con un objeto es tal que otra relación, la de “interpretante a signo”, puede incorporarse a la primera. Lo importante para nosotros es que esta «relación de signo a interpretante es una relación abierta, como lo es una obra».<sup>23</sup> La palabra obra, revela las categorías de producción y de trabajo. Dice Aristóteles de la práctica y la

---

<sup>20</sup> *Ibíd.* p.170.

<sup>21</sup> *Ibíd.* p.133.

<sup>22</sup> Cfr. Wilhem Dilthey, “Origine et développement de l’herméneutique” (1900), en *Le Monde de l’Esprit*, I, París, 1947, *Cit pos*, Paul Ricoeur, *op cit*, p.132.

<sup>23</sup> G.G. Granger, *Essai d’ un philosophie du style*, París, A. Colin, 1968, *cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.145.

producción: «Toda práctica y toda producción se refiere a lo individual...»<sup>24</sup>  
Captar una obra como acontecimiento es captar la relación entre la situación y el proyecto en el proceso de reestructuración; «el autor es una categoría de la interpretación. La obra tiene una composición con organización y estructura».<sup>25</sup>

La importancia de una obra de arte, se revela a través de su contacto con la gente, con la sociedad. La paradoja es que la obra de arte se vuelve completamente dependiente de quien la recibe, de quien es capaz de sentir o recrear aquellos hilos que conectan una obra particular con, primero el mundo en general y, luego, con la personalidad humana en su relación individual con la realidad. En general, la gente se vuelve hacia ejemplos familiares para confirmar su opinión y la obra de arte es juzgada en relación con sus aspiraciones privadas o posiciones personales.

La indivisibilidad de una imagen artística es denominada como símbolo. «Un símbolo sólo es un símbolo verdadero cuando su significado es inagotable e ilimitado, cuando emite su lenguaje de alusión e insinuación algo que no puede ser enunciado, que no corresponde a las palabras».<sup>26</sup> En nuestro siguiente apartado, abordamos el sentido que tienen los signos en la búsqueda de la conciencia en una “filosofía reflexiva” de la interpretación del cortometraje *Si muero lejos de ti*.

## 1.2 Paul Ricoeur: historicidad y lenguaje

Paul Ricoeur (1913 - 2005) fue un filósofo y antropólogo francés conocido por su intento de combinar la descripción fenomenológica con la hermenéutica. Edmund Husserl es el expositor de la fenomenología, la cual es el método de investigación descriptiva de lo que la experiencia ofrece en los distintos aspectos e implicaciones del objeto, es decir la esencia de las cosas. «La

---

<sup>24</sup>G.G. Granger, *Essai d' un philosophie du style*, París, A. Colin, 1968, p.6, *cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.101.

<sup>25</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.103.

<sup>26</sup>VVAA, *op.cit.* pp.53-54.

fenomenología distingue entre propiedades preceptuales y propiedades abstractas; afirma que no hay una percepción directa e indaga sobre las estructuras formadas por las esencias y la relación de los fenómenos con la conciencia».<sup>27</sup> Recordemos que: «La hermenéutica pretende desmitificar el simbolismo, desenmascarando las fuerzas no declaradas que se ocultan en él; en otro sentido más rico, el más elevado, el más espiritual».<sup>28</sup>

La primera afirmación de la hermenéutica consiste en decir la problemática de la objetividad, presupone antes de ella una relación de ilusión que engloba al sujeto supuestamente autónomo y al objeto presuntamente opuesto, es lo que llamamos aquí pertenencia.<sup>29</sup>

«En el psicoanálisis, ésta es la hipótesis de la proximidad primordial, entre el deseo y la palabra y como la palabra se escucha antes de ser pronunciada, el camino es más corto entre *mí mismo* y la palabra del otro»<sup>30</sup>, que me hace recorrer el espacio abierto de los signos, es entender el mundo, mi mundo a través de representaciones, convirtiendo algunas de éstas en universales.

Heidegger ha expresado que la pertenencia del lenguaje del ser en el mundo. Ambas nociones son equivalentes. La expresión “ser-en-el-mundo” expresa mejor la primacía del cuidado sobre la mirada y el carácter de horizonte de aquello a lo que estamos ligados. El ser-en-el-mundo es el que precede a la reflexión. Gadamer plantea de inmediato el conflicto con la relación sujeto-objeto y prepara a introducción anterior del concepto de distanciamiento que es dialécticamente solidario con este conflicto.<sup>31</sup>

El texto (guión) del cortometraje *Si muero lejos de ti* es el ejemplo que revela un rasgo fundamental de la historicidad y de la experiencia humana. La escritura convierte al texto (guión) en autónomo respecto a la intención del autor. El significado verbal, es decir, textual y significado mental, es decir el

---

<sup>27</sup>Ted Honderich, *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, Madrid, Tecnos, 2001, p.378

<sup>28</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.32.

<sup>29</sup>*Ibíd.* p.44.

<sup>30</sup>*Ibíd.* p.31.

<sup>31</sup>Cfr. M.Heidegger, *Sein und Zeit*, Friburgo de Brisgovia, 1927, §32, p.149 [traducción castellana de Jorge E. Rivera Cruchaga, *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, p.172], *Cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.45.

psicológico. «La escritura en el mundo del texto puede estallar el mundo del autor. El texto debe descontextualizarse para que se pueda recontextualizar en el acto de leer».<sup>32</sup>

Llamamos texto (guión) a todo discurso fijado por la escritura. La escritura se agrega a algún habla anterior. Cada texto se halla en relación con la lengua misma en posición de realización que el habla; la duración del habla es gracias al carácter de la imagen. Este proceso es el camino que tiene la creación de una historia en el cine de la idea al texto (guión), del texto (guión) a la acción (la producción).

El discurso es lo que se refiere al mundo, a “un” mundo. En el discurso oral, esta circunstancia significa que aquello a lo cual el diálogo se refiere en última instancia es la “situación” común de los interlocutores; rodea al diálogo y sus señales.<sup>33</sup>

La escritura reclama la lectura según una relación, que permite introducir el concepto de interpretación. El lector, en nuestro caso espectador tiene el lugar del interlocutor, y la escritura, en este caso el cortometraje *Si muero lejos de ti*, tiene el lugar de la locución y del hablante. «El diálogo es un intercambio de preguntas y respuestas, en nuestras circunstancias, no hay intercambio entre el realizador y el espectador»<sup>34</sup>; el realizador no responde al espectador; el cortometraje separa en dos vertientes el acto de hacer y el acto de observar; el espectador está ausente en la realización y el realizador está ausente de la observación del espectador.

«La obra actualizada encuentra un entorno y un público; retoma su movimiento, interceptada y suspendida, de referencia hacia un mundo y a sujetos».<sup>35</sup> El mundo es el del espectador; el cortometraje tiene un sentido, es decir, relaciones internas, estructura; ahora tiene un significado, es decir, una realización en el discurso propio del sujeto que observa. Por su sentido,

---

<sup>32</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.104.

<sup>33</sup>*Ibid.* p.173.

<sup>34</sup>*Ibid.* p.129.

<sup>35</sup>*Ibid.* p.142.



el cortometraje *Si muero lejos de ti* poseía una dimensión semiológica; ahora tiene, por su significado, una dimensión semántica.

En el sentido de Aristóteles, presupone una teoría de la palabra y no de la obra: *Los sonidos emitidos por la voz son símbolos de las palabras escritas, los símbolos de las palabras emitidas por el habla*. Se convierte en interpretación mediante el lenguaje, antes de serlo sobre el lenguaje fílmico del discurso, proyecta un mundo, el mundo de la obra y es ahí donde se centra la hermenéutica. La obra es el mundo que se abre, el discurso aparece como acontecimiento: algo sucede cuando alguien habla.

El lenguaje que se utiliza en el cine es en gran medida metafórico porque el doble significado del lenguaje audiovisual requiere un arte de descifrar para desplegar la pluralidad de estratos del significado. También se encuentra el rasgo del deseo, donde se accede a la esfera del lenguaje.

El acto de hablar, según Austin está constituido por una jerarquía de actos subordinados, que se distribuyen en tres niveles:

1. Locución = enunciación.
2. Illocución = como se dice.
3. Perlocución = lo que se hace.<sup>36</sup>

En el discurso hablado, la fuerza ilocucionaria se apoya en la mímica y el gesto, así como en los aspectos no articulados del discurso: lo que llamamos la prosodia. Presenta un carácter de inmediatez que se puede explicar en la intención del sujeto que lo habla y la significación de su discurso. «De tal modo que resulta lo mismo entender lo que quiere decir la escritura, el locutor y lo que significa su discurso».<sup>37</sup> En el caso del autor y la del texto dejan de coincidir. Esta disociación de significado verbal del texto y la

---

<sup>36</sup> *Ibíd.* p.171.

<sup>37</sup> G.G.Granger, *Essai d' philosophie du style*, París, A.Colin, 1968, pp. 6, 11, 12. /2 G. Frege, *Écrits logiques et philosophiques*, traducción francesa de C. Imbert, París, Seuil, 1971, cf. especialmente p. 102 y ss. [siguiendo a Benveniste, Paul Ricoeur traduce aquí Bedeutung por référence (referencia), mientras que C. Imbert optó por denotation (denotación)] [N. Del editor francés], véase Paul Ricoeur, *op cit*, pp.100-106.

intención mental es lo que pone verdaderamente en juego la inscripción del discurso. Es una aventura la referencia del discurso al sujeto que habla, pero la carrera del texto (la obra) se sustrae al horizonte finito vivido por su autor. Lo que dice el texto (obra) importa más que lo que el autor quería decir.

La noción del cortometraje *Si muero lejos de ti* es un buen paradigma para la acción humana; la acción es un buen referente para toda una categoría de obras fílmicas. La acción, es una obra abierta, dirigida a una serie indefinida de lectores (espectadores) posibles. «Una acción deja una huella, pone su marca, cuando contribuye a la aparición de pautas que se convierten en los documentos de la acción humana. Los jueces no son los contemporáneos, sino la historia anterior». <sup>38</sup> El tiempo social no es sólo algo fugaz, son pautas persistentes.

La historia es esta *cuasícosa* sobre la cual la acción deja una huella pone su marca. Puede aparecer como una entidad autónoma, como una obra teatral con actores que no conocen la trama. «Los hechos humanos se vuelven instituciones, en el sentido que su significación ya no coincide con las intenciones de los actores». <sup>39</sup>

La realidad presenta la combinación de los dos casos extremos en el medio propiamente humano de la motivación, donde la inspiración es a la vez moción de querer y justificación. <sup>40</sup>

La significación rescata a la significación, sin contribución de la presencia física y psicológica del autor. «Equivale a decir que la interpretación es el único remedio para la debilidad del discurso que su autor ya no puede salvar». <sup>41</sup>

El cortometraje *Si muero lejos de ti*, se desprende de sus principales autores; una acción se desengancha de su agente y desarrolla sus propias

---

<sup>38</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.173.

<sup>39</sup>*Ibíd.* p.181.

<sup>40</sup>*Ibíd.* p.159.

<sup>41</sup>*Ibíd.* p.181

consecuencias. Esta autonomización de la acción humana constituye la dimensión de la obra en la acción social. Una acción es un fenómeno social, nuestros actos se nos escapan y tienen efectos que no hemos previsto. La distancia entre la intención del hablante y el significado verbal de un texto (de la obra), también se produce entre el agente (realizador) y su acción (obra realizada). El significado y la intención coinciden o se superponen.

Una acción significativa es una acción cuya importancia va más allá de su pertinencia a su situación inicial. El significado de un acontecimiento, sobrepasa, trasciende las condiciones sociales de su producción. Su importancia consiste en su pertinencia duradera y, en algunos casos, en su pertinencia omnitemporal. También tiene importantes implicaciones entre fenómenos culturales y sus condiciones sociales. La acción humana es una obra abierta, cuyo significado está en suspenso.

La reconstrucción del cortometraje *Si muero lejos de ti* tiene como consecuencia un carácter circular, pues la presuposición de un cierto tipo de todo está implícita en el reconocimiento de las partes (círculo hermenéutico). Si podemos desentrañar los detalles del cortometraje, podemos interpretar el todo. Si el cortometraje es un todo, es también el reflejo de la historia de uno o más individuos; sólo se puede llegar hasta él por un proceso que consiste en estrechar progresivamente el alcance de conceptos genéricos relativos a la cinematografía, que a su vez se entrecruzan con otros conceptos.

Hay más de una manera de interpretar el cortometraje *Si muero lejos de ti*; entendiendo que no todas las interpretaciones serán equivalentes pero sí válidas. En un primer caso, tratamos al cortometraje como una entidad ajena al mundo; en el segundo creamos una nueva referencia ostensiva, como resultado del tipo de ejecución que implica el arte de leer las imágenes.

La interpretación es el proceso por el cual, en el juego de preguntas y respuestas, los interlocutores determinan en común los valores contextuales que estructuran su conversación [...] La estructura histórica que la engloba es singularmente más compleja, es la columna donde se sostiene

el diálogo en los diferentes segmentos; se abre la posibilidad para interpretar de múltiples formas el cortometraje.<sup>42</sup>

Ricoeur nos hace recordar un detalle muy importante: «la vida es vivida, la historia es relatada. Hay que comprender lo que pasa en la historia para no perderla de vista, pero al mismo tiempo entender como ésta se incorpora a la expresión narrativa»<sup>43</sup> y, por ende, a la vida misma que con el tiempo y la suma de más sucesos, las historias se convierten en historia social, cultural, económica.

Ricoeur deja en claro que la hermenéutica se construye sobre la base de la fenomenología. «La conciencia puede formular hipótesis y sustenta la tarea de la reflexión con implicaciones de ética propia; por ello la reflexión es el acto inmediatamente responsable de sí».<sup>44</sup>

El acto de relatar, es reunir las formas y las modalidades de la experiencia humana, que tienen un carácter temporal, donde el mismo tiempo puede ser relatado a través de la narración. Los relatos tienen una pretensión de verdad comparable con los discursos descriptivos; en los de ficción, se emplea un lenguaje diferente, un ejemplo de ello es la cinematografía. Recordemos que la ficción es  *fingere*  y  *fingere* , es hacer.<sup>45</sup> [...] El discurso de la ficción libera una referencia en el que el mundo ya no se manifiesta como un conjunto de objetos manipulables, sino como un horizonte de nuestra vida y de nuestro proyecto, como  *ser en el mundo* .<sup>46</sup>

En la medida en que el sentido del cortometraje  *Si muero lejos de ti*  se autonomiza de la intención subjetiva del autor, el problema esencial ya no consiste en encontrar, detrás del texto, sino en desplegar, ante el espectador, el mundo que abre y descubre. Es entonces cuando la obra abandona al autor para pertenecer al público. En otras palabras la tarea de la hermenéutica consiste en distinguir claramente “la cosa” de la obra y no la

---

<sup>42</sup> Cfr. H.G. Gadamer, *Wahrheit un Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960, 1973 (1), p.250 y ss [traducción castellana: *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p.331 y ss], véase Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.47.

<sup>43</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.18.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p.43.

<sup>45</sup> *Ibíd.* p. 16.

<sup>46</sup> *Ibíd.* p.51.

psicología del autor. Debemos de hacer explícito el mundo que el cortometraje proyecta.

La interpretación es la liberación del lenguaje del mundo del autor y la del espectador. Al dirigirse a otro hablante, el sujeto del discurso dice algo sobre algo; aquello sobre lo que habla es el referente de su discurso que tiene como objetivo decir algo verdadero o algo real.<sup>47</sup>

El lenguaje separa los signos de las cosas, logrando así reintegrarlos al universo. Todo discurso se encuentra vinculado, de alguna manera con el mundo. Las imágenes toman el lugar del habla; el ambiente, el medio circunstancial es parte de lo que dice el discurso, éste significa, remitirse a la realidad experimentada a través de nuestros sentidos como conductos artificiales del universo físico mostrada en torno a los hablantes.<sup>48</sup>

La relación entre el cortometraje *Si muero lejos de ti* y su mundo es la clave de esta otra conmoción, aquella que afecta la relación del discurso con la subjetividad del autor y del espectador. El cortometraje es el lugar mismo donde el autor adviene. La puesta a distancia del autor por su propia obra es ya un fenómeno de primera lectura. Así el resultado es la sucesión del autor al espectador y la autonomía de la obra al igual que su significado. La obra sustituye al autor y adquiere una libertad que es tomada por el espectador cuando se encuentra con ella, para después dejarla ir.

De manera análoga, la hermenéutica procede de la objetivación de las energías creadoras de la vida en las obras que se intercalan así entre el autor y nosotros; el psiquismo mismo, su dinamismo creador, lo que reclama esta mediación a través de *significaciones, valores, fines*.<sup>49</sup>

El proceso creador engendra la obra y ésta exterioriza la vida. La interpretación apunta siempre a una reproducción de las experiencias vividas.

---

<sup>47</sup> *Ibíd.* p.129.

<sup>48</sup> Análisis de la realidad, [www.slideshare.net](http://www.slideshare.net), 17 de noviembre, 2009.

<sup>49</sup> Umberto Eco, *op. cit.* p.134.

Como espectadores, podemos permanecer en la suspensión de la obra, tratarlo como una obra sin mundo y sin autor y explicarlo entonces, por sus relaciones internas, por su estructura. O bien podemos levantar la suspensión de la obra, acabarla en palabras y restituirlo a la comunicación vivida, con lo cual interpretamos.<sup>50</sup>

«La dependencia de la interpretación con respecto de la comprensión hace que la explicitación también preceda siempre a la reflexión y se adelante a toda constitución del objeto mediante un sujeto soberano». <sup>51</sup> El campo de la interpretación es tan amplio como el de la comprensión que abarca toda proyección de sentido en una situación.

«La comprensión reclama la explicación desde que ya no existe la situación del diálogo. La explicación es sólo una comprensión desarrollada por preguntas y respuestas. La autonomía semántica del discurso constituye condiciones fundamentales de objetivación del discurso». <sup>52</sup> La observación al cortometraje *Si muero lejos de ti*, está regulada por códigos que es una guía de comprensión de las oraciones cinematográficas, es un análisis estructural de códigos narrativos.

El discurso reclama el proceso de exteriorización respecto de sí mismo. El trayecto de lo virtual a lo actual, del sistema hacia el acontecimiento, de la imagen hacia el cortometraje o más bien hacia el discurso, el cual es un acontecimiento; sólo existe como una instancia temporal y presente. El discurso posee el carácter de un acontecimiento fugaz, aparece y desaparece. Es lo que sucede cuando estamos viendo una película, el acontecimiento aparece cuando el espectador ve la película, trayéndola a un tiempo presente. La historia que nos cuentan es fijada a través de imágenes que después desaparecen como la historia misma, fue un momento presente que se convirtió en fugaz.

---

<sup>50</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*p.135.

<sup>51</sup>Paul Ricoeur, *Hermenéutica y crítica de las ideologías*, texto publicado en esta recopilación, *cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.50.

<sup>52</sup>*Ibid.* p.153.

La hermenéutica nos remite a la experiencia de la pertenencia, creando un momento de distanciamiento, poner distancia a lo *vivido*, en la medida en que nos vamos incorporando a ella. La apropiación es un momento de la teoría de la comprensión, logrando así que la hermenéutica acabe en la autocomprensión, es necesario rectificar el subjetivismo de esta posición diciendo que comprenderse es comprenderse ante el texto. Lo que es apropiación de unos es desapropiación de otros, es conseguir que lo ajeno se haga propio.<sup>53</sup>

En un sentido diferente, la palabra *pertenencia*, ya no significa pertenecer al mundo sino a uno mismo. El discurso es autorreferencial, su carácter de acontecimiento se vincula ahora con la persona que habla, logrando una unión. El discurso es siempre a propósito de algo: se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar. En este sentido, el acontecimiento es que un mundo llega al lenguaje por medio del discurso; en él, todo intercambia mensajes y se comprende como significado, hecho que es perdurable.

En la reflexión hermenéutica, la constitución del *sí mismo y la del sentido* son contemporáneas. La interpretación *acerca*, iguala, convierte en contemporáneo y semejante [...] es verdaderamente hacer propio lo que al principio era extraño. La interpretación es la apropiación [...] <sup>54</sup> Nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales [...] La apropiación tiene frente a sí lo Ricoeur llama el mundo de la obra.<sup>55</sup>

Este mundo y el mundo en general es el conjunto de referencias abiertas por obras que ofrecen de modo posible dimensiones simbólicas de nuestro ser-en-el-mundo. Entender el cortometraje *Si muero lejos de ti*, es al mismo tiempo esclarecer nuestro propio contexto.

«Es el distanciamiento que la ficción introduce en nuestra captación de lo real porque tiene referencia con la realidad».<sup>56</sup> Es el camino privilegiado de la

---

<sup>53</sup> *Ibíd.* p.53.

<sup>54</sup> *Ibíd.* p.141.

<sup>55</sup> *Ibíd.* p.109.

<sup>56</sup> En el texto original se citan dos fuentes: 1. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Friburgo de Brisgovia, [traducción castellana de Jorge E. Rivera Cruchaga, *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997]. 2. “*La métaphore et le problème central de l’herméneutique*”, *Revue philosophique de Louvain*, 1972, nº 70 pp.93-112 [traducción castellana: “*La metáfora y el problema central de la hermenéutica*” en Paul Ricoeur,

redescripción de la realidad y que el lenguaje poético el que, opera Aristóteles, reflexionando sobre la tragedia, llama la *mímesis* a la realidad. La ficción es una dimensión de la subjetividad.

El discurso del film se dirige al público que él mismo crea y revela como discurso, la universalidad de su orientación. «Por eso la comprensión de la acción en el nivel precientífico es tan sólo un “conocimiento sin observación, o, un conocimiento práctico».<sup>57</sup>

El distanciamiento es alienante es la actitud a partir de la cual es posible la objetivación que rigen las ciencias del espíritu o ciencias humanas; este distanciamiento condiciona el estatuto científico de las ciencias, es al mismo tiempo lo que invalida la relación fundamental y primordial que nos hace pertenecer y participar de la realidad histórica que pretendemos erigir en objeto.<sup>58</sup>

La historia no es más que una extensión de la comprensión del otro. Se propone captar acontecimientos que tienen un adentro y un afuera. «La acción es entonces la unidad de ese adentro y de ese afuera, la historia consiste en reactivar, es decir, en repensar el pasado en pensamiento presente del historiador».<sup>59</sup> Empieza cuando se deja de comprender inmediatamente y se emprende la reconstrucción del encadenamiento de los antecedentes según articulaciones diferentes de la de los motivos y de las razones alejados por los actores de la historia. Seguir una historia, en efecto, es comprender una sucesión de acciones, pensamientos, sentimientos que presentan a la vez cierta dirección pero también sorpresas (coincidencias, reconocimientos, revelaciones).

---

*Hermenéutica y acción*, Buenos Aires, Editorial Docencia, 1985] véase también *La Métaphore vive*, París, Senil, 1975 [traducción castellana: *La Metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980], *cit. pos.* Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp.107-108.

<sup>57</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.176.

<sup>58</sup>H.G. Gadamer, *Wahrheit un Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960,1973(1) [traducción castellana: *Verdad y Método.Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, *Cit. pos.* Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.95.

<sup>59</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp.164.



El cortometraje pertenece a una cadena de imágenes, por la cual constituye una comunidad de valores cultural y mediante la que esta comunidad se interpreta a sí misma por la vía de la narración fílmica.

La lógica de la acción consiste en encadenamientos de nudos que en conjunto constituyen la continuidad estructural del relato; la aplicación de esta técnica conduce a descronologizar el relato, de manera de hacer parecer la lógica narrativa subyacente al tiempo narrativo [...] se reduciría a una combinatoria de algunas unidades dramáticas. Una secuencia es, entonces, una serie de nudos, que cierra, cada uno, una alternativa abierta por la anterior; al mismo tiempo que se encadenan, las unidades elementales se integran en unidades más amplias. Explicar un relato es captar la imbricación. A esta cadena y a esta imbricación de acciones corresponden relaciones de la misma naturaleza entre los actuantes del relato [...] Los actantes son definidos sólo por los predicados de la acción, por ejes semánticos de la oración y del relato: el actante es aquel que..., a quien..., que..., con quien..., etc., la acción se hace.<sup>60</sup>

La explicación puede moverse en niveles de generalidad, de regularidad y, por consiguiente, de cientificidad variable, si es cierto que la intencionalidad del historiador no apunta a incluir un caso dentro de una ley, sino a interpolar una ley en un relato, a fin de reactivar su comprensión.<sup>61</sup>

Explicar y comprender empieza por un análisis de nuestra manera de pensar y de hablar sobre las cosas, pero que, por el movimiento del argumento, se dirige a las cosas mismas que requieren nuestra concepciones acerca de ellas.

El análisis estructural se considera como una etapa necesaria, entre una interpretación ingenua y la crítica profunda, entonces se muestra como posible situar la explicación y la interpretación en un único arco hermenéutico e integrar las actitudes opuestas a la explicación y la comprensión en una concepción global de la lectura como una recuperación del sentido. «Explicar es extraer la estructura, es decir, las relaciones internas del texto (de la obra); interpretar es tomar el camino del pensamiento abierto por el texto».<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibíd.* p.139.

<sup>61</sup> *Ibíd.* p.167.

<sup>62</sup> *Ibíd.* p.144.

Para la actividad de análisis el arco interpretativo va de la comprensión ingenua a la comprensión experta. El arco hermenéutico (interpretativo), es la afinidad específica entre el espectador y el tipo de cosas de las cuales habla el discurso cinematográfico. «Lo que queremos comprender no es algo oculto detrás del discurso, sino algo expuesto frente a él. Lo que se debe comprender no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible». <sup>63</sup> Comprender el cortometraje *Si muero lejos de ti*, es seguir su movimiento del sentido hacia la referencia, de lo que dice aquello a lo cual se refiere.

Hay un campo histórico de experiencia porque mi campo temporal está ligado a otro campo temporal mediante lo que se ha denominado una relación de acoplamiento. «Hay un flujo de predecesores y sucesores; la conexión interna de este flujo englobante la llamamos historia [...] En principio, ejerce un *como cualquier otro* la función del yo e imputarse a-sí mismo su propia experiencia; es aquí donde la imaginación está implicada». <sup>64</sup> La imaginación es un componente fundamental de la constitución del campo histórico. Cada quien tiene una percepción muy particular de su historia en la historia general.

Esta transferencia de mi imaginación del *aquí* a su *allí* es la raíz de lo que llamamos *endopatía*, que puede ser tanto odio como amor. La tarea de la imaginación productora es, en particular, mantener vivas las mediciones de todo tipo que constituyen el vínculo histórico y, entre ellas, las instituciones que objetivan el vínculo social y transforman incansablemente el *nosotros* en *ellos*.

Las tareas de la imaginación productora consisten en luchar contra la entropía de las relaciones humanas [...] preservar e identificar, en todas las relaciones con nuestros contemporáneos, nuestros predecesores y nuestros sucesores. Preservar e identificar la diferencia entre el curso de la historia y el curso de las cosas. <sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibíd.* p.192.

<sup>64</sup> *Ibíd.* p.209.

<sup>65</sup> *Ibíd.* p.210.

Nuestro futuro es la suma de nuestro pasado y presente. La imaginación es un proceso más que un estado. La tarea de la filosofía consiste en preceder siempre a una recapitulación crítica de la propia herencia; *razón de actuar y razonamiento práctico*.

«La teoría de la acción consiste en explicitar las condiciones de inteligibilidad que pertenecen a la semántica espontánea de la acción».<sup>66</sup> En esta, la categoría de los llamados emocionales; un motivo es una razón de actuar, un deseo irracional.

Aristóteles expresaba esta afinidad entre deseo y deliberación asignando el orden completo de la preferencia deliberada a aquella parte del alma irracional – álogos– que participa del lógos. En el equivalente moderno hay tres rasgos:

1. Carácter de la deseabilidad.
2. Descripción del motivo como estilo interpretativo.
3. Estructura teleológica de toda explicación en términos de disposición.<sup>67</sup>

El concepto de razón de actuar, es la acción regulada o normada, es una acción individual que se realiza en la vida cotidiana. Ricoeur hace mención: *la historia me precede y se anticipa a mi reflexión. Yo pertenezco a la historia antes de pertenecerme*.

Ciertamente, el psicoanálisis permanece en la esfera del comprender y de un comprender que se acaba en la toma de conciencia del paciente [...] Esta comprensión del sentido exige el rodeo de una “reconstrucción” de los procesos de “desimbolización” que el psicoanálisis recorre en sentido inverso según los caminos de la “resimbolización”.<sup>68</sup>

«Gadamer, al hablar de los discursos de nuestra cultura, no deja de insistir en que esos discursos son significantes por sí mismos, que hay una cosa del discurso que se dirige a nosotros».<sup>69</sup> La historia relaciona nuestras

---

<sup>66</sup> *Ibíd.* p.220.

<sup>67</sup> Cfr. C.Taylor, *The Explanation of Behaviour*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1964. *Cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp.222-223.

<sup>68</sup> Paul Ricoeur, *op cit.*, p.331.

<sup>69</sup> *Ibíd.* p.336.

expectativas dirigidas hacia el futuro, nuestras tradiciones heredadas del pasado y nuestras iniciativas en el presente. «Es muy notable advertir que realizamos esta toma de conciencia por medio de la imaginación y de una imaginación no sólo individual sino colectiva».<sup>70</sup>

Hablar de comunidad histórica es ubicarnos más allá de una moral simplemente formal, sin abandonar el terreno de la intención ética. «La identidad narrativa y simbólica de una comunidad se mantienen por el contenido de las costumbres, por normas aceptadas y simbolismos».<sup>71</sup>

Conocemos de la imaginación individual: unas veces la imagen suple la ausencia de una cosa existente; otras, la reemplaza por una ficción. La ideología y la utopía son figuras de la imaginación reproductora y de la imaginación productora. Parecería que la imaginación social sólo pudiera ejercer su función excéntrica a través de la utopía y su función de refuerzo de lo real, por el canal de la ideología, la cual es un proceso psíquico, esta función es abordada en el apartado 1.3.

### **1.3 Wilhelm Dilthey: vivencia-expresión-comprensión**

Wilhelm Dilthey (1833-1911) fue un filósofo, historiador, sociólogo, psicólogo y estudioso de la hermenéutica de origen alemán. Estableció el diálogo entre la filosofía y las ciencias humanas, llevó al lenguaje a una experiencia, un modo de vivir y *de estar-en-el-mundo* que lo precede y pide ser dicho. Es el exponente del *como* en posición del verbo *ser*.

Para este filósofo, «el discurso adquiere una triple autonomía: respecto a la intención del hablante, de la recepción del público primitivo y de las circunstancias económicas, sociales y culturales de su producción».<sup>72</sup> Es también el momento del círculo hermenéutico entre la comprensión que pone

---

<sup>70</sup> *Ibíd.* p.349.

<sup>71</sup> *Ibíd.* p.366.

<sup>72</sup> *Ibíd.* p.33.

en juego al espectador y las propuestas de sentido que abre el propio discurso del cortometraje *Si muero lejos de ti*.

La condición fundamental del círculo hermenéutico se encuentra en la estructura precomprensiva que pone en la relación toda explicación con la comprensión que le precede y la incluye la hipótesis misma de la hermenéutica filosófica es que la interpretación constituye un proceso abierto que ninguna visión concluye.<sup>73</sup>

La hermenéutica prolonga las ciencias históricas y, de modo más general, el de las ciencias del espíritu. La *vivencia* que la hermenéutica se esfuerza por llevar al lenguaje y elevar al sentido es la conexión histórica, mediatizada por la transmisión de los documentos escritos, de las obras, de las intuiciones y de los monumentos que hacen presente, para nosotros el pasado histórico. «Hegel lo llamaba *sustancia de las costumbres*. La conciencia, es estar expuesto a los efectos de la historia».<sup>74</sup>

Para Dilthey, las dimensiones temporales del pasado, el presente y el futuro, estructuran la dinámica de la vida. «El hombre se educa sólo con sus actos mediante la exteriorización de su vida y por los efectos que ésto produce en los demás. Aprende a conocerse por medio de la comprensión».<sup>75</sup> Dilthey ha percibido perfectamente el nudo central del problema: que la vida sólo puede captar la vida por mediación de las unidades de sentido que se elevan por encima del flujo histórico.

«Dilthey fundaba su concepto de interpretación en el de la comprensión, es decir, en la captación de una vida ajena expresada por medio de las objetivaciones de la escritura»,<sup>76</sup> ésta a su vez fija las expresiones de la vida, logrando así fundamentar las ciencias sociales como ciencia. «Pero para

---

<sup>73</sup>*Ibíd.* p.48.

<sup>74</sup>M.Heidegger, *Sein und Zeit*, Friburgo de Brisgovia, 1927, §34, [traducción castellana de Jorge E. Rivera Cruchaga, *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, p.172]. *Cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.58.

<sup>75</sup>Cfr.H.G. Gadamer, *Wahrheit un Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960,1973(1) [traducción castellana: *Verdad y Método.Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977 p.213. *Cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.82.

<sup>76</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.105.

esto se requiere técnicas específicas para llevar al discurso la cadena de signos escritos y discernir el mensaje en medio de las codificaciones superpuestas, propias de la actualización del discurso como obra». <sup>77</sup> Recurre a una relación viva con el proceso de creación; elabora reglas universalmente válidas de la comprensión. Considera la historia como ciencia de primera magnitud y se plantea una interrogante: ¿cómo concebir un encadenamiento histórico? Antes de la coherencia del discurso cinematográfico del cortometraje *Si muero lejos de ti*, se halla la de la historia, como expresión de vida. «Dilthey es ante todo el intérprete de este pacto entre hermenéutica e historia. Considera la exigencia del espíritu como parte de una explicación para las ciencias naturales. Plantea la explicación de la naturaleza y la comprensión del espíritu». <sup>78</sup>

Las ciencias del espíritu desempeñan el papel de la reflexión de lo emocional de la experiencia humana, la envoltura vital. «Dilthey busca en la psicología el rasgo distintivo de la comprensión. Toda ciencia del espíritu y otras modalidades del conocimiento humano implican una relación histórica»; <sup>79</sup> presupone la capacidad primordial de colocarse en la vida psíquica de los demás. La diferencia entre la cosa natural y el espíritu preside la diferencia entre el estatuto entre explicar y comprender. El hombre no es radicalmente ajeno al hombre porque puede dar signos de su propia existencia. Por esta razón las ciencias del espíritu necesitan de la psicología como ciencia fundamental, la ciencia del individuo que actúa en la sociedad y en la historia.

El cine nos dota de oportunidades: en este caso de colocarnos en el lugar del otro, entender la historia que se nos proyecta a través de signos, permitiendo un *vivir* a los personajes o que seamos los personajes. Así la cinematografía

---

<sup>77</sup> Cfr. W. Dilthey, "Origine et développement de l'herméneutique" (1900), en *Le mode de l'esprit*, I, París, 1947, particularmente pp.319-322,333 y ss. *Cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.73.

<sup>78</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.60.

<sup>79</sup> *Ibid.* p.78.

logra hacer ver, la mostración, la manifestación, creando un lenguaje propio en su discurso.

Las ciencias del espíritu tienen una estructura técnica propia, señalando que el sujeto y el objeto se implican mutuamente. Para Hans Georg Gadamer las ciencias del espíritu reivindican la conciencia moderna, un distanciamiento a su vez expresa una destrucción de la relación primordial de pertenencia [...] Gadamer plantea tres esferas: la estética, donde la experiencia es poseída por el objeto y el ejercicio crítico; la histórica, donde la conciencia es sostenida por las tradiciones; por último la lingüística, donde están depositadas las voces de los creadores del discurso.<sup>80</sup>

El punto de partida sigue siendo el mismo, la conciencia de sí, dueña de sí misma. La historia me precede y adelanta mi reflexión; yo pertenezco a la historia antes de pertenecerme. Gadamer, recibe la convicción de que lo que se llama prejuicio expresa la estructura de anticipación de la experiencia humana. Sobre la base de las ciencias del espíritu se hace la reflexión: conciencia-de-la-historia-de-los-efectos. Es la conciencia de estar expuesto a la historia y a su acción, de manera tal que no se puede objetivar esta acción sobre nosotros, porque ella forma parte del fenómeno histórico mismo.

«En la medida que se asume la historia se crea una propia reflexión. Un indicio de la dialéctica de la participación y del distanciamiento lo da el concepto de fusión de horizontes»,<sup>81</sup> permite la finitud del conocimiento histórico encerrado en un punto de vista que Gadamer en esta idea fecunda la comunicación a distancia entre dos conciencias diversamente situadas se lleva a cabo gracias a la fusión de sus horizontes, sus miradas se dirigen hacia lo lejano y hacia lo abierto. Esto significa que no vivimos en horizontes cerrados ni en un horizonte único, pero hay un punto donde se fusionan.

Dilthey toma las ciencias del espíritu, pero las basa en un fundamento nuevo y mucho más amplio: la experiencia del arte, con la experiencia victoriosa de la contemporaneidad que le es

---

<sup>80</sup> Cfr. Kant, *Crítica del juicio* (1790) [traducción castellana: Manuel G. Morente, México, Ediciones Porrúa, 1991], *Cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.90.

<sup>81</sup> *Ibíd.* p.98.

propia, constituye la réplica al distanciamiento histórico en las ciencias del espíritu.<sup>82</sup>

Para el filósofo, esto está fuera de su comprensión, él pertenece a un criterio reflexivo donde prevalece sobre la conciencia histórica. «Heidegger funda el círculo hermenéutico de las ciencias del espíritu sobre una estructura de anticipación que pertenece a la posición misma de nuestro ser en el ser. Este círculo tiene un sentido ontológico positivo»<sup>83</sup>, es considerada, tal vez, como la más importante de las disciplinas filosóficas, que estudia lo que es, en tanto que es y existe como sustancia de los fenómenos.

Cuando hay situación, hay horizonte, como aquello que se puede estrechar o ampliar. Como lo atestigua el círculo visual de nuestra existencia, el paisaje se jerarquiza entre lo próximo, lo lejano y lo abierto. Lo mismo ocurre en la comprensión histórica: se creyó estar en paz con este concepto de horizonte, identificándolo con la regla del método de transportarse al punto de vista del otro; el horizonte es entonces el del otro. Se cree así que la historia coincide con la objetividad de las ciencias.<sup>84</sup>

Si se restablece la dialéctica de los puntos de vista y la tensión entre lo otro y lo propio, se llega al concepto más elevado, la fusión de horizontes [...] No existimos ni en horizontes cerrados ni en un horizonte único. No hay horizonte cerrado puesto que nos podemos transportar a otro punto de vista y a otra cultura [...] Tampoco hay un horizonte único, puesto que la tensión de lo otro y lo propio es insuperable.<sup>85</sup>

Dilthey llamaba explicación al modelo de inteligibilidad tomado de las ciencias naturales y extendido a las históricas, dirigido hacia la interpretación derivada de la comprensión, en la cual la actitud fundamental de las ciencias del espíritu es respetar las diferencias con las ciencias naturales.

El concepto de explicación se desplazó a la interpretación, transformando la noción psicológica de comprensión, según Dilthey. Explicar es un acto naturalista, o bien se interpreta a la manera del historiador. Explicar y comprender es donde la interpretación forma parte importante de la comprensión; los

---

<sup>82</sup>Paul Ricoeur *Réthorique, herméneutique et critique de l'idéologie*, traducción francesa, en Archives de philosophie, 1971, pp.207-208, *cit. pos.*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.310.

<sup>83</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.315.

<sup>84</sup>*Ibid.* p.320.

<sup>85</sup>*Ibid.* p.321.



dos términos designan dos esferas de la realidad que ellos tienen que distinguir: entre las ciencias naturales y las del espíritu.<sup>86</sup>

El método científico se basa en un cuestionamiento en torno al objeto o fenómeno de estudio mientras que para las ciencias del espíritu su método consiste en buscar el sentido del individuo a través de cuestionamientos filosóficos como: ¿quién soy?, ¿a dónde voy?

Las ciencias naturales están vinculadas al método científico, mientras que las del espíritu se sostienen por la región del espíritu de las individualidades psíquicas, hacia el interior de psiquismo ajeno, es entonces un conocimiento científico de los individuos.<sup>87</sup>

Para Dilthey el fin de la hermenéutica es comprender al autor mejor de lo que él se ha comprendido. He aquí la psicología de la comprensión. «La hermenéutica cumple los deseos de la comprensión al separarse de la inmediatez de la comprensión del otro, esto es, separándose de los valores dialógicos».<sup>88</sup> La comprensión quiere coincidir con el interior del autor. «Lo que se ha de comprender en un relato no es en primer lugar al que habla detrás del texto, sino aquello de lo que se habla, la cosa del texto, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega de alguna manera delante del texto».<sup>89</sup>

Tal como fue enunciado por Wilhelm Dilthey «la *comprensión* depende del reconocimiento de lo que el otro sujeto quiere decir o piensa sobre la base de signos de todo tipo en los que se expresa su vida psíquica»;<sup>90</sup> las ciencias humanas dan hermenéutica. Se conoce el carácter irreductible de la vida psíquica de otros sobre la base de los signos en los que se exterioriza inmediatamente esta vida. Dilthey descubrió, después de haber leído las *Investigaciones lógicas* de Husserl, que las ciencias del espíritu eran ciencia en la medida en que las expresiones de la vida experimentan una especie de

---

<sup>86</sup> *Ibíd.* p.127.

<sup>87</sup> Wilhem Dilthey, "Origine et développement de l'herméneutique" (1900), en *Le Monde de l'Esprit*, I, París, 1947, *cit pos*, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.132.

<sup>88</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.133.

<sup>89</sup> *Ibíd.* p.155.

<sup>90</sup> *Ibíd.* p.169.

objetivación que hace posible un enfoque científico de alguna manera similar al de las ciencias naturales, a pesar de la ruptura lógica entre naturaleza y espíritu.

En el fondo, la correlación entre explicación y comprensión y viceversa constituyen el círculo hermenéutico. Éste continúa siendo una estructura insuperable del conocimiento aplicado a las cosas humanas; pero esta restricción le impide convertirse en un círculo vicioso sino en virtuoso.

## 2. El discurso de Si muero lejos de ti

El vehículo de la creación fue la clínica cinematográfica Ro. 75 que tiene más de diez años de experiencia en el ámbito del cine y del video digital, ha elaborado infinidad de trabajos. En este capítulo abordamos el proceso de la creación de una idea y como ésta pasa del texto a la acción para formular el discurso cinematográfico. Para la interpretación del discurso se consideraron a los autores Charles Sanders Peirce, Paul Ricoeur y Wilhelm Dilthey.

Abordar la historia de lo creadores es de suma importancia es reconciliar el tiempo, el cual no sólo preside las actividades del ser humano, sino su ser mismo y todo lo que experimenta en su vida ya que transcurre en esta abstracción, para que finalmente se convierta en historia.

La historia no es más que una extensión de la comprensión del otro [...] Se propone captar acontecimientos que tienen un adentro y un afuera. La acción es entonces la unidad de ese adentro y de ese afuera, la historia consiste en reactivar, es decir, en repensar el pasado en el presente del historiador [...] La historia empieza cuando se deja de comprender inmediatamente y se emprende la reconstrucción del encadenamiento de los antecedentes según articulaciones diferentes de la de los motivos y de las razones alejados por los actores de la historia.<sup>1</sup>

En este capítulo conocemos la historia de la Clínica Cinematográfica Ro. 75 que empezó sus operaciones en el 2000. Desde inicios del 2003 Ro 75 ha fortalecido sus relaciones con Canon Mexicana y ha extendido sus lazos de vinculación hacia entidades internacionales, como la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba.

El proceso de creación es complejo y más aún cuando se trata de convertir las letras en imágenes, congeniando los diálogos, el sonido y la imagen, sin perder la esencia inicial.

---

<sup>1</sup> *Ibíd.* p.164.

## 2.1 Sinopsis del cortometraje

Durante 2005, Ro. 75 produjo un sinnúmero de cortometrajes y documentales de sus alumnos, así como varias producciones de su autoría. En el 2006, bajo la dirección de Roberto Canales, realizaron: el mediodmetraje *Del polvo de la tierra*, el corto documental *Fuga Defeña* y los cortometrajes de ficción *Cuentos de Amor y Hadas* y *Si muero lejos de ti*.<sup>2</sup>

En este último se narra la historia de tres mujeres: abuela, madre e hija, que comparten la pobreza como forma de vida, esta situación obliga a la madre de Esperanza a trabajar lejos de su madre e hija.

Esperanza está orgullosa de ser una buena alumna y en la víspera del día de los honores a la bandera, su abuela, Jose, sólo puede pensar en su hija que está lejos de casa y no ha recibido noticias de ella. Mientras tanto, debe mantener la tranquilidad por el bienestar de su nieta y la firmeza, aún cuando cada instante sea de incertidumbre y miedo.

«El primer paso en la cinematografía consiste en el esclarecimiento profundo de los móviles y objetivos del filme proyectado, a fin de iniciar un trabajo creativo y preciso».<sup>3</sup> Se requiere profundizar, establecer pautas claras que orienten la imaginación del realizador.

## 2.2 El discurso en los guiones

En este apartado abordamos el crecimiento y maduración del guión del cortometraje: *Si muero lejos de ti* a partir de las entrevistas a sus realizadores, Anís Rangel, guionista, Roberto Canales, director y Armando Vega Gil, asesor de guión. Después se muestra uno de los primeros guiones y luego el que más se apega a la versión en pantalla.

---

<sup>2</sup>Información obtenida por la clínica cinematográfica Ro 75, 16 de noviembre del 2007.

<sup>3</sup>Simón Feldman, *El director de cine, técnicas y herramientas*, pp.15-24.

La parte literaria de un guión puede ser útil para el director como un indicador del contenido emotivo de un episodio, de una escena o hasta de una película completa. Un guión puede ser una película[...] Los guionistas cumplen una función importante que exige un verdadero talento literario en cuanto a la penetración psicológica; es ahí donde la literatura ejerce una influencia útil y necesaria para el cine, sin que llegue a ahogarlo o distorsionarlo.<sup>4</sup>

Roberto Canales es fundador y actual director del Centro de Entrenamiento Audiovisual Ro75, ha sido creador de la posproducción del documental *La Banda de Tlayacapan*. En 1997 tuvo origen el documental: *Tepehuanes Testimonio de una Sierra*, para la Asociación Amigos de la Tarahumara. En octubre de ese mismo año produjo el audio y es creador de la idea original del cortometraje *Una para llevar*, ganador del premio al mejor cortometraje de ficción en el Primer Festival Internacional de Video organizado por la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social en Lima, Perú. En 1999 en San Antonio de Los Baños, Cuba, realizó el documental *Con la Carne de mi Puerquito*. También ha dirigido varios videoclips: *La Playa*, para el grupo de rock Yucatán a Gogo; *Déjalo ir*, segundo sencillo del CD “*Así*”, de Benny Ibarra; *Tsunami* y *Animal en Extinción*, videos musicales interpretados por el grupo *La Barranca*.

Participó como asistente de dirección y montaje en el corto *Fuera de cuadro* dirigido por Armando Vega Gil miembro del grupo de rock *Botellita de Jerez*. Bajo la dirección de Roberto Canales estuvieron el medimetraje *Del polvo de la tierra*, el corto documental *Fuga Defeña* y los cortometrajes de ficción *Cuentos de Amor y Hadas* y *Si muero lejos de ti* (2006). Este último es el objeto de mi interpretación. En el cortometraje también intervino la productora Fernanda Fuentes, en la fotografía Eric Goethals; Karina Luna como diseñadora de sonido, la edición estuvo a cargo de Roberto Canales y José Guevara.<sup>5</sup>

Yo lo escribí (el guión “Si muero lejos de ti”) por la canción, que me empezó a rondar por la cabeza (“México lindo y querido”) “que me entierren en la sierra, al pie de los magueyales y que

---

<sup>4</sup>VVAA, *op.cit.* pp.82-83.

<sup>5</sup>Información obtenida por la Clínica Cinematográfica Ro 75, 16 de noviembre del 2007.

me cubra esta tierra que es de puros hombres cabales”.Me preguntaba ¿cabales, qué de cabales tienen estos cabrones?...Cuando estaba escribiéndolo me venía a la cabeza el asunto de Ciudad Juárez, porque yo creo que la democracia no permite esto.<sup>6</sup>

Anís Rangel creadora de la idea original, guionista y actriz de la historia. Platicó acerca del largo proceso de la creación y la formación de cada uno de los personajes. Fue considerado como un capítulo cero, donde la historia giraba en torno a la madre.

Al principio no tenía definido al personaje principal, luego los diálogos estaban muy vagos, la estructura muy abierta. Yo trabajé tres veces, si mal no me recuerdo y al final Roberto tomó las últimas decisiones. Mencionó Armando Vega Gil asesor del guión.<sup>7</sup>

Uno de los aspectos que se cuestionan los creadores, fue acerca de la representación de los símbolos patrios. En México vivimos en una terrible incongruencia, entre lo que nos enseñan y lo que ocurre. «Necesitamos mirar para entender lo que sucede, y mirarlo bien»<sup>8</sup>, comentó Roberto Canales director del cortometraje.

Cada parte del juramento a la bandera es cuestionado en el cortometraje, es la columna vertebral de este doble discurso, fusionando el aspecto visual y el auditivo, logrando los cuestionamientos que nos plantean los creadores.

Bandera de México, legado de nuestros héroes, símbolo de la unidad de nuestros padres y nuestros hermanos [...] ¿Cuál principio de libertad?, ¿Cuál lealtad?, ¿Humana y generosa? A partir de esto empecé a imaginar el contra punto con esta imagen de la mujer mutilada. Acababa de escuchar el testimonio de una mujer que había sobrevivido a esta violencia. Me acuerdo que lo escribí, fue el primer acercamiento.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup>Anís Rangel, Guionista del cortometraje “Si muero lejos de ti” y actriz de teatro, México DF, 2 de octubre de 2007.

<sup>7</sup> Armando Vega Gil, Guionista, músico y asesor de del guión “Si muero lejos de ti”, México DF, 29 de octubre de 2007.

<sup>8</sup>Roberto Canales, Director de Cine y de la Clínica Cinematográfica Ro. 75, México DF, 2 de octubre de 2007.

<sup>9</sup> Anís Rangel, Guionista del cortometraje *Si muero lejos de ti* y actriz de teatro, México DF, 2 de octubre de 2007.

La historia empezó a consolidarse pero existía un problema básico: no había personaje principal y, por lo tanto, no había quien contara la historia. Al principio, se creía que la niña era quien la contaba. Conforme a los tratamientos que se le dio al guión, los creadores llegaron a la conclusión de que la abuela era la elegida para contar la historia. Terminada esta parte de la creación aparecía otra fase: el rodaje de la historia. Respecto a esto comenta Anís Rangel:

Nos llevó mucho tiempo filmar, en todo momento le preguntaba a Roberto: ¿cuándo vamos a grabar?, ¿cuándo vamos a grabar? Era muy importante para mí, de la misma forma, lo fue actuarlo. Grabamos en Hidalgo, en un parte que parece desierto, fue muy pesado, pero me gustó mucho como acabó. Soy amiga de dos de los violadores, entonces eso me ayudó mucho para esa escena tan importante. Había otra escena donde Fidel, uno de los violadores orinaba a la mujer, pero se editó.<sup>10</sup>

Una de las partes básicas que forman la historia es el juego de tres elementos: la abuela, la madre y la hija, los tres colores de la bandera, los tres violadores. El cortometraje a través del discurso cinematográfico hace similitudes visuales entre la niña y la madre, una de ellas es cuando la niña corre hacia la escuela y sus zapatos se ensucian de polvo, esto es una analogía con el polvo del desierto de Ciudad Juárez por donde corre la mamá de Esperanza.

Diversos tratamientos o interpretaciones se pueden hacer de una sola obra; «el sentido, el significado y la lógica crean redes de experiencias o vivencias, otorgando vínculos de empatía entre los creadores y el espectador, se generan nuevos círculos de entendimiento»,<sup>11</sup> pero sin dejar de lado que en la comprensión no se trata del sentido que yo propongo de una cosa, sino del que hay que reconstruir tal como se muestra desde el punto de vista del autor.

---

<sup>10</sup> Anís Rangel, Guionista del cortometraje *Si muero lejos de ti* y actriz de teatro, México DF, 2 de octubre de 2007.

<sup>11</sup> Jean Grondin, *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*, p.113.

Lo que me dí cuenta al final en el camino es que uno propone y al terminar, llega alguien con una segunda y tercera propuesta, es el cuento de nunca acabar y cuesta trabajo aceptar que te muevan tu primera propuesta.

La primera versión que tenemos, es cuando la mujer esta muerta en el desierto, se va a negros y se escucha la tambora de, “que me entierren en la sierra al pie de los magueyales...” Y era como este contraste con el dolor. Pero a Roberto no le parecía ese final.<sup>12</sup>

Al utilizar en el discurso cinematográfico la imagen de la mujer violentada y mutilada se generan diversos cuestionamientos en torno a la realidad y a las estructuras sociales. El cómo se interpreta uno de los homicidios en Ciudad Juárez tiene una evocación de explicar la realidad y sus condiciones en torno a ello.

Tuve una discusión con un grupo de feministas, porque ellas me cuestionaban el porqué ponía a la mujer así, que ya era bastante sobajada la imagen. Yo decía sí, pero esa es la realidad y eso es lo que a mí me indigna. Porque la violencia se hereda.<sup>13</sup>

Mientras que para la guionista, el cortometraje se basa en una violencia de género, para el director es la educación el eje de esta problemática:

La educación en este país no es lo que nos han hecho pensar; Las nuevas generaciones solicitan una educación con dignidad que forme futuros actuantes que hagan el verdadero cambio para nuestra patria.<sup>14</sup>

Conocer las razones de los creadores hace posible remontarnos a la expresión primordial de cómo se concibió el texto. Para entender el cortometraje hay que entrar en un diálogo con el texto y captar así el fondo, *leer entre líneas*.

---

<sup>12</sup>Anís Rangel, Guionista del cortometraje *Si muero lejos de ti* y actriz de teatro, México DF, 2 de octubre de 2007.

<sup>13</sup>Anís Rangel, Guionista del cortometraje *Si muero lejos de ti* y actriz de teatro, México DF, 2 de octubre de 2007.

<sup>14</sup>Roberto Canales, Director de Cine y de la Clínica Cinematográfica Ro. 75, México DF 2, de octubre de 2007.



Los dos guiones del cortometraje *Si muero lejos de ti*, fueron trabajados sobre la marcha, su creación muestra las bases sobre las cuales se edificó cada acción de los personajes a través del discurso del “juramento a la bandera”.

La dirección de una película no comienza cuando se discute el guión con el escritor ni trabajando con el actor o con el compositor, sino cuando en el interior de la persona creadora de la película y conocida como director, surge una imagen de la misma: puede ser una serie de episodios elaborados o quizás la conciencia de una estructura estética o una atmósfera emocional.<sup>15</sup>

En los guiones se interpreta la realidad a través de un conocimiento socio-histórico, lo que permite un acercamiento más íntimo para el espectador. Veamos el ejemplo con el primer guión que se presenta, elaborado con algunas anotaciones de la guionista, Anís Rangel al director, Roberto Canles. Dichas anotaciones conservan su formato original.

## Guión 1

### SI MUERO LEJOS DE TI

#### 1EXT. – DESIERTO – MEDIO DIA

Sobre un fondo negro, escuchamos a lo lejos pasos que corren sobre la arena, poco a poco comenzamos a percibir una respiración agitada y alto grado de desesperación. De manera muy abstracta comenzamos a ver la imagen de unos pies que corren tropezándose, cada vez mas despacio denotando mucho cansancio.

#### 2INT. – CUARTO - NOCHE.

Vemos el rostro de una mujer mayor que se encuentra despierta al borde de su cama en medio de la noche, sin razón aparente. Se escucha el bullicio de la gran ciudad capital, mientras ella tiene su mirada perdida en una pequeña ventana que da a la calle. Su rostro está sudoroso y denota una tremenda angustia, está a punto del llanto cuando su nieta, ESPERANZA, la sorprende cruzándole la mano por la espalda. JOSE se sorprende que su pequeña nieta de 8 años esté levantada a esa hora de la madrugada. JOSE contiene el llanto e inmediatamente denota frialdad y firmeza ante su aparente angustia y le pregunta a su nieta:

---

<sup>15</sup>VVAA, *op.cit.* p.68.

JOSE  
¡Niña! ¿Qué haces despierta?

ESPERANZA  
(Voz de tristeza)  
No puedo dormir... ¿Y tú?

JOSE se voltea con firmeza y, con la mirada, le deja claro que no es hora de estar despierta, la levanta y la lleva a su cama mientras le dice:

JOSE  
Nada, niña, mañana es un día importante y se me va a la cama ahorita mismo.

La vuelve a meter a la cama rápidamente pero ESPERANZA se queda pensativa y le dice a su abuela de manera muy triste.

ESPERANZA  
¿Dónde está mi mamá? (¿TÚ CREES QUE MAMA NOS DE LA SORPRESA Y SE APAREZCA EN LA CEREMONIA?)

JOSE abraza a su nieta con firmeza, sin perder la cordura y aguantando la angustia.

JOSE  
No te preocupes, hija. ¡Ándele, duérmase ya.

Esperanza la mira con los ojos tristes mientras JOSE camina hacia la ventana de la pequeña casa humilde. Volvemos a ver su rostro de angustia al momento que le da la espalda a su nieta. Vemos a ESPERANZA con los ojos vacíos viendo hacia la nada muy pensativa y sin poder dormir.

**Nota de la guionista al director:**ROBERTO: ACUÉRDATE QUE LA MOTIVACIÓN DE ABUELA ES OCULTAR LA REALIDAD A ESPERANZA, ASI QUE YO CREO QUE ESPERANZA DEBE QUEDARSE MAS O MENOS TRANQUILA DESPUES DE LA EXPLICACIÓN DE LA ABUELA, EXPLICACIÓN QUE DEBE SER ALGO COMO “ELLA ESTA BIEN Y MUY PRONTO VA A REGRESAR CON NOSOTROS”, “¿DEVERAS, ABUELITA, ME LO PROMETES?”, “TE LO PROMETO, ANDALE, DUERMETE, QUE MAÑANA ES EL DÍA MÁS IMPORTANTE DE TU VIDA”. QUIZA ESPERANZA LE PIDA A ABUELITA DORMIR CON ELLA, ASÍ PODRIAS SALIR DE LA SECUENCIA 2 VIENDOLAS A LAS DOS CON LOS OJOS ABIERTOS, ABUELA ABRAZANDOLA POR LA ESPALDA, ANGUSTIADA, Y ESPERANZA, COMO SU NOMBRE LO INDICA, ESPERANZADA.

### 3INT. – CUARTO - AMANECER

Vemos una foto de JOSE, ESPERANZA y SU MADRE encima de un pequeño mueble de la casa. Se abre la toma y vemos cómo llega ESPERANZA a tomar un pequeño espejo del mismo mueble que estaba a lado de la foto y se peina perfectamente. Ella luce un uniforme de colegio de primaria reluciente. Termina de peinarse agarra su mochila mientras su abuela JOSE le grita:

JOSE

¡Ándale ESPERANZA! ¡Córrle! Vamos, vamos.

### 4EXTERIOR – CAMINO - DIA.

ESPERANZA mira sus pies corriendo sobre la calle sin pavimentar, luce unos zapatos de goma muy gastados pero bien boleados. Se detiene cuando alcanza la puerta del colegio y voltea a ver a su abuela, que corría tras ella, pero JOSE se detuvo frente a un puesto de periódicos para recuperar el aliento. JOSE le hace señas de que entre: **Nota de la guionista al director:** (¡AGUAS, ES ESPERANZA LA QUE SE LIMPIA LOS ZAPATOS!) JOSE se limpia los zapatos de arena que levantó en el camino y entra en la escuela empujando la puerta.

JOSE voltea al puesto de periódicos, ve directamente al encabezado de un diario, su rostro denota nuevamente un angustia pesada e infinita, se acerca a comprarlo, saca su monedero, cuenta las pocas monedas que trae, lo duda por un instante mientras voltea al puesto de al lado y descubre un moño con los colores de la bandera. Vemos en su mirada un pequeño pensamiento de optimismo, decide calmar su angustia y comprarle el moño a su nieta en vez del diario. Con prisa se dirige de inmediato a la puerta del colegio de su nieta.

### **Nota de la guionista al director:**

MI ABUE ESCOGÍA UN MOÑO, ESPERANZA SE PONÍA A LEER EL ENCABEZADO DE UN PERIÓDICO CON UN TITULAR DEL ESTILO: “AUMENTA LA LISTA DE FEMINICIDIOS EN LA FRONTERA”. ABUE LE TAPABA LOS OJOS Y LE DECÍA: “NO ANDE LEYENDO ESAS COCHINADAS, Y VENGA A ESCOGER SU MOÑO”, AL TIEMPO QUE ABUE LEÍA EL ENCABEZADO. FELIZ, ESPERANZA CORRE A LA ESCUELA Y LA ABUELA ESTA TENTADA A COMPRAR EL PERIÓDICO, INCLUSO PUEDE PREGUNTAR AL VOCEADOR POR EL PRECIO, PERO NO LO HACE PORQUE ESPERANZA LA URGE A QUE ENTRE A LA ESCUELA. GUSTABA MAS, POR LA ACCION DE LA ABUELA DE OCULTAR LA RELIDAD, AQUELLO DE QUE SE PARABAN JUNTO AL PUESTO CON LOS MOÑOS AL LADO DEL DE LOS PERIODICOS, Y MIENTRAS.

### 5EXT. – PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA - DÍA

Una escolta hace un recorrido por el patio de la escuela mientras otra lo hace en sentido contrario, ambas se encuentran en el centro del espacio y se detienen frente a frente, la ABANDERADA da un paso al frente y le entrega la bandera a ESPERANZA que llena de orgullo y luciendo el moño que le dio su abuela la recibe llena de fe, escuchamos una banda de guerra.

En medio de varios padres orgullosos viendo la ceremonia JOSE le aplaude feliz a su nieta cuando recibe la bandera, está emocionada. A su lado llega un PAPÁ OFICINISTA que retrasado, toma su lugar para ver lo que queda del acto. Lleva un vaso de café y bajo el brazo trae el periódico que JOSE quiso comprar, ella lo mira dudando en pedírselo. La voz de la DIRECTORA la saca de su marasmo.

DIRECTORA

Ahora la nueva escolta, nos  
conducirá el juramento a la bandera.

El público aplaude y ESPERANZA toma el podium. JOSE no puede con la curiosidad y vemos cómo le pide su periódico al PAPÁ OFICINISTA y busca en él algo con una terrible intuición. Al frente, ESPERANZA ha comenzado la declamación.

ESPERANZA

Bandera de México.

PÚBLICO (*Off*)

Bandera de México.

JOSE busca frenética la noticia, mientras el juramento prosigue.

ESPERANZA (*off*)

Legado de nuestros héroes.

PÚBLICO (*off*)

Legado de nuestros héroes.

JOSE encuentra la noticia, toma aire antes de leerla.  
La escolta porta con orgullo la bandera de México.

ESPERANZA (*off*)

Símbolo de la unidad de nuestros padres y nuestros hermanos.

PÚBLICO (*off*)

Símbolo de la unidad de nuestros padres y nuestros hermanos.

Los ojos llenos de lágrimas de JOSE avanzan en las líneas del periódico

ESPERANZA (*off*)  
Te prometemos

PUBLICO (*off*)  
Te prometemos

6EXT. – DESIERTO - AMANECER.

MADRE DE ESPERANZA mira sus pies que corren en el desierto, lleva un zapato sí y el otro no. Descubrimos a la MADRE DE ESPERANZA en muy mal estado, lleva varios días de haber sido atrapada y vemos en su cuerpo huellas donde queda claro haber vivido todo tipo de torturas. Está corriendo en el desierto casi sin fuerza, huye de 3 hombres que la persiguen divertidos. Sobre esta imagen escuchamos en “off” la continuación del juramento.

ESPERANZA (*off*)  
Ser siempre fieles.

PUBLICO (*off*)  
Ser siempre fieles.

En este momento, la madre es alcanzada por los hombres que la golpean, esta imagen nos genera la sensación de una manada de perros que alcanzan su presa. Ella cae boca abajo, en su mirada vemos que entiende que la batalla está perdida, HARRY la voltea y comienza a violarla con la mano de nuevo, en este momento lleva ya más de tres días de haber sido capturada, lo único que quiere es que termine el juego. **Nota de la guionista al director:** EL MARRANO observa la acción y espera su turno fumando un cigarro (CREO QUE DEBERÍA FUMAR ALGO MAS FUERTE COMO BASE, YA SABES, UNA PIEDRA SOBRE UNA LAT DE CERVEZA PERFORADA, ES MAS GROTESCO Y JUSTIFICA MAS LA ACCION SALVAJE DE LOS TIPOS). EL CARIÑOSITO se acerca, le rompe la blusa, le lame lentamente el cuello hasta llegar a sus senos, súbitamente, le arranca el pezón de una mordida. Mientras resiste, escuchamos en “off” la vocecita de ESPERANZA que declama el juramento a la bandera.

ESPERANZA (*off*)  
A los principios de libertad y de justicia.

PUBLICO (*off*)  
A los principios de libertad y de justicia.

ESPERANZA (*off*)  
Que hacen de nuestra patria.

PUBLICO (*off*)  
Que hacen de nuestra patria.

7EXT. – PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA - DIA

Vemos el rostro lleno de orgullo de ESPERANZA mientras continua con el juramento.

ESPERANZA

La nación independiente,

PUBLICO

La nación independiente,

8EXT. – DESIERTO - AMANECER

Uno de los hombres orina el cuerpo aún vivo y maltrecho de la madre.

ESPERANZA (*off*)

Humana y generosa

PUBLICO (*off*)

Humana y generosa.

ESPERANZA (*off*)

A la que entregamos nuestra existencia.

PUBLICO (*off*)

A la que entregamos nuestra existencia.

Entre un charco de sangre la madre de Esperanza muere. Los hombres se alejan tranquilos en una camioneta, dejando sus restos abandonados como lo haría cualquier depredador con su víctima.

9EXT. – PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA - DIA.

Doña JOSE arruga el periódico contra su cuerpo tratando de contener el dolor, llora, su rabia sale en forma de un grito que es ahogado por los aplausos de los papás que presencian el acto.

10EXTERIOR – DESIERTO - AMANECER.

El cuerpo de la madre yace maltrecho y sin vida. Sobre esta imagen, escuchamos los aplausos frenéticos de los padres que presencian el acto.

11EXTERIOR – PATIO CÍVICO DELAESCUELA - DÍA

JOSE está en el centro de un círculo de padres atónitos que, curiosos, la miran llorar en el suelo sin hacer nada por levantarla.

ESPERANZA se percata de esto y se abre paso para llegar hasta su abuela. **Nota de la guionista al director:** SERÍA UN GRAN SÍMBOLO QUE EL MOÑO CON LOS COLORES PATRIOS SE LE CAYERA A ESPERANZA, A LA HORA DE ABRIRSE PASO ENTRE LA GENTE, Y QUE DE PRONTO ALGUIEN PISARA EL MOÑO. JOSE abraza a ESPERANZA cubriéndola con su cuerpo como si la protegiera (¡EXACTO, SE CAMBIEN LOS PAPELES, ELLA SERÁ LA QUE PROTEJA DE AHORA EN ADELANTE A LA ABUELA!). En el suelo el periódico donde finalmente vemos la noticia de la muerte de la madre de ESPERANZA.

Así observamos que las notas de la guionista tienen como objetivo aclarar la historia y éfatizar las acciones de los personajes a través de metáforas visuales creadas a partir del texto. Por ejemplo, este último fragmento fue totalmente modificado en la versión final del cortometraje.

ESPERANZA (*off*)  
Que me entierren en la sierra  
al pie de los magueyales  
y que me cubra esta tierra,  
que es cuna de hombres cabales.

Oscuro final sobre el cual queda el audio del estribillo de *México lindo y querido* cantado gloriosamente por un coro.

Lo anterior fue la versión final del guión de Anís Rangel pero finalmente no quedó puesto que Roberto Canales creía que la música rompía completamente la tensión dramática.

Veamos el guión 2, más apegado al resultado final del cortometraje. Observamos que ya no aparecen las notas de la guionista. La división de los colores, verde y amarillo, fueron utilizados para separar los tiempos de la historia, verde para un tiempo presente y amarillo para el pasado.

## Guión 2

### 1EXT. – DESIERTO – MEDIO DIA

Sobre un fondo negro, escuchamos el motor encendido de una camioneta, a lo lejos escuchamos también pasos que corren sobre la arena, poco a poco comenzamos a percibir una respiración agitada y alto grado de desesperación. De manera muy abstracta comenzamos a ver la imagen de unos pies que corren tropezándose, cada vez más despacio denotando mucho cansancio. Uno de estos pies está descalzo el otro con una zapatilla malgastada.

### 2INT. – CUARTO - NOCHE.

Vemos el rostro de una mujer mayor que se encuentra despierta al borde de su cama en medio de la noche sin razón aparente. Se escucha el bullicio de la gran ciudad capital mientras ella tiene su mirada perdida en una pequeña ventana que da a la calle. Su rostro está sudoroso y denota un tremenda angustia, está a punto del llanto cuando su nieta ESPERANZA, la sorprende cruzándole la mano por la espalda. JOSE se sorprende que su pequeña nieta de 8 años este levantada a esa hora de la madrugada. JOSE contiene el llanto e inmediatamente denota frialdad y firmeza ante su aparente angustia y le pregunta a su nieta:

JOSE

¡Niña! ¿Qué haces despierta?

ESPERANZA

(Voz de tristeza)

No puedo dormir.... ¿y tú?

JOSE se voltea con firmeza y con la mirada le deja claro que no es hora de estar despierta, la levanta y la lleva a su cama mientras le dice:

JOSE

Nada, niña, mañana es un día importante y se me va a la cama ahorita mismo.

La vuelve a meter a la cama rápidamente pero ESPERANZA se queda pensativa y le dice a su abuela de manera muy triste.

ESPERANZA

¿Dónde esta mi mamá?

JOSE abraza a su nieta con firmeza, sin perder la cordura y aguantando la angustia.



JOSE

A dormir dije! No te preocupes "mija", duerme, duerme ya.

ESPERANZA la mira con los ojos tristes mientras JOSE camina hacia la ventana de la pequeña casa humilde. Volvemos a ver su rostro de angustia al momento que le da la espalda a su nieta. Vemos a ESPERANZA con los ojos vacíos viendo hacia la nada muy pensativa y sin poder dormir.

### 3INT. – CUARTO - AMANECER

Vemos una foto de JOSE, ESPERANZA y SU MADRE encima de un pequeño mueble de la casa. Se abre la toma y vemos como llega ESPERANZA a tomar un pequeño cepillo del mismo mueble que estaba a lado de la foto y se peina perfectamente. Ella luce un uniforme de colegio de primaria reluciente. Termina de peinarse agarra su mochila mientras su abuela JOSE le grita.

JOSE

¡Ándale ESPERANZA! ¡Córrele! Vamos a llegar tarde.

### 4EXTERIOR – CAMINO - DIA.

ESPERANZA mira sus pies corriendo sobre la calle sin pavimentar, luce unos zapatos de goma muy gastados pero bien boleados. Se detiene cuando alcanza la puerta del colegio y voltea a ver a su abuela, que corría tras ella, pero JOSE se detuvo frente a un puesto de periódicos para recuperar el aliento. JOSE le hace señas de que entre. ESPERANZA se limpia los zapatos de arena que levantó en el camino y entra en la escuela empujando la puerta. JOSE voltea al puesto de periódicos, ve directamente al encabezado de un diario, su rostro denota nuevamente un angustia pesada e infinita, se acerca a comprarlo, saca su monedero, cuenta las pocas monedas que trae, lo duda por un instante mientras voltea al puesto de al lado y descubre un moño con los colores de la bandera de México. Vemos en su mirada un pequeño pensamiento de optimismo, decide calmar su angustia y comprarle el moño a su nieta en vez del diario. Con prisa se dirige de inmediato a la puerta del colegio de su nieta.

### 5EXT. – PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA - DÍA

Una escolta hace un recorrido por el patio de la escuela llega al centro.

### 6EXT. – DESIERTO - DÍA

Sobre un fondo negro escuchamos el ruido ensordecedor de una camioneta, en fade in vemos lentamente el paisaje de un desierto desolado, vemos un segundo paisaje por donde aparece la camioneta. Vemos el rostro de quien la maneja, posterior mente el rostro del copiloto que lo acompaña, los dos son hombres que se ven perturbados.

Por el espejo retrovisor logramos distinguir a un tercer hombre que carga algo en la caja de la camioneta, no logramos percibir qué es.

7EXT. – PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA - DÍA

La escolta se detiene de manera imponente aparece ESPERANZA y se posiciona frente a ella la saluda y voltea frente a los padres para estar lista para comenzar los honores, escuchamos una banda de guerra.

En medio de varios padres orgullosos viendo la ceremonia JOSE le aplaude feliz a su nieta. A su lado llega un PAPA OFICINISTA que retrasado, toma su lugar para ver lo que queda del acto. Lleva un vaso de café y bajo el brazo trae el periódico que JOSE quiso comprar, ella lo mira dudando en pedirselo. La voz de la DIRECTORA la saca de su marasmo.

DIRECTORA

Ahora la nueva escucharemos  
el juramento a la bandera.

El público aplaude y ESPEERANZA alza su mano. JOSE no puede con la curiosidad y vemos cómo le pide su periódico al PAPÁ OFICINISTA y busca en él algo con una terrible intuición. Al frente, ESPERANZA ha comenzado la declamación.

ESPERANZA

Bandera de México.

PÚBLICO (*Off*)

Bandera de México.

JOSE busca frenética la noticia, mientras el juramente prosigue.

ESPERANZA (*off*)

Legado de nuestros héroes.

PÚBLICO (*off*)

Legado de nuestros héroes.

JOSE encuentra la noticia, toma aire antes de leerla. La escolta porta con orgullo la bandera de México.

ESPERANZA (*off*)

Símbolo de la unidad de nuestros padres y nuestros hermanos.

PÚBLICO (*off*)

Símbolo de la unidad de nuestros padres y nuestros hermanos.

Los ojos llenos de lágrimas de JOSE avanzan en las líneas del periódico

ESPERANZA (*off*)

Te prometemos

PÚBLICO (*off*)

Te prometemos

8EXT. – DESIERTO - AMANECER.

MADRE DE ESPERANZA mira sus pies que corren en el desierto, lleva un zapato sí y el otro no. Descubrimos a la MADRE DE ESPERANZA en muy mal estado, lleva varios días de haber sido atrapada y vemos en su cuerpo huellas donde queda claro haber vivido todo tipo de torturas. Está corriendo en el desierto casi sin fuerza, huye de 3 hombres que la persiguen divertidos. Sobre esta imagen escuchamos en “off” la continuación del juramento.

ESPERANZA (off)  
Ser siempre fieles.

PÚBLICO (off)  
Ser siempre fieles.

En este momento, la madre es alcanzada por los hombres que la golpean, esta imagen nos genera la sensación de una manada de perros que alcanzan su presa. Ella cae boca abajo, en su mirada vemos que entiende que la batalla está perdida, HARRY la voltea y comienza a violarla con la mano de nuevo, en este momento lleva ya más de tres días de haber sido capturada, lo único que quiere es que termine el juego. EL MARRANO observa la acción y espera su turno fumando un cigarro. EL CARIÑOSITO se acerca, le rompe la blusa, le lame lentamente el cuello hasta llegar a sus senos, súbitamente, le arranca el pezón de una mordida. Mientras resiste, escuchamos en “off” la vocecita de ESPERANZA que declama el juramento a la bandera.

ESPERANZA (off)  
A los principios de libertad y de justicia.

PÚBLICO (off)  
A los principios de libertad y de justicia.

ESPERANZA (off)  
Que hacen de nuestra patria.

PÚBLICO (off)  
Que hacen de nuestra patria.

9EXT. – PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA - DIA

Vemos el rostro lleno de orgullo de ESPERANZA mientras continúa con el juramento.

ESPERANZA  
La nación independiente,

PÚBLICO  
La nación independiente.

10EXT. – DECIERTO - AMANECER

Uno de los hombres orina el cuerpo aun vivo y maltrecho de la madre.

ESPERANZA (*off*)  
Humana y generosa

PÚBLICO (*off*)  
Humana y generosa.

ESPERANZA (*off*)  
A la que entregamos nuestra existencia.  
PÚBLICO (*off*)  
A la que entregamos nuestra existencia.

Entre un charco de sangre la madre de Esperanza muere. Los hombres se alejan tranquilos en una camioneta, dejando sus restos abandonados como lo haría cualquier depredador con su víctima.

11EXT. – PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA - DÍA.

Doña JOSE arruga el periódico contra su cuerpo tratando de contener el dolor, llora, su rabia sale en forma de un grito que es ahogado por los aplausos de los papás que presencian el acto. Ella está de rodillas en el suelo.

12EXTERIOR – DESIERTO - AMANECER.

El cuerpo de la madre yace maltrecho y sin vida. Sobre esta imagen, escuchamos los aplausos frenéticos de los padres que presencian el acto.

13 EXTERIOR – PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA - DÍA

JOSE está en el centro de un círculo de padres atónitos que, curiosos, la miran llorar en el suelo sin hacer nada por levantarla.

ESPERANZA se percata de esto y se abre paso para llegar hasta su abuela. JOSE abraza a ESPERANZA cubriéndola con su cuerpo como si la protegiera. En el suelo el periódico donde finalmente vemos la noticia de la muerte de la madre de ESPERANZA.

ESPERANZA (*off*)  
Que me entierren en la sierra  
al pie de los magueyales  
y que me cubra esta tierra,  
que es cuna de hombres cabales.

Oscuro final sobre el cual queda el audio del estribillo de “México lindo y querido” cantado gloriosamente por un coro.

Este final fue modificado por el director, quien conservó su propuesta inicial de suprimir la música, conservando sólo el sonido del viento para dar mayor tensión dramática a la escena en donde se encuentra el cuerpo muerto de la madre de Esperanza en el desierto, el final de la escena se va a fundido en negro en silencio y termina el cortometraje.

El discurso del juramento a la bandera es la parte lingüística, mientras que las otras partes que complementan el guión son la técnica y la psicológica; lo trata de comprender como una expresión de algo interior, respecto a a guionista donde ella hace referencia, el director y el espectador, cada quien tiene su referencia. En este sentido el discurso adquiere una triple autonomía: «primero respecto a la intención del hablante, en segundo, a la recepción del público primitivo y en tercera, las circunstancias económicas, sociales y culturales de su producción».<sup>16</sup> Por ello, la tarea de la hermenéutica consiste en reconstruir la estructura de la obra y captar la proyección de la obra fuera de sí misma y engendrar un mundo, la cosa del texto: guión.

### **2.3 Símbolos, íconos e índices**

Para hacer la interpretación nos basamos en el segundo guión que se tomó para la producción final. Recordemos que la idea principal de la guionista Anís Rangel se fundamenta en la violencia de género mientras para el director Roberto Canales es la educación el eje de esta problemática.

El guión es el plan fundamental sobre el cual se construye la película; constituye la primera parte del proceso creativo y nunca en sí mismo una obra de arte acabada, son como los planos de un arquitecto. La dirección de una película comienza cuando en el interior de la persona creadora de la película y conocida como director, surge una imagen de la misma: puede ser una serie de episodios elaborados o quizás la conciencia de una estructura

---

<sup>16</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.33.

estética o una atmósfera emocional.<sup>17</sup> En los guiones se interpreta la realidad a través de un conocimiento socio-histórico, lo que permite un acercamiento más íntimo para el espectador.

Peirce nos reorienta a indagar la relación que el hombre establece con el mundo, a través del signo que es una representación mental a través de la cual alguien puede conocer los objetos de la realidad. Peirce define el signo que corresponde a una comunicación visual y que forman parte de un "lenguaje" ya codificado. Peirce observaba que un índice visual comunica algo, por medio de un impulso más o menos ciego, basándose en un sistema de convenciones o en un sistema de experiencias aprendidas. Se puede afirmar que todos los fenómenos visuales que puedan ser interpretados como índices también pueden ser considerados como signos convencionales. El signo consta de tres componentes:

- El objeto es la "porción" de la realidad a la que se puede acceder a través del signo o representante. Los seres humanos accedemos al mundo "real" a través de un sistema simbólico.
- El interpretante es el significado de una representación no puede ser sino otra representación que produce en la mente de la persona.
- El significante es la representación sensorial de la unión de dos elementos ligados entre sí.

Según la relación que los signos tengan con el objeto, Peirce los clasifica como:

- íconos son los que se parecen al objeto que representan y la relación con aquello es directa.
- Índices son la relación con los objetos que representan, es la continuidad con respecto a la realidad.
- Símbolos son la relación convencional con el objeto.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> VVAA, *op.cit.* p.68.

<sup>18</sup> Umberto Eco, *op. cit.* p.169.

La tabla que a continuación se presenta contiene los íconos e índices visuales y auditivos más importantes del cortometraje *Si muero lejos de ti*.

Escena	1 Exterior /Desierto /Mediodía
--------	--------------------------------



	Índices	Íconos
Visual	<p>*La respiración agitada nos indica el alto grado de desesperación y agotamiento que siente la madre de Esperanza al tratar de escapar de sus raptores.</p> <p>*Un pie descalzo nos indica la pésima condición de vida que tiene la madre de Esperanza, también indica que lo ha perdido mientras escapaba.</p> <p>*La zapatilla malgastada indica la pobreza y el tiempo que ha estado fuera de su casa la madre de Esperanza.</p>	<p>*Los pies que corren tropezándose de la madre de Esperanza.</p>

	Índices
Imagen acústica	<p>*Escuchamos como se va acercando una camioneta por el sonido del motor, indica que ha llegado a su destino. Este sonido y después el silencio del mismo indica que inicia la siguiente acción.</p> <p>*Escuchamos los pasos de la madre de Esperanza que corren sobre la arena; el sonido nos ubica en el desierto, ya que no hay ningún otro sonido ambiental. Poco a poco se percibe una respiración agitada y alto grado de desesperación, dando la sensación de acercamiento al espectador.</p>

Escena	2 Interior /Cuarto/ Noche
--------	---------------------------



	Índices	Íconos
Visual	<p>*El rostro sudoroso y la expresión facial de Jose indican su angustia que es enfatizada por su insomnio ya que es de madrugada.</p> <p>*Esperanza sorprende a Jose cruzándole la mano por la espalda; esta es una acción es un indicativo del cariño y la preocupación que siente Esperanza por Jose, su abuela, al verla inquieta en medio de la noche.</p> <p>*La casa humilde es una descripción visual de las condiciones de pobreza en las que viven los</p>	<p>*Una pequeña ventana donde se puede observar a lo lejos la gran ciudad capital en mitad de la noche.</p>



<p>personajes.</p> <p>*Esperanza con los ojos tristes, pensativa y sin poder dormir; indica que al igual que Jose también está angustiada.</p> <p>*Jose abraza a su nieta con firmeza; la acción indica que Jose le oculta su angustia a Esperanza para no preocuparla y evade la situación recordándole a Esperanza que el día siguiente será especial para ella.</p>	
--	--

	Índices
Imagen acústica	*Se escucha el bullicio de la gran ciudad capital, ubicando al espectador en el centro de la acción, el cual se encuentra alejado de la ciudad, indicando que es una zona marginal.

Escena	3 Interior /Cuarto / Amanecer.
--------	--------------------------------



	Índices	Íconos
Visual	<p>*El pequeño mueble de la casa y el pequeño cepillo indican el escaso espacio físico de la casa de Jose y Esperanza, haciendo referencia a los bajos recursos económicos de éstas.</p> <p>*Esperanza se peina perfectamente. Esta acción muestra la meticulosidad del personaje,</p>	<p>*La foto de Jose, Esperanza y su madre es una representación gráfica de los personajes, creando una referencia directa</p>

	denotando que es un día especial.  *El uniforme del colegio de primaria que porta Esperanza es un indicativo de la edad y el ciclo vital por el cual cruza.	con ellos.
--	---	------------

Escena	4 Exterior / Camino/ Día
--------	--------------------------



	Índices	Íconos
Visual	<p>*La calle sin pavimentar reitera que los personajes viven en una zona marginal.</p> <p>*Esperanza se limpia los zapatos de la arena que levantó en el camino; la acción indica una relación metafórica, ligando los índices con la historia.</p> <p>*Jose ve el encabezado de un periódico que hace referencia a otro feminicidio de Ciudad Juárez y denota nuevamente</p>	<p>*Los zapatos de goma muy desgastados pero bien boleados de Esperanza, son elementos que definen al personaje, dando continuidad a los elementos de la historia.</p>

	<p>su angustia.</p> <p>*Jose saca su monedero, cuenta las pocas monedas que trae; la acción refuerza su baja condición económica.</p> <p>*Jose tiene un pequeño pensamiento de optimismo cuando ve un par de moños con los colores de la bandera, los cuales compra para su nieta. Indica la relación metafórica de los moños que representan la esperanza del país, los cuales son colocados a Esperanza, una niña inocente.</p>	
--	---	--

Escena	5 Exterior / Patio cívico de la escuela /Día
--------	--



	Índice
Visual	*La escolta en el patio de la escuela de Esperanza indican que es lunes, día de los honores a la bandera.

Escena	6 Exterior / Desierto / Amanecer
--------	----------------------------------

	Índices
--	---------

Visual	<p>*Los rostros perturbados de los hombres en la camioneta, indican que son personas fuera de sí y capaces de cualquier cosa.</p> <p>*El espejo retrovisor por donde se logra distinguir a un tercer hombre que carga algo; indica y revela que algo está por suceder en la secuencia de la historia.</p>
--------	---

	Índices
Imagen acústica	*El ruido ensordecedor de una camioneta, es el acercamiento al centro de la acción y al clímax de la historia.

Escena	7 Exterior /Patio cívico de la escuela /Día
--------	---



	Índices	Íconos
Visual	<p>*La escolta se detiene de manera imponente aparece Esperanza y se posiciona frente a la bandera y la saluda; esta actitud de Esperanza indica el respeto y el orgullo que siente hacia los símbolos patrios, los cuales son representaciones del país.</p> <p>*El público aplaude y Esperanza alza su mano. Jose no puede con la curiosidad y le pide su periódico al papá oficinista, indica al</p>	<p>*La banda de guerra y la escolta confirman que es lunes, el día a los honores a la bandera.</p> <p>*El papá oficinista que lleva un vaso de café y bajo el brazo el periódico que Jose quiso comprar, reitera que es lunes, por eso hay padres de familia presentes en el patio de la escuela presenciando los honores a la bandera que llevan</p>

	<p>espectador que algo importante está a punto de revelarse.</p> <p>* Jose busca frenética la noticia y sus ojos llenos de lágrimas avanzan en las líneas del periódico; la acción indica que algo malo pasa y tiene relación con su angustia y con el encabezado del periódico que vió antes de entrar a la escuela.</p>	<p>a cabo sus hijos.</p>
--	---	--------------------------

	<p>Ícono</p>
<p>Imagen acústica</p>	<p>Se escucha una banda de guerra. Este sonido es una relación directa con el objeto aunque no aparezca físicamente, dando un contexto patrio.</p>

<p>Escena</p>	<p>8 Exterior/ Desierto / Amanecer</p>
---------------	--





	Índices
Visual	<p>*Los pies que corren en el desierto dan continuidad a la parte del tiempo de la historia de la madre de Esperanza, enfocando la acción en los pies, indicando una relación metafórica con los zapatos de Esperanza.</p> <p>* La madre de Esperanza corre en el desierto casi sin fuerza, tiene huellas de tortura; indica que han sido varios los días en que ha sido maltratada por sus raptores.</p> <p>*Tres hombres persiguen a la madre de Esperanza; esta acción otorga la continuidad a los elementos que se relacionan en la historia para lograr las metáforas visuales del juego de las “trilogías”: Jose, Esperanza y su madre y los tres colores de la bandera.</p>

Escena	11 Exterior / Patio cívico de la escuela/ Día
--------	---



	Índices	Ícono
Visual	*Jose arruga el periódico contra su cuerpo tratando de contener el dolor,	*Periódico. Es un ícono gráfico que

	<p>llora, su rabia sale en forma de un grito. Esta acción une los índices que aparecen en los recuadros anteriores, da la continuidad a la historia para llegar al desenlace.</p> <p>Aparece una vez más el periódico con la nota “ Muerta en Juárez” que es el hilo conductor del tiempo de Esperanza y Jose (presente) con el de la madre de Esperanza en el desierto (pasado), muerta por las vejaciones sufridas.</p>	<p>representa una relación directa con la historia del cortometraje.</p>
--	---	--

Índice	
Imagen acústica	<p>*Llora, su rabia sale en forma de un grito. Este sonido da continuidad y fuerza a la acción dramática de Jose.</p> <p>*Los aplausos de los papás indican que se acabó la ceremonia y a su vez refuerza el contraste drámatico de Jose ante la noticia de la muerte de su hija.</p>

Escena	12 Exterior / Desierto / Amanecer (el cuerpo de la madre yace maltrecho y sin vida)
--------	--



Escena	13 Exterior / Patio cívico de la escuela / Día
--------	--

	Índices
Visual	<p>*Un círculo de padres atónitos miran llorar a Jose en el suelo sin hacer nada por levantarla. La acción indica la continuidad de la reacción de Jose que pareciera fuera de contexto ante los padres de familia.</p> <p>*Jose abraza a Esperanza. Este gesto de Jose hacia su nieta es un indicativo de su angustia que se ha convertido en dolor. Se revela el misterio de la historia y concluye. Deja que el espectador defina que pasó con la historia Jose y Esperanza después del asesinato de la madre.</p>

Todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención. La comunicación fílmica es un código comunicativo extra-lingüístico no debe construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua. Diferenciamos los siguientes conceptos, aunque diferentes, se apoyan mutuamente:

1) *Código fílmico: codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración.*

2) *Código cinematográfico: codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de los aparatos cinematográficos.*<sup>19</sup>

El ser humano utiliza estos dos códigos como herramientas de proyección y autocomprensión consciente de su pasado, presente y futuro. Para los hombres, vivir un hoy, es la fusión de que hubo un mañana y un ayer, una fusión de horizontes. El espectador utiliza estos mismos códigos, al momento de ver una película, se transporta al tiempo de la historia, se identifica con una o varias de las acciones de los personajes permitiendo la empatía o el rechazo de uno o varios personajes. El film permite en su corto tiempo diversificar las sensaciones.

---

<sup>19</sup>Umberto Eco, *op. cit.* p.213.



Un ser racional que comprende el mundo y actúa sobre él se designa por medio de la experiencia de la vida social, espiritual y existencia religiosa, es decir, el conjunto de las modalidades bajo las cuales la conciencia descubre la verdad, convirtiéndola en universal al entrar en el mundo de la cultura, de las costumbres, de las instituciones, de la historia.

### **3. Interpretación del discurso**

En este capítulo se unen las pautas establecidas en los anteriores capítulos con algunas inquietudes paralelas en torno a las causas de los homicidios en Ciudad Juárez y el contexto socioeconómico y político del país desde 1993; partiendo de lo público a lo privado, hasta llegar a una relación directa con la historia de los personajes del cortometraje.

En el apartado 3.1 hacemos un análisis del significado de estos dos conceptos para comparar los elementos encontrados en el cortometraje, con los de la vida real. Para entender por qué la ficción por lo general supera la realidad, y a veces la realidad genera historias de ficción basadas en sucesos trascendentales para los seres humanos. Así, la realidad y la ficción, se alimentan una de la otra, a través de los sentidos de los realizadores y de los espectadores, elaborando la proyección de historias visuales que posiblemente no hubiéramos imaginado.

En el apartado 3.2, se realiza una “cronología de muerte” junto con los sexenios presidenciales y las gubernaturas de Chihuahua, se mencionan algunos de los casos de feminicidio en Ciudad Juárez, puntualizándolos con algunas fechas y nombres de los gobernantes que estaban presentes cuando empezaron los asesinatos.

Para la sociedad, el ámbito de lo femenino es considerado privado mientras el ámbito público le pertenece a lo masculino. Situación abordada en el apartado 3.3 donde nos enfocamos de manera más detallada a la historia de Ciudad Juárez y a la posición que juega el sector femenino. Dejando en claro, que las mujeres, en particular las de escasos recursos, constantemente se encuentran en un enfrentamiento por la lucha y reconocimiento de sus derechos, en los cuales, la mayoría de ellas los ignoran o simplemente no saben de su existencia; en gran medida estas

mujeres son subyugadas por el desconocimiento, ignorancia, miedo o prejuicios.

Para el apartado 3.4 se fusionan los elementos de los anteriores apartados y aspectos técnicos de la cinematografía, a manera de conclusión para fusionar las dos historias, la real y la de ficción cuyo resultado es el cortometraje *Si muero lejos de ti*.

### 3.1 Realidad vs. Ficción

Para distinguir la realidad de la ficción partiremos de las definiciones actuales: *realidad es el conjunto de las cosas existentes, las relaciones que éstas mantienen entre sí*. Si bien esta definición puede ser propia del sentido común, lo cierto es que fue un concepto de debate en el campo de la filosofía por mucho tiempo hasta la fecha. Básicamente la dificultad siempre se sostuvo en el grado de importancia que se le daba al papel de los sentidos en la comprensión del mundo.

Para Max Apel la realidad objetiva del conocimiento quiere decir relación con un objeto. La realidad es la característica de un estado hecho, de una efectividad. En la teoría del conocimiento el Realismo concibe un ser en sí fuera de la conciencia, un ser trascendente; el realismo dogmático cree en el conocer, se refleja en esta realidad trascendente y el realismo crítico refiere el conocimiento a la realidad en sí, pero rechaza la teoría de la imagen.<sup>1</sup>

En cambio para José Ferrater, la ficción proviene del latín  *fingere*  del verbo  *fingo* , significa “modelar”, “formar”, “representar” y de ahí, “preparar”, “imaginar”, “disfrazar”, “suponer”. «Las cosas pueden ser arregladas, modeladas, disfrazadas y con ello se convierten en  *ficta* . Se habla de  *fictio voluntatis*  o pensamiento disfrazado». <sup>2</sup> Es conocida como la simulación de la realidad que realizan en las obras literarias, cinematográficas, teatrales o de otro tipo, cuando presentan un mundo imaginario al espectador. El concepto

---

<sup>1</sup> APEL MAX,  *Diccionario de Filosofía, México* , UTEHA, 1961, pp. 269-270.

<sup>2</sup> José Ferrater Mora (Nueva edición revisada, aumentada y actualizada por el profesor Josep Maria Terricabras),  *Diccionario de filosofía* , tomo II, Barcelona, Ariel, pp.1224-1225-1226.

de ficción en la tradición occidental está muy ligado al concepto de *mímesis*, desarrollado en la Grecia clásica, en las obras de Platón y Aristóteles.

La *mímesis*, la imitación creadora de la acción humana. La transferencia del texto a la acción, deja totalmente de aparecer como una analogía riesgosa, en la medida en que se puede mostrar que al menos una región del discurso se refiere a la acción, la redescubre y la rehace.<sup>3</sup>

El concepto de *mímesis* se designa a la imitación que hace el hombre a la naturaleza, tomando la esencia. Para Aristóteles, las artes *miméticas*, tienen efectos educativos, pues si son correctamente elegidos nos acostumbran a “gozar, amar y odiar rectamente”, de suerte que contribuyen a la formación de hábitos emocionales, que a su vez determina lo que somos. La dificultad que presenta es que todo proceso de adquisición de hábitos emocionales exige un patrón previo, una preparación. Para Platón la *mímesis* es sólo la apariencia atractiva de las imágenes exteriores de las cosas, que constituyen el mundo opuesto al de las ideas. Esta imitación de la realidad, sólo es una copia de la copia del mundo de las ideas.<sup>4</sup>

Es necesario insistir que Aristóteles no dice que las artes deban ser la imitación del mundo real, sino la imitación "de las acciones de los hombres". Esta diferencia es la que permite que lo verosímil irreal tenga cabida en las artes. Paul Ricoeur ha subdividido el concepto de *mímesis* aristotélico en tres fases:

- *Mímesis* 1: el proceso de configuración del texto y la disposición de la trama por parte del autor.
- *Mímesis* 2: la propia configuración del texto, que puede responder o no al mundo exterior.

---

<sup>3</sup>*Ibíd.* p.162.

<sup>4</sup>Aristóteles, *Poética*, pp.63-64.

- Mímesis 3: la reconfiguración del mundo del texto que debe realizar el lector o espectador.<sup>5</sup>

La ficción no se opone al real histórico, tampoco juega con un papel meramente emocional. Está integrado por sistemas de símbolos que contribuyen a configurar la realidad. En la *Poética* de Aristóteles se dice que es la imitación de la acción. El mundo de la ficción es un laboratorio de formas en donde ensayamos las diversas configuraciones de la realidad para poner a prueba su coherencia y credibilidad. Estos ensayos crean nuevos significados en diferentes lenguajes y son parte de la imaginación productora.<sup>6</sup>

La tragedia no imita la acción más que porque la recrea en el nivel de una ficción bien compuesta. Aristóteles puede concluir de ello que la poesía es más filosófica que la historia. En la narración, el alcance de un acto específico del discurso, es dotado con fuerza ilocucionaria y de una fuerza referencial original. *El relato es un procedimiento de redescrición, de la estructura narrativa y donde la redescrición tiene como referente a la acción misma.*

La ficción tiene ese poder de rehacer la realidad y, más precisamente, en el marco de la ficción narrativa, la realidad práctica, ya que el texto aspira intencionalmente a un horizonte de realidad nueva que hemos llamado mundo, el mundo de la acción.<sup>7</sup>

También para la realidad, los primeros planteamientos filosóficos se encuentran en la Grecia clásica. Platón sostiene en su obra, que los sentidos no son nada más que el reflejo de la verdadera realidad. Así, el mundo presente debe interpretarse como una representación que carece de sustento propio.

---

<sup>5</sup>Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, p.114.

<sup>6</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.21.

<sup>7</sup>*Ibíd*, p.26.

Distinta a la postura de Platón, acerca de la realidad, se encuentra la visión de Aristóteles, considerado un filósofo plenamente realista, en la medida en que valora como fidedignos a los datos que nos entregan los sentidos. Para él, un objeto de la realidad se comprendía por las nociones de sustancia y accidente, la primera la forma lo hacía pertenecer a una clase determinada y la segunda, lo cambiante entre cada miembro de la especie.<sup>8</sup>

La realidad es un hecho comprobable mediante la percepción de los sentidos. A pesar de lo poco relevante que a primera vista pueda profundizar en una correcta delimitación del término.

Las teorías aristotélicas de la ficción fueron recuperadas durante el Renacimiento, aunque en muchos casos fueron mal interpretadas o sesgadas. Así por ejemplo, el concepto de mimesis como "imitación de las acciones de los hombres" fue traducido por Francesco Robortello, humanista del Renacimiento italiano, en un sentido más amplio pero que resultó posteriormente, *como imitaciones de objetos*.

Estas imitaciones de imágenes las llamamos ficciones, las cuales toman el lugar de las cosas que representan. La "Imagen" se aplica al dominio de las ilusiones, es decir, de las representaciones de las cosas ausentes, pero que para el sujeto hacen creer en la realidad del objeto. La imaginación productora y reproductora son capaces de adoptar o no una conciencia crítica de la diferencia entre lo imaginario y lo real. Las variaciones son reguladas por los grados de creencia; la imagen es confundida con lo real.

La teoría de la metáfora ofrece la posibilidad de vincular la imaginación con cierto uso del lenguaje, un aspecto de la innovación semántica. La imagen es la escena desplegada en algún teatro mental frente a la mirada de un espectador interior, en el cual tallamos ideas abstractas, nuestros conceptos, el ingrediente básico de cierta alquimia mental.<sup>9</sup> Para Aristóteles el

---

<sup>8</sup>Aristóteles, *op. cit.* p.65.

<sup>9</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* pp.200-201-202.

metaforizar bien [...] es percibir lo semejante. Imaginar es en primer lugar reestructurar campos semánticos, es ver como. El trabajo de la imaginación es esquematizar la atribución metafórica, la imagen es una significación emergente.

Según Hans Vaihinger, el uso la ficción como concepto relativamente autónomo tuvo lugar solamente en la Edad Media y, especialmente, en autores con tendencia nominalista. *Esta época borró los límites de lo real, lo irreal o incluso lo inverosímil.* Las vidas de santos o los libros de caballerías eran sólo dos ejemplos en los que lo real y lo irreal aparecían mezclados e indivisibles para los lectores de la época.<sup>10</sup>

Uno de los mayores problemas que plantea la ficción desde el punto de vista de la semántica, es decir, del significado, es el de cómo los lectores o consumidores de ficción podemos no sólo aceptarla pese a su evidente “falsedad”, sino además realizar juicios acerca de la verdad o falsedad de enunciados ficcionales.

Para Vaihinger, las ficciones aparecen no sólo en las obras de la fantasía o de la imaginación, sino en el pensamiento de “realidades” de las cuales no puede propiamente decirse que “son” pero tampoco puede decirse “que no son”. En rigor se llaman “ficciones” a las cuasi-conceptos que denotan cuasi-cosas.

No todas las ficciones son iguales. Puede hablarse, así de ficciones abstractivas, esquemáticas o típicas, simbólicas y han indicado que cada una de estas ficciones posee su propia condición de aplicabilidad. Las ficciones, “describen” los “hechos” bajo la forma del “como si”.<sup>11</sup>

Es por eso que surge la Teoría de los mundos posibles, desarrollada principalmente por Lubomir Dolezel quien realiza un acercamiento a través

---

<sup>10</sup> José Ferrater Mora, *op.cit.* pp.1254-1255.

<sup>11</sup> *Ibid.* pp. 1256-1257.

de su significado y no de su forma externa. Basándose en que toda ficción crea un mundo semánticamente distinto al mundo real, creado específicamente por cada texto de ficción y al que sólo se puede acceder precisamente a través de dicho texto. Así, una obra de ficción puede alterar o eliminar algunas de las leyes físicas imperantes en el mundo real, o bien conservarlas y construir un mundo cercano al real. Esta aproximación semántica a la ficción tiene la ventaja de explicar, además, cómo es posible realizar juicios de verdad o falsedad acerca de afirmaciones ficcionales.

El papel último de la imagen no es sólo difundir el sentido en diversos campos sensoriales, sino suspender el significado en la atmósfera neutralizada, en el elemento de la ficción. La imaginación es un juego libre lleno de posibilidades. La ficción tiene, por así decir, una doble valencia en cuanto a la referencia: se dirige a otra parte, incluso a ninguna parte. La ficción redescrive la realidad.

Todo ícono es un grafismo que recrea la realidad en un nivel más alto de realismo. Este aumento icónico procede de abreviaciones y articulaciones. La ficciones redesciben la propia acción humana. La estructura narrativa proporciona a la ficción las técnicas de abreviación, de articulación y de condensación mediante las cuales se logra el efecto de aumento icónico que se redescrive también en la pintura y en las otras artes plásticas.<sup>12</sup>

*El rasgo común al modelo y a la ficción es su capacidad de abrir y desplegar nuevas dimensiones de la realidad.* La imaginación tiene una función proyectiva que pertenece al dinamismo de pensar. No hay acción sin imaginación, es el proceso mismo de la motivación. La imaginación proporciona el medio, la claridad luminosa, donde pueden compararse los deseos y las exigencias éticas.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup>F. Dagobert, *Écriture et Iconographie*, París, Vrin, 1973. cit pos, Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.205.

<sup>13</sup>Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.207.



La realidad genera ficción y la ficción se vuelve realidad al ser proyectada a través de alguna de las artes, en nuestro caso, el vehículo que utilizamos es la cinematografía, en la cual, el cortometraje “Si muero lejos de ti”, parte de un hecho real, para convertirse en una historia de ficción pasando por los sentidos del espectador para finalmente regresar a la realidad, como lo observaremos en el apartado 3.2.

### **3.2 La realidad de las mujeres que van a trabajar a la frontera**

En este apartado damos algunos datos y cifras que nos ubican en los contornos y fondos de los feminicidios en Ciudad Juárez que se han perpetrado desde 1993 hasta la fecha. Considerando que en dicha localidad sólo se ha convertido en un archivo lleno de averiguaciones y papeleo sin conclusión a través del tiempo y que no es el mismo resultado para las familias de las víctimas, el gobierno o el de nosotros como “espectadores”.

El tiempo de alguna manera se fragmenta en pasado, futuro y presente, marcando un tiempo alterno “fuera de sí” de las dimensiones convencionales, unas en relación con las otras. El propio presente es el que se exterioriza por relación a sí mismo, como un presente futuro, un desde ahora.<sup>14</sup>

Para tener un presente es necesario al menos que alguien hable; el presente es entonces el significado por la coincidencia entre un acontecimiento y el discurso que lo enuncia. La mirada hacia los sexenios pasados, hacia los homicidios pasados hacen prevalecer la retrospectiva de la visión sobre nuestro ser-afectado por la eficiencia y deficiencia de las cosas pasadas. Recordemos que el tiempo en conjunto es una secuencia indefinida de instantes y de intervalos entre los instantes. Esta congruencia entre la representación del tiempo mediante puntos de intervalos y el movimiento físico confiere al “instante” un derecho igual al del presente vivo.<sup>15</sup> El

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* p.242.

<sup>15</sup> *Ibíd.* p.244.

cortometraje *Si muero lejos de ti*, se convierte en un instante de reflexión, donde las acciones de los personajes nos ubican en nuestra propia historia.

Los instantes de las desapariciones y homicidios de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua, empieza a ser evidente desde hace más de 10 años, iniciando un conteo de terror con los brutales asesinatos que sufren las mujeres de sectores económicamente bajos.

El 12 de mayo de 1993. Localizan el cuerpo de una mujer no identificada [...] en las faldas del Cerro Bola [...] en posición de decúbito dorsal y vestido con pantalón de mezclilla con el zipper abierto y dicha prenda en las rodillas [...] herida punzo penetrante en seno izquierdo, escoriaciones en brazo izquierdo, golpe contuso con hematoma a nivel maxilar y a nivel de pómulo derecho, escoriación en mentón, hemorragia bucal y nasal, escoriación lineal cerca del cuello, de tez morena clara, 1,75 cm., pelo castaño, ojos grandes color café, 24 años, brasiere blanco por encima de los senos. Causa de muerte asfixia por estrangulamiento.

Entre mayo y octubre se encuentran 10 cuerpos de jóvenes con huellas de violencia.

Se registra un total de 25 mujeres asesinadas, la tercera parte presenta características de violencia sexual.<sup>16</sup>

Para 1994 estaba por finalizar el sexenio de Carlos Salinas de Gortari; recordemos que éste fue el principal asesor de Miguel de la Madrid, cuando fue nombrado presidente, le sucedió Salinas de Gortari con el cargo de Secretario de Planificación y Programación Económica.

Entre 1986 a 1992 Fernando Baeza Meléndez, político mexicano, perteneciente al Partido Revolucionario Institucional ocupó la gubernatura del estado de Chihuahua. Fue presidente municipal de Delicias, diputado federal y subprocurador general de la República.

Para el 4 de octubre de 1987, Carlos Salinas de Gortari, fue postulado por el PRI como candidato a la presidencia de la República Mexicana y el ocho de noviembre de 1987 protestó como candidato de dicho partido. Ese mismo

---

<sup>16</sup>Amnistía Internacional, por los derechos humanos en todo el mundo, [www.es.amnesty.org](http://www.es.amnesty.org), 25 de septiembre, 2008.

año Felipe Calderón Hinojosa, fue secretario nacional juvenil y, luego, secretario de estudios del Comité Ejecutivo Nacional; entre 1988 y 1991 fue representante de la Asamblea del Distrito Federal, en la que ocupó la vicepresidencia de la Comisión de Régimen Interno.<sup>17</sup>

A Salinas se le atribuyó la rehabilitación de la Secretaría, porque se rodeó de un equipo joven, parte de este equipo fue Ernesto Zedillo que en 1988 entró a formar parte del gabinete presidido por Carlos Salinas de Gortari como secretario de programación y presupuesto, cargo que ostentó hasta enero de 1992 pero con la grave depresión económica que padecía México, el programa de austeridad que había diseñado provocó numerosos problemas políticos y sociales.

Habrá que recordar que el primero de marzo de 1988 y con el apoyo de Manuel J. Clouthier, Vicente Fox Quezada decidió afiliarse al Partido Acción Nacional. Ese mismo año, Fox obtuvo su primer cargo de elección popular al conseguir la diputación federal por el III Distrito Electoral Federal de Guanajuato. En esa Legislatura Federal fue coordinador de las Comisiones Agropecuarias, de la fracción del Partido de Acción Nacional.

Por otra parte Salinas de Gortari resultó electo Presidente de la República Mexicana durante el período de 1988-1994, sustituyó así al Lic. Miguel de la Madrid Hurtado, en una de las elecciones más polémicas de la historia de México.

La elección se llevó a cabo el 6 de julio de 1988, luego de una inestabilidad económica de más de 10 años, la estructura del PRI se debilitó y por primera vez en la historia moderna de México. Se vió en la candidatura de Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano como una posibilidad real de asumir la presidencia de la República.

Tras ganar las elecciones, Salinas tuvo que enfrentarse con enormes

---

<sup>17</sup>Biografía Felipe Calderon, [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com), 30 de septiembre, 2008.

problemas en la economía de México, estimuló las exportaciones y apoyó el libre comercio entre los países de Centroamérica.

Durante 1991 y 1992, a través de una serie de discursos, Salinas puso final a la reforma agraria, concebida desde tiempos de Echeverría. Tomó la decisión de impulsar una reforma a la Constitución y a las leyes en materia agraria.

Para esos años hasta 1994, Felipe Calderón era diputado federal y secretario de la Comisión de Comercio durante la discusión y la negociación del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos. En 1993 se casó con Margarita Zavala, abogada y militante del PAN.<sup>18</sup>

El 4 de octubre de 1992 hasta 1998, Francisco Barrio tomó posesión como gobernador de Chihuahua. En 1986, fue postulado por el PAN a la gubernatura del estado, en condiciones políticas exacerbadas entre la sociedad chihuahuense, debido a los conflictos entre los municipios panistas y los gobiernos estatal y federal, conflicto universitario y posterior caída del gobernador Oscar Ornelas en 1985.

Las elecciones le dieron el triunfo al candidato del PRI Fernando Baeza Meléndez, sin embargo los panistas reclamaron el triunfo para sí, denunciando un fraude electoral y llamaron a la resistencia civil que incluyó el cierre de carreteras y puentes fronterizos con Estados Unidos y llegó a su clímax cuando los obispos católicos chihuahuenses anunciaron la suspensión de cultos como protesta ante el fraude electoral. Finalmente el triunfo priista se consolidó y Barrio vivió alejado de la política los siguientes 5 años, hasta que en 1992 en miras de las siguientes elecciones a gobernador fue nuevamente postulado y en esta ocasión fue electo.

En 1996, durante el mandato de Barrio, Arturo Chávez Chávez fue Procurador General de Justicia del estado de Chihuahua. Años después,

---

<sup>18</sup>Biografía Felipe Calderón, [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com), 30 de septiembre, 2008.

asumió el puesto de subsecretario de Asuntos Jurídicos y Derechos Humanos.<sup>19</sup>

En 1993, Salinas puso en marcha el Programa Nacional de Solidaridad (PRONASOL). Este programa fue encabezado por Carlos Rojas Gutiérrez, entonces subsecretario de Desarrollo Urbano y Ecología y el titular era Patricio Chirinos Calero y fue en gran medida administrado por el secretario de Programación y Presupuesto, Ernesto Zedillo.

Con algunas importantes modificaciones y con el nombre de “Progresá” durante el sexenio de Zedillo y “Oportunidades”, durante el sexenio de Fox, estos programas han sido parte de la política social del gobierno federal en México. Ese mismo año poco antes de concluir su periodo como legislador, Calderón fue electo secretario general del Partido Acción Nacional.

La privatización de la banca ya había iniciado durante la administración de Miguel de la Madrid cuando el gobierno vendió los primeros paquetes accionarios, que permitieron que hasta un 33 por ciento del capital social de cualquier banco fuera capital privado. La privatización ocurrió por medio de subastas públicas. En este proceso 18 instituciones financieras fueron vendidas.

El TLC se comenzó a negociar a fin de facilitar el comercio entre México y sus vecinos del norte, Estados Unidos y Canadá. Dicho tratado fue firmado por los presidentes en turno, Salinas de Gortari, George Bush y por el primer ministro canadiense, Brian Mulroney y. este acuerdo entró en vigor en enero de 1994 mismo día en que el TLC entró, en el estado de Chiapas se levantó una rebelión de indígenas pobres y desprovistos de tierras, denominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), ellos llamaban a un "levantamiento civil" pacífico con el fin de defender los derechos de los votantes en las elecciones presidenciales que iban a celebrarse en el mes de agosto.

---

<sup>19</sup>El universal, [www.el-universal.com.mx](http://www.el-universal.com.mx), 7 de septiembre, 2009.

A partir del levantamiento zapatista sobrevinieron varios acontecimientos que desembocaron en la estrepitosa caída del peso, al final de su mandato presidencial. Mientras que en Ciudad Juárez se conocen los casos de al menos siete mujeres violadas, varias estranguladas y una incinerada.

Se encuentra el cuerpo de una niña de 12 años, vista por última vez cuando se dirigía a una parada de transporte público en el centro de la ciudad.

Cinco hombres son señalados presuntos responsables y consignados.<sup>20</sup>

Felipe Calderón en 1995 se postuló como candidato a gobernador para su estado natal, Michoacán; pero no resultó electo.<sup>21</sup>

El 28 de febrero de 1995, Raúl Salinas, hermano de Carlos Salinas de Gortari, fue arrestado tras haber sido acusado de diversos delitos entre los que destacaron el tráfico de influencias, corrupción, evasión fiscal y la autoría intelectual del asesinato de su excuñado, el entonces diputado federal José Francisco Ruiz Massieu.

Finalmente Salinas de Gortari terminó su mandato dejando al próximo presidente una de las peores crisis financieras que ha vivido México, conocida como “el error de diciembre” y en el exterior como el “efecto tequila”.

El 3 de marzo de 1995, tras una reunión en la residencia oficial, Salinas abandonó el país para regresar sólo esporádicamente por asuntos familiares durante el sexenio de Zedillo.

En estos años se disparan las cifras de asesinatos. Y hasta ese momento los homicidios correspondían al tiempo externo de la historia. Entendamos que el tiempo externo es acompañado por la luz, la noche, por las estaciones y los años. Al repetirse año tras año se convirtieron en un presente, en una

---

<sup>20</sup>Amnistía Internacional, por los derechos humanos en todo el mundo, [www.es.amnesty.org](http://www.es.amnesty.org), 25 de septiembre, 2008.

<sup>21</sup>Biografía Felipe Calderón, [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com), 30 de septiembre, 2008.

incidencia, acontecimiento puro, surgimiento, sorpresa, desconcierto; Actualmente son acontecimientos que corresponden a un cuasipresente, es decir, un hoy virtual al cual nos podemos transportar a través de leer un periódico, ver una película, un noticiero, escuchar la radio, en fin.

Cabe mencionar que los dos últimos años de la presidencia de Salinas, Zedillo fue secretario de educación (enero de 1992, noviembre de 1993). Apoyó la aprobación del Tratado de Libre Comercio Norteamericano (TLC), también conocido como NAFTA.

En 1993, Zedillo renunció a su cargo como secretario de educación para asumir la dirección de la campaña del candidato oficial a la presidencia Luís Donaldo Colosio, pero tras su asesinato en marzo de 1994, Ernesto Zedillo fue designado por el presidente Salinas como candidato sustituto, ganó las primeras elecciones democráticas del México moderno para el período 1994-2000.

Zedillo se enfrentó una crisis financiera inmediata, la más severa de la década con repercusiones internacionales. Los inversionistas extranjeros y nacionales perdieron la confianza en un peso sobrevalorado, provocando en pocas semanas, la caída de su valor en más de un 40% frente al dólar, causando quiebras de miles de compañías, desempleo y muchos deudores se vieron impedidos para pagar sus deudas, además por si fuera poco, un nuevo movimiento revolucionario, surgió en el estado de Chiapas el 1 de enero de 1994 durante los meses finales de la presidencia de Salinas de Gortari, comenzó el desequilibrio de la paz social.

Felipe Calderón sufrió uno de los mayores desafíos dentro de su carrera partidaria en 1996 puesto que con sólo 34 años de edad fue elegido presidente nacional del PAN, cargo que desempeñó hasta 1999.

Para salir a flote de la crítica situación que se vivía en México, el gobierno federal aplicó el Fobaproa para absorber las deudas ante los bancos, capitalizar el sistema financiero y garantizar el dinero de los ahorradores. El gobierno federal recurrió a la creación del Procapte, un instrumento alternativo para sanear el sistema financiero con el acceso rápido y en mayor volumen de capital extranjero y recuperar la solvencia de los bancos. Además la administración de Ernesto Zedillo propuso a los deudores de la banca, reestructurar sus deudas por medio de unidades de inversión conocidas como “Udis”.

Hubo una apertura política mexicana que permitió en julio de 1997, la victoria electoral de Cuauhtémoc Cárdenas (PRD) como jefe de gobierno del Distrito Federal. Ese mismo año, Calderón se convirtió en miembro del Grupo Líderes Mundiales del Futuro (del Foro Económico Mundial).<sup>22</sup>

Mientras se creaba una apertura política en México, en Ciudad Juárez entre marzo y abril de 1997 una mujer desaparece y 10 son asesinadas, seis de ellas con signos de violencias sexuales, desnudas o semidesnudas. En el último trimestre del año cinco jóvenes son halladas muertas. Este año, al menos 16 mujeres de un total de 37 son asesinadas con violencia sexual, mientras que para 1998 se cometen 38 homicidios contra mujeres, 17 de los cuales presentan violencia sexual.<sup>23</sup>

De 1998 a 2004, Patricio Martínez García, político mexicano, perteneciente al PRI, asumió la gubernatura de Chihuahua. Se inició en la actividad política de la mano del entonces gobernador de Chihuahua, Fernando Baeza Meléndez, quien en 1991 lo nombró director general de administración del estado y un año después, lo impulsó como candidato del PRI a presidente municipal de Chihuahua, aún cuando no tenía la militancia partidista requerida para ser candidato. Fue electo alcalde en las mismas elecciones en que el PRI perdió la gubernatura del estado y la presidencia municipal de

---

<sup>22</sup>Biografía Felipe Calderón, [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com), 30 de septiembre, 2008.

<sup>23</sup>Amnistía Internacional, por los derechos humanos en todo el mundo, [www.es.amnesty.org](http://www.es.amnesty.org), 25 de septiembre, 2008.



Ciudad Juárez.

En 1997 fue electo diputado federal por el VI Distrito Electoral Federal de Chihuahua a la LVII Legislatura. En 1998 solicitó licencia a su curul y se registró como precandidato del PRI a gobernador de Chihuahua; por primera ocasión el PRI realizó una elección primaria interna para designar a su candidato a gobernador y Patricio Martínez ganó la elección derrotando a Artemio Iglesias y Mario de la Torre Hernández y ganó las elecciones para gobernador sobre el candidato del PAN Ramón Galindo Noriega.

Patricio Martínez ganó la elección presentándose como un priísta diferente y dió la imagen de ser mucho más cercano al gobernador saliente Francisco Barrio Terrazas, que el propio candidato panista Ramón Galindo y con el apoyo del ex gobernador Fernando Baeza, sin embargo, apenas tomó posesión del cargo, Patricio Martínez inició una política de ataque a Francisco Barrio y de enfrentamiento total con el PAN. Martínez radicalizó opiniones, sus partidarios lo consideraban un gran gobernador, mientras que sus detractores del partido acción nacional, llegaron incluso a propagar versiones sin fundamento sobre su poca estabilidad mental.

Se caracterizó como un promotor de la industria maquiladora de exportación, convirtió al estado de Chihuahua en la quinta economía del país. Otro de sus logros fue pagar la deuda pública que le dejó su antecesor Francisco Barrio, una deuda de 6,500 millones de pesos, 60% del presupuesto anual del año 1998. Fue criticado por su papel en el combate al narcotráfico, en realidad éste creció bajo el mandato de Francisco Barrio en forma escandalosa, en ese período se formó el llamado “Cártel de Juárez”.

El 17 de enero de 2001 sufrió un atentado en el interior del Palacio de Gobierno de Chihuahua recibiendo un balazo en la cabeza que lo puso al borde de la muerte. Después de una convalecencia de varios meses, regresó

a gobernar y seguir con su política. Los motivos del atentado nunca han sido del todo aclarados, aunque se especula que fue planeado por narcotraficantes.

En julio, la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) emite la Recomendación 44/98 después de realizar una investigación. Concluye responsabilidad por negligencia y omisión culposa a varios niveles de las autoridades judiciales, estatales y municipales.

Se crea la Fiscalía Especial para la Investigación de Homicidios de Mujeres.<sup>24</sup>

Durante el gobierno de Ernesto Zedillo tuvieron lugar las masacres de Acteal en Chiapas y de Aguas Blancas en Guerrero. En ambos casos, la impunidad reinó y los culpables, se sospechó eran funcionarios del gobierno, nunca fueron llevados a prisión.

Paralelamente al casi término del sexenio de Zedillo, Vicente Fox Quezada del Partido Acción Nacional, logró el 14 de noviembre de 1999 ser electo como candidato representando a la Alianza por el Cambio (PAN-PVEM), para las elecciones del año 2000.

La campaña política de Fox duró más de 2 años y se caracterizó por implementar novedosas estrategias de mercadotecnia política, inspiradas en su experiencia profesional, obtenida desde 1965 cuando entró a trabajar en la compañía Coca-Cola, de donde llegó a ser Director Nacional de Operaciones y después Director de Mercadotecnia, puesto que luego de once años, dejó para convertirse en presidente de la división de América Latina, logró ser el gerente ejecutivo más joven en la historia de la compañía transnacional.

Tras terminar su periodo como presidente, Ernesto Zedillo tomó posesión en el consejo ejecutivo de algunas empresas estadounidenses entre las que

---

<sup>24</sup>Amnistía Internacional, por los derechos humanos en todo el mundo, [www.es.amnesty.org](http://www.es.amnesty.org), 25 de septiembre, 2008.

destacan: Procter and Gamble, Alcoa y Union Pacific, esta última dueña de los ferrocarriles mexicanos privatizados durante su mandato.

Estos eran momentos de importante transición, los cuales fueron reflejados en el año 2000, donde las desapariciones y homicidios de mujeres se vuelven un fenómeno. La violencia sexual se extiende desde Ciudad Juárez a la capital del estado, Chihuahua.

Este año se encuentran 39 mujeres asesinadas, nueve con violencia sexual.<sup>25</sup>

Antes de las elecciones presidenciales del año 2000, el 30 de mayo de ese año, el entonces candidato Vicente Fox Quesada publicó en los diarios de la capital y en su página web personal un desplegado que establecía 10 puntos que serían sus compromisos con el pueblo mexicano, si lograba ganar la contienda electoral:

*1.-Me comprometo a mantener el carácter laico del Estado mexicano y de la educación pública.*

*2.-Me comprometo a promover reformas legales y constitucionales que acoten las facultades del Presidente de la República; garanticen la autonomía y el equilibrio entre los poderes legislativo, ejecutivo y judicial; y hagan realidad el federalismo y el municipio libre.*

*3.-Me comprometo a respetar la libertad, la diversidad y la pluralidad de la sociedad mexicana; y a no usar nunca el poder del Estado para imponer estilos de vida, creencias religiosas o códigos particulares de comportamiento. A respetar la libertad de creación, la cultura y las expresiones de todos los grupos que conforman la sociedad mexicana.*

*4.-Me comprometo a crear las condiciones políticas para la solución pacífica del conflicto en Chiapas, y para el desarme de los grupos armados que existen en el país, con estricto apego a derecho.*

*5.-Me comprometo a promover acciones para eliminar toda forma de discriminación y exclusión de grupos minoritarios; y a promover políticas públicas y acciones de gobierno tendientes a lograr la equidad de género.*

*6.-Me comprometo a que la educación sea prioritaria y se garantice el aumento sustantivo de los recursos a la educación y la investigación, el combate efectivo al rezago educativo, así como el incremento en el promedio de escolaridad y de la calidad educativa de los mexicanos.*

---

<sup>25</sup>Amnistía Internacional, por los derechos humanos en todo el mundo, [www.es.amnesty.org](http://www.es.amnesty.org), 25 de septiembre, 2008.

*7.-Me comprometo a poner fin al sistema de complicidad y de privilegios y a combatir la corrupción sin salvedades, pero sin venganzas políticas ni revanchas partidistas.*

*8.-Me comprometo a defender la soberanía del país para que la inserción de México en los procesos de globalización sea con el objetivo superior de elevar el nivel de vida de los mexicanos, sin poner en riesgo el futuro y la independencia de la nación. No voy a privatizar PEMEX ni la CFE. Diseñaremos esquemas de financiamiento alternativos para que puedan adquirir recursos para su modernización y sus servicios beneficien en mayor medida a los mexicanos.*

*9.-Me comprometo a establecer como prioridad suprema del nuevo gobierno una política social que:*

*Combata la pobreza y las desigualdades.*

*Evite que los programas sociales sean condicionados con fines electorales.*

*Impulse esquemas de desarrollo que tengan como condición la protección al ambiente.*

*Reactive la agricultura para acabar con el rezago en el campo.*

*Incluya a la sociedad civil en la gestión de las demandas ciudadanas y en la supervisión de las acciones de gobierno.*

*10.-Me comprometo a culminar el proceso de reforma electoral, impulsado en la última década por la oposición, para garantizar definitivamente condiciones equitativas de competencia y transparencia.<sup>26</sup>*

Cuando llegaron las elecciones en el año 2000 y ante un histórico triunfo sobre el Partido Revolucionario Institucional, Vicente Fox Quezada, fue elegido como Presidente de la República Mexicana. Sin embargo, Fox también se convirtió en el primer presidente de la historia moderna de México en no contar con la mayoría absoluta de las Cámaras de Diputados ni de Senadores, razón que le impidió impulsar la aprobación de las tres reformas importantes que había planteado para su mandato: la reforma fiscal, la reforma energética y la reforma laboral.

Para ese año, Calderón volvió al ruedo parlamentario y ocupó nuevamente un escaño en la Cámara de Diputados; en esa ocasión se desempeñó como

---

<sup>26</sup>México maxico, [www.mexicomaxico.org](http://www.mexicomaxico.org), 10 de agosto de 2008.

coordinador de la bancada de su partido durante la 58 Legislatura, cargo que abandonó en 2003 para pasar a cumplir funciones en la Administración Pública: director general del Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos (Banobras).<sup>27</sup>

Al cumplirse un año de su última victoria electoral y un aniversario más de su nacimiento, Vicente Fox contrajo segundas nupcias por la vía civil con su ex portavoz, la señora Martha Sahagún Jiménez, una antigua colaboradora en Guanajuato.

En el Estado de Chihuahua entre febrero y marzo del 2001 desaparecen 4 mujeres todas ellas oscilan entre 16 y 18 años de edad. Sus familiares no las han vuelto a ver.

Las cifras más altas se registraron en la misma proporción de 1997 y 2001 (37 homicidios para cada año).<sup>28</sup>

Recién inició su mandato, Vicente Fox tuvo pláticas con Estados Unidos para lograr una reforma migratoria, sin embargo los ataques terroristas del 11 de septiembre del 2001, congelaron toda posibilidad de llegar a un acuerdo. A lo largo de su sexenio, Fox siguió en la búsqueda de una reforma migratoria de los EU, la cual nunca llegó debido a la oposición de diversos grupos en el congreso y senado norteamericano. Posteriormente, el gobierno americano planeó construir y reforzar el muro fronterizo con México.

El 6 y el 7 de noviembre se encuentran ocho cuerpos frente a la sede de la Asociación de Maquiladoras (AMAC) en un antiguo campo algodnero que está situado a cien metros de ejes viales muy transitados. El hallazgo conmociona a la opinión pública. Cientos de personas en Ciudad Juárez realizan una protesta masiva y un acto simbólico en el lugar donde fueron encontrados los cuerpos.

El 14 de diciembre más de 300 organizaciones de mujeres, sociales y de derechos humanos, incluyendo las principales ONG mexicanas y grupos de mujeres y familiares en Ciudad Juárez y Chihuahua, se unen para lanzar la campaña "Alto a la Impunidad, ni una muerte más".

---

<sup>27</sup> Biografía Felipe Calderón, [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com), 30 de septiembre, 2008.

<sup>28</sup> Amnistía Internacional, por los derechos humanos en todo el mundo, [www.es.amnesty.org](http://www.es.amnesty.org), 25 de septiembre, 2008.

Se reportan un total de 51 casos, 22 de los cuales son homicidios sexuales. Mientras que para el año 2002 de un total de 43 asesinatos de mujeres, al menos ocho presentan violencia sexual.

En marzo del 2003, la relatora especial de la CIDH sobre los Derechos de la Mujer, Marta Altolaguirre, presenta el informe "Situación de los derechos de la mujer en Ciudad Juárez, México: El derecho a no ser objeto de violencia y discriminación".<sup>29</sup>

En septiembre de 2003, el entonces presidente Vicente Fox empezó una colaboración más directa con Felipe Calderón. Cuando éste, fue incorporado al gabinete ministerial para el cargo de secretario de energía pero sus aspiraciones presidenciales de Calderón le generaron fricciones con el mandatario y lo obligaron a renunciar en mayo de 2004, después de que Fox le reprochará haber lanzado su precandidatura en un acto en Guadalajara.

En octubre del 2004, José Reyes Baeza Terrazas, miembro del PRI, se convirtió en gobernador del Estado de Chihuahua. Inició su carrera política durante el gobierno de su tío, el gobernador de Chihuahua Fernando Baeza Meléndez, ocupó el cargo de Director General de Desarrollo Urbano y Ecología de 1986 a 1992, posteriormente se dedicó al ejercicio de su profesión en forma particular.

Regresó a la actividad política en 1998, cuando lo impulsaron como precandidato a presidente municipal (alcalde) de la ciudad de Chihuahua por el entonces candidato a gobernador por el PRI Patricio Martínez García. En la elección interna del PRI enfrentó y derrotó a Manuel Russek Valles, Pedro Domínguez Alarcón y Santiago de la Peña Romo y en la elección constitucional enfrentó al candidato del PAN, Guillermo Villalobos Madero, quien resultó electo para el período de 1998 a 2001, durante la campaña fue criticado el hecho de que buscara la alcaldía de Chihuahua siendo originario de la ciudad Delicias.

---

<sup>29</sup>Amnistía Internacional, por los derechos humanos en todo el mundo, [www.es.amnesty.org](http://www.es.amnesty.org), 25 de septiembre, 2008.

Al dejar el cargo de alcalde, el gobernador Patricio Martínez lo nombró director general de Pensiones Civiles del Estado de Chihuahua, el organismo encargado de proveer seguridad y servicios sociales a los trabajadores del gobierno del estado, ocupó este cargo de 2001 a 2003 luego renunció a este cargo para contender como candidato a diputado federal plurinominal. Para entonces ya se mencionaba insistentemente como posible candidato a gobernador y fue inscrito en el lugar número uno de la lista del PRI de candidato a diputados plurinominales por la segunda circunscripción, resultando electo diputado a la LVIII Legislatura para el período de 2003 a 2004, sin embargo lo ejerció menos de un año pues pidió licencia a inicios de 2004 para contender a la gubernatura de Chihuahua.

Para lograr la candidatura del PRI a gobernador enfrentó en la elección interna a Víctor Anchondo Paredes, quien fuera secretario general de gobierno, gobernador interino y diputado al Congreso de Chihuahua, obtuvo un amplio triunfo y posteriormente fue postulado además del PRI, por el Partido del Trabajo y el Partido Verde Ecologista de México, que conformaron la coalición electoral "Alianza con la Gente".

Durante su gobierno el mayor problema que enfrentaba el estado era la inseguridad pública y la influencia de los cárteles del narcotráfico, que se manifestaron en enfrentamientos armados entre grupos de sicarios y ejecuciones, ante esto Patricio Martínez rediseñó en dos ocasiones las fuerzas policiacas del estado, con resultados aún no concluyentes. Para noviembre del 2004 el Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio (OCNF), reportó que 6 mil mexicanas habían sido ultimadas.<sup>30</sup>

Fox, después de verse envuelto en disturbios legales y políticos relacionado con el desafuero pérdida de inmunidad política del jefe de gobierno de la capital del país: Andrés Manuel López Obrador, llegó a un acuerdo, en donde la PGR no ejercería acción penal contra él.

---

<sup>30</sup>La Jornada, [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx), 25 de noviembre, 2008.

En noviembre de 2005, en cuanto a política exterior, fue poco efectivo. Las relaciones México- Estados Unidos llegaron a un momento de tensión debido a que el gobierno de Vicente Fox manifestó su rechazo de manera oficial en el consejo de seguridad en la ONU a la guerra de Irak, precisamente en los momentos cuando se buscaba el apoyo del presidente Bush para la aprobación de un acuerdo migratorio.

Luego hubo serias confrontaciones con países latinoamericanos particularmente con Cuba, Venezuela y miembros del Mercosur. Fox fue considerado personero del presidente estadounidense George W. Bush.

A finales de 2005 se implementaron políticas sociales tales como becas a estudiantes de escasos recursos de nivel primaria y secundaria, preescolar, maternal y apoyo económico a familias marginadas. A pesar de las contrariedades, Calderón avanzó hacia la presidencia y logró imponerse en la contienda interna panista al ex secretario de gobernación Santiago Creel, quien contaba con el apoyo de Fox.

En diciembre de 2005, Felipe Calderón Hinojosa fue nombrado candidato oficial del PAN a la presidencia de México.<sup>31</sup> En los primeros meses de 2006, Fox realizó 52 giras por el país, en las cuales reiteró, a través de spots o en declaraciones, que “no era tiempo de cambiar de caballo”, que “si seguimos por este camino, mañana México será mejor que ayer”. Fox fue criticado por su proselitismo, en favor de Felipe Calderón.

En noviembre de 2006, Arturo Chávez Chávez, quien fuera Procurador General de Justicia del estado de Chihuahua y que años después se convirtiera en subsecretario de Asuntos Jurídicos y Derechos Humanos, fue enviado a Oaxaca por instrucciones del entonces secretario de Gobernación, Carlos Abascal, para efectuar labores de diálogo y negociación con los

---

<sup>31</sup>Biografía Felipe Calderón, [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com), 30 de septiembre, 2008.



actores que participaban en el conflicto social de esa entidad.<sup>32</sup>

El 19 de enero de 2006 se inició la campaña electoral, las votaciones se realizaron el 2 de julio en un clima de gran expectación. Los primeros resultados dieron un empate técnico entre Calderón y el candidato de la coalición "Por el Bien de Todos" y líder del Partido de la Revolución Democrática (PRD), Andrés Manuel López Obrador. Mientras Calderón se declaraba vencedor gracias al escaso margen de votos registrados a su favor, López Obrador iniciaba acciones legales ante el Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación (TEPJF) para solicitar la impugnación de los comicios bajo la acusación de fraude electoral.

Faltaban algunos meses para que acabara el mandato de Vicente Fox Quesada, cuando se le informó que no había ninguna garantía para que llegara a la tribuna legislativa y rindiera su mensaje con motivo de su último informe de gobierno, debido a la crisis electoral que se vivía en esos momentos. Los legisladores de izquierda ocuparon la mesa directiva del Congreso e impidieron al presidente, Vicente Fox que leyera su último informe ante la Cámara, así que optó por entregarlo en el vestíbulo de la Cámara de Diputados al secretario de la Mesa Directiva del Senado, Rodolfo Pérez Gavilán.

El 1 de diciembre de 2006, Vicente Fox le entregó la presidencia de la república al Lic. Felipe Calderón Hinojosa en medio de una crisis política, resultado debido al resultado tan cerrado en las elecciones del 2 de julio del 2006. Vicente Fox, tras haber dejado el cargo anunció la creación de un centro de estudios, biblioteca y museo en terrenos cercanos a su rancho en San Cristobal, Guanajuato. Anunció que "cabalgaría" por América Latina para promover la democracia y la libertad en contra del populismo.

---

<sup>32</sup>El universal, [www.el-universal.com.mx](http://www.el-universal.com.mx), 7 de septiembre, 2009.

En septiembre de 2007 resurgió en la escena de la política nacional, después de que la revista *Quien* publicara un reportaje sobre la vida del político guanajuatense y su esposa Marta Sahagún de Fox, en el rancho San Cristóbal recién remodelado, a un año de terminar su sexenio. Surgieron voces en el Congreso mexicano para indagar su fortuna, para lo cual se trató de crear una comisión especial de investigación; al tiempo que el senador del PRD -Ricardo Monreal Ávila- presentó ante la Procuraduría General de la República una demanda por la presunción de diversos delitos, entre los que destaca el de enriquecimiento ilícito.

*El Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio (OCNF) destacó que del primero de enero de 2007 al 31 de julio de 2008 se reportaron mil 14 homicidios dolosos contra mujeres en 13 estados del país.*

*En su informe Una mirada al feminicidio en México resalta que 42.7 por ciento de los casos correspondieron a mujeres de entre 21 y 40 años de edad, y que las estadísticas revelan una alta incidencia de ejecuciones de jóvenes de entre 11 y 20 años, que representan 13.8 por ciento del total evaluado.*

*El OCNF en su análisis 2007-2008, señala que de las mil 14 ultimadas 15.9 por ciento eran amas de casa, 12 por ciento estudiantes o menores sin ocupación, 8.6 por ciento empleadas o trabajadoras domésticas y en 50.4 por ciento de los casos no se contó con información.*

*La investigación, subraya que las mujeres padecen tortura y violaciones sexuales, y son privadas de la vida “de manera brutal”. También la OCNF denuncia que cuatro de cada 10 mujeres y niñas (41 por ciento) fallecen a consecuencia de actos que implican uso excesivo de fuerza y agresiones físicas, como asfixia, heridas con armas punzocortantes y traumatismos craneoencefálicos.*

*Una de cada cuatro muere baleada (25.7 por ciento) y en 26 por ciento de los casos analizados (269) no se determinaron las causas del deceso de mujeres y niñas. Ello se debió, acusa, a que las procuradurías de Justicia del Distrito Federal, Guanajuato, Tabasco y Chihuahua no proporcionaron información.*

*Las entidades con mayor incidencia de homicidios dolosos son Chihuahua, Morelos y Distrito Federal.” Destaca: “en años recientes se ha podido documentar y hacer visible el número de mujeres que han sido asesinadas en el país: 6 mil en el sexenio de Vicente Fox, y mil 88 de junio de 2006 al mismo mes de 2007”.*

*En el informe se asevera que, las políticas públicas no han sido suficientes para garantizar el respeto a los derechos humanos de ese sector de la población y con ello garantizarles el acceso a la justicia y a una vida libre de violencia”.*

*Los feminicidios expresan situaciones extremas de violencia contra mujeres y niñas, y son la continuación de un estado de terror que incluye diversas formas de humillación, desprecio, maltrato físico y emocional, hostigamiento, abuso sexual, incesto, abandono y acoso.<sup>33</sup>*

En el 2009, más de 15 organizaciones civiles de Ciudad Juárez protestaron por la propuesta de Felipe Calderón para que Arturo Chávez Chávez no se convirtiera en el titular de la Procuraduría General de la República. Recordemos que 1996 Chávez Chavéz fue Procurador de General de Justicia de Chihuahua y fue señalado por la activista Marisela Ortiz Rivera de la organización civil Nuestras Hijas de Regreso a Casa, por maltratar a los familiares de las víctimas del feminicidio, denigrando a las mujeres asesinadas y obstaculizando las investigaciones por asesinatos y desapariciones.

Durante su breve paso por la procuraduría estatal durante el gobierno del panista Francisco Barrio Terrazas (1992-1998), se incrementaron las ejecuciones masivas, las desapariciones de personas y la impunidad en el estado.

Las activistas Ortiz Rivera y Esther Chávez Cano, de Casa Amiga, comentaron que Chávez se destacó por denigrar a las víctimas, las culpó de su propia muerte por “juntarse con narcos” y recordó que “como parte de sus medidas de seguridad para frenar los asesinatos” propuso dotar a las mujeres de silbatos para que los hicieran sonar en caso de encontrarse en peligro.

Las organizaciones consideraron un “desatino” la designación de Chavéz

---

<sup>33</sup>La Jornada, [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx), 25 de noviembre, 2008.

Chávez, ya que cuando estuvo al frente de la Procuraduría de Chihuahua, el feminicidio simplemente se disparó.

Con los antecedentes de Chávez, por lo menos existe sospecha y complicidad en los múltiples feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez, además él tenía la responsabilidad jurídica de brindar resultados a las víctimas y, por el contrario, entorpeció las investigaciones a través de sus funcionarios de enlace con la CNDH, lo que lo hace una persona no confiable y totalmente inelegible por razones éticas, políticas y jurídicas para el cargo designado”, sostuvo la entonces diputada García Laguna.

Luz Estrada, vocera del Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio (OCNF), advirtió que si el senado ratifica la propuesta “pone en gravedad la procuración de justicia del país y en materia de derechos humanos constituye un atentado directo.”<sup>34</sup>

El 25 de septiembre del 2009, Arturo Chávez Chávez fue ratificado con 75 votos en favor (PAN, PRI y PVEM), 27 en contra (PRD, PT y Convergencia) y una abstención. El pleno del Senado lo nombró titular de la Procuraduría General de la República (PGR). En principio, dijo que servirá a México “hasta el límite” de sus capacidades “en procurar justicia”. También mencionó que llega con la frente en alto y garantizó que se reunirá con grupos que lo acusan por no haber cumplido en el caso de los feminicidios de Ciudad Juárez, pues más de 73% de los feminicidios, dijo, se resolvieron con sentencia condenatoria.

En cuanto a las protestas de las ONG’s por su actuación en los feminicidios de Ciudad Juárez, Chihuahua, mencionó que se trata de hechos “muy dolorosos que desde luego implican un luto y un sentimiento que a todos nos agravia y nos afecta”.<sup>35</sup>

La historia nos revela a través del tiempo que hay hechos cíclicos que nunca terminan y que es necesario acomodar los sucesos para entender nuestro entorno actual, lo que sucede en él y posiblemente lo que sucederá.

---

<sup>34</sup>Cimac noticias, [www.cimacnoticias.com](http://www.cimacnoticias.com), 24 de abril de 2008.

<sup>35</sup>El universal, [www.el-universal.com.mx](http://www.el-universal.com.mx), 25 de septiembre, 2009.

Lo que nos falta hoy es un pensamiento libre frente a toda operación de intimidación ejercida por unos sobre otros, un pensamiento que tenga la audacia y la capacidad de encontrarse. La falta de transparencia de nuestros códigos culturales es una condición de producción de los mensajes sociales. La ideología ha dejado de ser movilizadora para ser justificadora. A través de una imagen idealizada un grupo que representa su propia existencia y es esta imagen la que, retroactivamente, refuerza el código interpretativo. La ideología es una representación falsa cuya función es disimular la pertenencia de los individuos a un grupo, una clase, una tradición, pertenencia que ellos tienen interés en no reconocer. Es el pensamiento del otro; es interpretar nuestras herencias culturales.<sup>36</sup>

En esta cronología de muerte, se menciona de manera muy abierta los errores de algunas gobernaturas de Chihuahua. En el próximo apartado 3.3, se puntualiza la historia de Ciudad Juárez y la posición del sector femenino a lo largo de este camino que es el tiempo.

### **3.3 La pobreza y la muerte**

En el apartado anterior se realizó una cronología de los sexenios presidenciales y las gobernaturas de Chihuahua, mencionando algunos de los casos de feminicidio en Ciudad Juárez. Se puntualizaron con fechas y nombres de los gobernantes que estaban presentes cuando empezaron los asesinatos de mujeres en dicha localidad. En este apartado nos enfocamos de manera más detallada a la historia de Ciudad Juárez, y a la posición que juega el sector femenino.

Se ha vuelto una necesidad impostergable de los gobiernos el caso de las mujeres, las cuales representan la mitad de la población, ya que el diseño de política que se tome en cuenta, determinará las condiciones culturales, económicas y sociopolíticas que pueden favorecer a la discriminación femenina por las ideas y los prejuicios sociales.

---

<sup>36</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p 208.

La historia relaciona nuestras expectativas dirigidas hacia el futuro, nuestras tradiciones heredadas del pasado y nuestras iniciativas en el presente. Es notable advertir que realizamos esta toma de conciencia por medio de la imaginación no sólo individual sino también colectiva. Hablar de comunidad histórica es ubicarnos más allá de una moral simplemente formal, sin abandonar el terreno de la intención ética. La identidad narrativa y simbólica de una comunidad se mantiene por el contenido de las costumbres, por normas aceptadas y simbolismos de toda clase.<sup>37</sup>

Recordemos que el tiempo en conjunto es una secuencia indefinida de instantes y de intervalos entre los instantes. En este apartado se abordan algunos de los instantes que conforman la historia de las condiciones de vida en el tiempo de las mujeres que emigran a Ciudad Juárez que se han ido convirtiendo en los hilos de nuestra historia, bordando costumbres que no siempre son “buenas” y en este paso del tiempo, el hilo que cose la historia de Ciudad Juárez se va tornando cada vez más rojo. Este apartado explica el origen de uno de los problemas que aqueja a la población de bajos recursos en Ciudad Juárez, relacionado con los asesinatos de mujeres que consideraban a ésta como una ciudad de “oportunidades” en donde podían encontrar un trabajo en alguna de las maquiladoras o la posibilidad de cruzar la frontera.

Colindante con las ciudades norteamericanas de El Paso (Texas) y Las Cruces (Nuevo México), forman una sola metrópoli separada solamente por la frontera, con un intenso tráfico diario de bienes y personas. Paradójicamente, mientras El Paso es el centro comercial de la región y una de las ciudades más seguras de los Estados Unidos, Ciudad Juárez es la sede principal de la industria maquiladora en México y tiene un elevado índice de criminalidad vinculado principalmente al crimen organizado, el narcotráfico (recordemos "Cártel de Juárez"), la prostitución, el tráfico de drogas y de personas, entre otras actividades ilícitas.<sup>38</sup> Un diagnóstico de la

---

<sup>37</sup> *Ibíd.* pp.349-366.

<sup>38</sup> Asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, [www.menschenrechte.org](http://www.menschenrechte.org), 15 de julio, 2008.

Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos (CMDPDH), señala que en Ciudad Juárez confluyen problemáticas que imprimen un matiz específico a la ciudad, como el narcotráfico, la migración ilegal y la trata de mujeres, entre otras.<sup>39</sup>

Así empezamos a hilar parte de los sucesos de la vida real, algunos de ellos son sustraídos y depositados en el cortometraje “Si muero lejos de ti”. Recordemos que la historia proviene de una ideología, ese es el error que nos hace tomar la imagen por lo real, el reflejo por lo original. Cada poder imita y repite un poder anterior. La ideología es un fenómeno insuperable de la existencia social, en la medida en que la realidad social tiene una constitución simbólica esto implica una interpretación en imágenes y representaciones del propio vínculo social.<sup>40</sup>

Ciudad Juárez se ubica a mil 229 kilómetros al norte de la Ciudad de México, tiene una población cercana a los dos millones de habitantes y registra un intenso intercambio comercial, social y cultural. Sus servicios son deficientes, falta de agua potable, serias limitaciones de suelo y deficiente infraestructura vial y de transporte. Aunada a una deficiente procuración y administración de justicia, particularmente en los casi 400 asesinatos de mujeres, Ciudad Juárez, enfrenta serios problemas generados por las condiciones de atraso y marginación de la población. Los servicios relacionados con la salud pública son prácticamente inexistentes, se carece de fuentes de trabajo. En la zona poniente vive alrededor del 50 por ciento de la población de Juárez, casi 600 mil habitantes con niveles de bienestar bajos, aunados a la dinámica que imponen las cientos de empresas maquiladoras nacionales y extranjeras que han contribuido a elevar los niveles de violencia en la ciudad.<sup>41</sup>

La teoría de la historia y de la acción no coinciden nunca en razón de los efectos surgidos de los proyectos. El vínculo entre estas dos teorías es la “afectación”. Las expectativas deben ser determinadas, es decir, finitas y

---

<sup>39</sup>Cimac noticias, [www.cimacnoticias.com](http://www.cimacnoticias.com), 9 de septiembre, 2009.

<sup>40</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.289.

<sup>41</sup>Cimac noticias, [www.cimacnoticias.com](http://www.cimacnoticias.com), 9 de septiembre, 2009.

relativamente modestas para que puedan suscitar un compromiso responsable. Es necesario reabrir el pasado, reavivar en él potencialidades incumplidas, impedidas e incluso masacradas. Es preciso que nuestras expectativas estén más determinadas al igual que nuestras experiencias.<sup>42</sup>

Con el presente de ficción del cortometraje “Si muero lejos de ti”, abrimos el pasado real y más aún el pasado inmediato que está rodeado de pobreza e impunidad. Tal pareciera que es una condición de existencia para las mujeres de bajos recursos, es vivir con la falta de congruencia en la seguridad social.

Desde 1993 casi 400 mujeres han sido asesinadas en esa ciudad ubicada en el desierto, en la frontera con los Estados Unidos. Diferentes historias, pero un elemento común: autoridades misóginas, ineficientes y corruptas y como consecuencia: impunidad absoluta.

185 homicidios de mujeres se cometieron entre 1993 y mayo del 2005, según datos de la Procuraduría General de la República.

265 asesinatos de mujeres entre 1993 y 2003 registran la organización Casa Amiga, Centro de crisis A.C.

430 asesinatos de mujeres y 600 desapariciones de niñas adolescentes y mujeres. Entre 1993 y el 2005, consigna la organización de Nuestras Hijas de Regreso a Casa.

433 asesinatos de mujeres en el periodo mencionado en Ciudades Juárez y 20 en Chihuahua de 1999 a 2005 consigna la organización Justicia para Nuestra Hijas.

En el 2004 el INEGI y la Secretaría de Salud, se registro en Chihuahua una tasa de 2.820 homicidios femeninos por cada 100,000 mujeres. De acuerdo con este dato Chihuahua ocupó el séptimo lugar entre las entidades federativas.<sup>43</sup>

Entre los factores que determina la calidad de vida de las mujeres o su deterioro, así como las condiciones en que tiene lugar su muerte, la

---

<sup>42</sup>Paul Ricoeur, *op.cit.* p.260.

<sup>43</sup>VVAA, *Violencia feminicida en la República Mexicana*, Cámara de Diputados de H. Congreso de la Unión LIX legislatura, Comisión especial para conocer y dar seguimiento a las investigaciones relacionadas con los feminicidios en la República Mexicana y la Procuraduría de Justicia Vinculada, Tomo 2. p. 490.



explosión de la violencia ocupa un lugar notable y es una constante. La entidad se ubica en el lugar 24 de violencia entre las entidades federativas, salvo el caso de violencia económica que se posiciona en el lugar 12. Tiene un índice de feminidad de 98 mujeres por cada 100 hombres. Las diferencias educativas entre mujeres y hombres reflejan la discriminación y los obstáculos que enfrentan las mujeres en término de igualdad de oportunidades.<sup>44</sup>

Si es cierto que las imágenes que se da de sí mismo en un grupo social son interpretaciones que pertenecen inmediatamente a la constitución de un vínculo social, entonces, dicho de otra manera es absolutamente vano intentar derivar las imágenes de algo anterior que sería lo real, la actividad real, el proceso de la vida real, del cual habría allí secundariamente reflejos y ecos.<sup>45</sup>

Cuando pensamos en los factores que hacen presentes la violencia, en especial el de las mujeres, generalmente lo hacemos en sentido horizontal: causa efecto, pero la violencia esta dada en todos los seres en donde los ciclos se repiten con frecuencia.

Marcela Lagarde una de las académicas feministas más reconocidas de México. Etnóloga y doctora en Antropología, cuenta con una amplia investigación sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. En ésta detalló que estos crímenes o feminicidios, considerados como asesinato misógino de mujeres cometidos por hombres, es una forma de violencia sexual.<sup>46</sup> No era un problema de unos “raros” que mataban en Juárez sino un problema de la convivencia de género en México. En 2004, el estado de Chihuahua ocupó el sexto lugar en el país en cuanto a la tasa de homicidios de niñas y mujeres. La comisión especial para investigar el feminicidio en

---

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 491.

<sup>45</sup> Cf. Sarah Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie*, París, Galiléé, 1973, p.25, cit pos, Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 295.

<sup>46</sup> Diana E. Russell y Jill Radford, *Feminismo. La política del asesinato de las mujeres*, pp.33-34-35.

México buscó las causas y se encontró que en las regiones donde hay crímenes contra mujeres hay otras formas de violencia contra las mujeres.

Recordemos que en octubre del 2004, José Reyes Baeza Terrazas, miembro del PRI fue gobernador del Estado de Chihuahua y durante su gubernatura se incrementaron los problemas de inseguridad pública y la influencia de los cárteles del narcotráfico. Las mujeres denuncian un clima violento contra ellas, las autoridades no responden y las mujeres quedan en mayor riesgo. El 65 por ciento de las niñas y mujeres asesinadas habían presentado denuncias de violencia. La mayor parte de las mujeres y niñas muertas no estaban involucradas en hechos delictivos, eran mujeres comunes y corrientes, jóvenes, estudiantes muchas de ellas, comerciantes, trabajadoras pobres, obreras, niñas en edad escolar y también ancianas muy aisladas en sus casas.

Las legisladoras elaboraron la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia para enfrentar todas las violencias de género contra las mujeres. Plantean que la violencia es un problema general de nuestra sociedad y que el Estado es el responsable de garantizar la seguridad y la vida de las mujeres.<sup>47</sup>

Crear conciencia es una función designada como el medio de la experiencia, es decir, es el conjunto de las modalidades bajo las cuales la conciencia descubre la verdad. El hombre, un ser racional que comprende el mundo y actúa sobre él, vida social y espiritual y existencia religiosa.<sup>48</sup> La conciencia se convierte en universal cuando el mundo de la cultura, de las costumbres, de las instituciones, de la historia. Según Hegel, permanecíamos aún entre figuras de la conciencia que no coincidían con las del mundo, es decir, con el autodesarrollo de una cultura y de una historia común. También decía que el espíritu es la entrada a la “patria de la verdad”.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup>El feminicidio, sus causas y significados, [www.mujeresred.com](http://www.mujeresred.com), 25 de enero de 2008.

<sup>48</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.260.

<sup>49</sup>*Ibid.* p. 261.

Es aquí donde la realidad del presente y el pasado nos revela que a menor democracia, mayor violencia; a menor desarrollo, mayor violencia y ante la precariedad de la paz, hay una violencia mucho más abierta hacia las mujeres. Para entender el problema de Ciudad Juárez de hoy tenemos que retroceder a la Revolución Mexicana (1910-1917), cuando el país quedó sumido en una grave crisis económica, política y social, producto de la lucha por el poder. Para superar esta crisis y, aprovechando su ubicación en la frontera, se intentó convertir a Ciudad Juárez en un centro turístico de diversión nocturna para mexicanos y estadounidenses. A partir de 1965, con la implementación de programas de promoción de la inversión extranjera en la frontera, el desarrollo económico se reorientó a la industria maquiladora, Actualmente la principal fuente de ingresos y puestos de trabajo. Este modelo de crecimiento económico es benéfico para los propietarios de las maquilas, pero no se toma en cuenta el capital humano que les permite obtener importantes ganancias con mano de obra barata y sin exigencias.<sup>50</sup>

*La historia es esta cuasicosas sobre la cual la acción deja una huella, pone su marca. Puede aparecer como una entidad autónoma, como una obra teatral con actores que no conocen la trama. Los hechos humanos se vuelven instituciones en el sentido que su significación ya no coincide con las intenciones de los actores.*

Por distintas razones, a partir los años 70 las relaciones de género fueron identificadas como *relaciones de poder* definidas estructuralmente a través de la construcción social o política de la masculinidad como activa y agresiva y de la construcción social de la feminidad como receptiva y pasiva.

De los 90 a la actualidad, la oferta de trabajo de la industria maquiladora se ha dirigido principalmente a las mujeres en un contexto de alto desempleo masculino. La dinámica familiar cambió y muchas mujeres empezaron a sostener el hogar, lo que produjo un choque cultural en las familias, con hombres acostumbrados a ser los proveedores y las mujeres encargadas del

---

<sup>50</sup>Asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, [www.menschenrechte.org](http://www.menschenrechte.org), 15 de julio, 2008.

cuidado de la familia. El consumo de alcohol creció entre los hombres y Ciudad Juárez se convirtió en la ciudad con el mayor índice de madres solteras en México.<sup>51</sup>

Seguir una historia, en efecto, es comprender una sucesión de acciones, pensamientos, sentimientos que presentan a la vez cierta dirección pero también sorpresas, coincidencias, reconocimientos, revelaciones.<sup>52</sup>

Ciudad Juárez es también un lugar de desarraigo y pobreza. Entre el 35 y el 50 por ciento de su población, no ha nacido ahí sino que proviene de otros estados. Muchos llegaron por las posibilidades de trabajo que ofrecía la industria maquiladora y otros, con la intención de cruzar -legal o ilegalmente la frontera hacia los Estados Unidos se fueron instalando en la ciudad. Esta "población flotante" aumentó considerablemente y ha creado "bolsones" de pobreza, reforzados por la falta de una infraestructura urbana y servicios públicos insuficientes. Muchas de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez pertenecían a este sector social.<sup>53</sup>

Hay un campo histórico de experiencia porque mi campo temporal está ligado a otro campo temporal mediante lo que se ha denominado una relación de "acoplamiento". Hay un flujo de predecesores y sucesores; la conexión interna de este flujo englobante que llamamos la historia. En principio, ejerce un "como cualquier otro" la función del "yo" e imputarse a-sí mismo su propia experiencia; es aquí donde la imaginación está implicada. La imaginación es un componente fundamental de la constitución del campo histórico.<sup>54</sup> Cada quien tiene una percepción muy particular de su historia en la historia general.

Ante la situación de crisis económica, política, social, cultural y de identidad, se conforma un conjunto de situaciones macro y micro sociales que hacen de

---

<sup>51</sup>Diana E. Russell y Hill Radford, *op. cit.* pp.36-37-39.

<sup>52</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.166.

<sup>53</sup>Asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, [www.menschenrechte.org](http://www.menschenrechte.org), 15 de julio, 2008.

<sup>54</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.*p.209.

la violencia una forma común de relacionarnos con nuestros prójimos, dada como única posibilidad de resolver cualquier tipo de conflictos.

Aunque no existe la certeza sobre el número exacto de asesinatos, ya que las cifras oficiales no coinciden, podemos afirmar que entre 1993 y 2004, por lo menos 380 mujeres fueron asesinadas en Ciudad Juárez. Entre 100 y 130 de estos asesinatos fueron perpetrados con violencia sexual y en por lo menos 90 casos, las víctimas no sólo fueron violadas, sino mantenidas en cautiverio por días y hasta semanas, tiempo durante el cual eran sometidas a terribles vejaciones y humillaciones; fueron torturadas, violadas de manera reiterada por distintas personas y, en muchos casos, mutiladas antes de ser estranguladas o asesinadas a golpes. Mientras más violencia contra la mujer presentaba el caso, menos interés mostraron las autoridades por aclararlos. Hasta ahora, sólo hay hipótesis y suposiciones para explicar la autoría de los asesinatos, violencia familiar, ajuste de cuentas entre narcotraficantes, asesinos en serie, psicópatas, misóginos, ritos satánicos, tráfico de órganos, producción de videos pornográficos *snuff* o violentos, necrofilia. Lamentablemente, ninguna ha sido investigada de manera seria por las distintas autoridades designadas y comisiones creadas a lo largo de los años.<sup>55</sup>

A pesar del movimiento de denuncia y la cantidad de artículos, ensayos, libros, videos, documentales, cortos y largometrajes producidos sobre estos casos, la gran mayoría de las muertes continúa sin resolverse.

Cuando hay una mujer asesinada no hay una sobreviviente que cuente la historia. No hay forma de compartir la experiencia de la muerte violenta, lo único que se puede compartir es el dolor y la rabia de quienes saben de una pérdida como esa. El acto de relatar es reunir las formas y las modalidades de la experiencia humana, que tienen un carácter temporal, donde el mismo tiempo puede ser relatado es a través de la narración.<sup>56</sup> En el caso de las

---

<sup>55</sup>Asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, [www.menschenrechte.org](http://www.menschenrechte.org), 15 de julio, 2008.

<sup>56</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.16.

mujeres asesinadas, quien puede relatar una historia a “medias”, son los familiares que se quedan con el dolor y la impotencia ante un acto de crueldad y sádismo.

Por encargo de las Naciones Unidas, una comisión de expertos internacionales elaboró un informe donde se muestra claramente la ineficiencia de las autoridades mexicanas en la investigación de estos casos, dicho informe coincide con el de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Este círculo de impunidad empieza con los familiares que denuncian la desaparición y las autoridades no promueven la investigación respectiva, aparte después del hallazgo de varios cadáveres, autoridades de alto nivel declararon ante la prensa que las víctimas usaban minifaldas, salían a bailar, eran chicas fáciles o prostitutas. Las autoridades de Chihuahua declararon que: "Es importante notar que la conducta de algunas de las víctimas no concuerda con esos lineamientos del orden moral toda vez que se ha desbordado una frecuencia de asistir a altas horas de la noche a centros de diversión no aptos para su edad en algunos casos". Los expertos constataron que cuando un cadáver era hallado, no se protegía adecuadamente. No se entrevistaron a los testigos claves o a las personas del entorno de la víctima. Como respuesta a la presión nacional e internacional, el gobierno federal ha nombrado diversas instancias para enfrentar el problema desde distintos ángulos. Entre ellas resaltan la Fiscalía Especial para investigar los asesinatos de mujeres, la Comisión para Prevenir y Erradicar la Violencia contra la Mujer en Ciudad Juárez (creada por el Presidente Fox).<sup>57</sup>

El cambio hacia un mejor nivel de vida de las mujeres en el país requiere de estrategias integrales enfocadas a la plena incorporación de la perspectiva de género dentro de la actuación de las diferentes instancias gubernamentales y no gubernamentales, del programa hacia la equidad y de un cambio de patrones culturales de comportamiento, que han subyugado históricamente a las mujeres. Para esto, es básico contar con la constante

---

<sup>57</sup>Asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, [www.menschenrechte.org](http://www.menschenrechte.org), 15 de julio, 2008.

participación de los medios de comunicación, la academia, la sociedad civil y el sector empresarial.<sup>58</sup>

Ricoeur hace mención: la historia me precede y se anticipa a mi reflexión. Yo pertenezco a la historia antes de pertenecerme. Pensamos en el presente por una relación de oposición con el pasado y el futuro. Ordenar el pasado y el futuro en relación con el presente, es decir, acordar al presente una suerte de centralidad parece que sólo un ser pensante y hablante capaz de decir el presente, por medio de adverbios de tiempo hoy, ahora, en este momento o por medio de tiempos verbales que en muchas lenguas llamamos precisamente presente.<sup>59</sup>

El tiempo cosmológico siempre es posible hacerlo corresponder, por la fecha, una situación subjetiva relativa a acontecimientos pasados y eventualmente futuros. La expresión horizonte de perspectiva, es bastante amplio para incluir la esperanza y el temor, el deseo y el querer, la preocupación, el cálculo racional, la curiosidad. En síntesis, todas las manifestaciones privadas o comunes que apuntan al futuro. El futuro-hecho-presente, despliega una experiencia a la integración.<sup>60</sup> El pasado parece siempre más lejano a medida que se consume al igual que la distancia, que es creciente entre el espacio de la experiencia y el horizonte de la expectativa.

Explicar es desplegar el potencial de sentido de una experiencia, lo que Husserl llama precisamente horizontes externos y horizontes internos del objeto. En el sentido que me comprendo a mí mismo a partir de los pensamientos, los sentimientos y las acciones descifrados directamente en la experiencia de otro. La descripción de la percepción del otro como una percepción directa.<sup>61</sup> El cine nos liga a otros horizontes desplegando una serie de emociones y sensaciones a partir de las acciones de los personajes.

---

<sup>58</sup>Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos A.C., *Feminicidios en Chihuahua, asignaturas pendientes*, pp.166-168.

<sup>59</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.210.

<sup>60</sup>*Ibíd.* p. 252.

<sup>61</sup>*Ibíd.* p. 267-269.

### 3.4 La realidad presente en “Si muero lejos de ti”

En el apartado anterior, se hizo hincapié en la historia y el tiempo de Ciudad Juárez, necesarios para entender y reflexionar acerca del cortometraje *Si muero lejos de ti*, fusionando el tiempo de la historia con el nuestro. La reflexión es acción, el resultado la memoria que nos convierte en seres vulnerables. Este último apartado apela a la conciencia humana para finalizar nuestra hermenéutica, fundándola en una experiencia del mundo que precede y abarca el saber y al mismo tiempo es una crítica de la crítica, por eso también se vuelve individual dentro de esta universalidad de pensamientos.

El cine se toma la libertad única de tomar de la realidad aquello que se desee y de organizarlo secuencialmente; se nos manifiesta directamente. Me comprendo a mí mismo a partir de lo que se me presenta, pensamientos, sentimientos y acciones, descifrándome directamente en la experiencia de otro. La descripción de la percepción del otro como una percepción directa, un percepción propia.

Comprender es recoger al texto, separarlo de su autor, adquiere un significado verbal y mental. El poder del texto es abrir una dimensión de la realidad, crear la posibilidad de una crítica. La ficción es una dimensión fundamental de la referencia del texto, al leer me realizo, esta acción me introduce en las variaciones imaginativas de la mente y son llevadas a cabo por medio de signos, entidades en nuestra mente que funcionan como operaciones simbólicas para comprender nuestro mundo.

El cine exige tanto al director como al guionista un conocimiento enorme; el autor de una película debe tener algo de guionista-psicólogo, ya que la composición plástica de una película depende en gran medida del estado anímico particular de un personaje en determinadas circunstancias y el guionista puede hacer que su conocimiento de la verdad de ese estado anímico influya en el director hasta el punto de decirle cómo construir la



puesta en escena. Nunca se materializa literalmente en la pantalla como un reflejo exacto: siempre hay distorsiones. Por lo mismo la colaboración entre el guionista y el director tiende a verse rodeada de conflicto y discusión. Puede realizarse una película aun cuando se haya roto y destruido la concepción original durante la colaboración entre el guionista y el director, emerge entonces entre las ruinas una nueva idea.<sup>62</sup>

El cortometraje *Si muero lejos de ti* se originó mediante un proceso de símbolos e imágenes visuales y sonoras como lo comenta Anís Rangel, el apartado 2.2. La escritura del guión surgió a partir de la canción que lleva el mismo nombre del cortometraje. Pierce sostiene que el conocimiento es inferencial, lo que significa que un signo remite a otro signo y este a otro, así sucesivamente. Para que algo sea un signo de otra cosa, esa cosa ya debe ser un signo. Es aquí cuando Anís Rangel remite esta canción a uno de los tantos casos de los feminicidios de Ciudad Juárez. Por su parte, Roberto Canales, el director del cortometraje creó la puesta en escena desde su concepción de la historia.

La virtud del cine consiste en su apropiación del tiempo: formando una unidad con la realidad material con la que se encuentra indisolublemente ligado y la cual nos rodea en todo momento. Es la razón por la que una persona va normalmente al cine: por el tiempo pasado, perdido o aún no vivido. El cine es un arte mixto, de formas colindantes: dramaturgia, literatura, actuación, pintura, música. El cine debe tener la libertad de seleccionar y unir diversos hechos tomados de un *pedazo del tiempo* de cualquier medida; el elemento básico del cine, es la observación.<sup>63</sup>

Mi interpretación tiene como base el segundo guión que aparece en el apartado 2.2, junto con el resultado final del montaje del cortometraje.

---

<sup>62</sup>VVAA, *Andrey Tarkovsky, op.cit.* p.193.

<sup>63</sup>*Ibíd.* pp. 72-73

El lenguaje fílmico del discurso proyecta el mundo de la obra y es ahí donde se centra la hermenéutica. *El discurso aparece como acontecimiento: algo sucede cuando alguien habla. Se realiza en el pasado y en el presente.* El lenguaje utilizado en el cine es en gran medida metafórico porque el doble significado del lenguaje requiere del arte de descifrar para desplegar los diversos significados y a su vez el director requiere reunir otros elementos técnicos y visuales para aproximarse al significado inicial.

Las escenas son una secuencia de instantes y los finales de cada una son intervalos. Estos instantes hacen vivir al espectador un tiempo fenomenológico, de pensamientos y emociones, dentro de un tiempo cosmológico es decir, el real, el de las acciones. La organización de estos instantes son significativos en el desarrollo narrativo de la historia.<sup>64</sup>

Anton Chéjov menciona en algunos fragmentos de las cartas de abril 1883 y mayo 19 de 1886 que:

A todos nos gusta mirar a la gente contenta, es verdad. Pero describirla, describir lo que dijeron y cuántas veces se besaron no resulta suficiente. Se requiere de algo más: libérate de la expresión personal que una plácida felicidad melosa produce en todos nosotros... La subjetividad es algo terrible. Es negativa sobre todo en esto: que deja ver las manos y los pies de autor...

En mi opinión una descripción auténtica de la naturaleza debe de ser muy breve y tener un efecto determinante. En las descripciones de la naturaleza uno debe concentrarse sobre los detalles, agrupándolos de tal modo que, al leerlos y cerrar los ojos, se obtenga una imagen de lo descrito. La naturaleza logra adquirir vida propia si comparas los fenómenos con actividades humanas comunes y corrientes, etc.

En la esfera de lo psicológico los detalles son también la norma. Dios nos libre de los lugares comunes. Lo mejor es evitar la descripción de lo que ocurre en la mente del héroe; sólo debe quedar claro a partir de las acciones del protagonista. No es necesario contar con muchos personajes. El centro de gravedad debe de recaer en dos personas.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup>Feldman Simón, *El director de cine, técnicas y herramientas*, p.67.

<sup>65</sup>Lauro Zavala, *Teorías del cuento I, Teorías de cuentistas*, pp.19-20-21-22.

Lo que plantea Chéjov en estos fragmentos de sus cartas nos dan las referencias más importantes. La primera es que el autor del texto tiene que atrapar a su lector a partir de detalles que parecieran imperceptibles los cuales tienen un antecedente y precedente en el desarrollo de la historia. A su vez, ésta debe de tener una cadencia y un ritmo, presentando a los personajes poco a poco sin perder la congruencia narrativa. La segunda referencia que nos da Chéjov en torno a las reglas de la escritura es que ésta se puede volver acción.

Los elementos que componen al corto deben de tener su desarrollo lógico, las relaciones entre los personajes tienen que estar justificadas por su propia psicología y por las exigencias de la acción con un gran sentido común y una dosis aún mayor de imaginación.<sup>66</sup> Por su parte, Wilhelm Dilthey nos remite a la experiencia, un modo de vivir y de *estar-en-el-mundo*, prolongando las ciencias históricas y las ciencias del espíritu. La *vivencia* que la hermenéutica se esfuerza por llevar al lenguaje y elevar al sentido es la conexión histórica, Hegel lo llamaba *sustancia de la costumbres*<sup>67</sup>[...] El hombre se educa sólo con sus actos mediante la exteriorización de su vida y por los efectos que ésta produce en los demás a través del tiempo. La expresión *ser- en-el-mundo* expresa mejor la primacía del cuidado sobre la mirada y el carácter de horizonte de aquello a lo que estamos ligados.<sup>68</sup>

El sentido de la fenomenología del tiempo es revelar su propio límite, dando dos sentidos: en el ahora y el después. El ahora del presente vivo, cuya incidencia está dialécticamente ligada a las inminencias del futuro próximo y al pasado próximo. El antes y el después de una película cuyos horizontes pasados y futuros del espectador, interpretan y recomponen la unidad de flujo por la mediación del tiempo lineal, sobre el cual el instante es sólo un punto. *Un alma distingue instantes, los intervalos; remite a un tiempo vívido objetivándose en él.*<sup>69</sup> El espacio y el tiempo cinematográficos muestran

---

<sup>66</sup> Simón Feldman, *op. cit.* p. 25.

<sup>67</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, ob.cit. §34, Cit pos, Paul Ricoeur, *op. cit.* p.58.

<sup>68</sup> *Ibíd.* p.45.

<sup>69</sup> *Ibíd.* p.245.

partes de la realidad para asignarles importancia y llamar la atención del espectador, conducirlo por la realidad siguiendo la voluntad del realizador.<sup>70</sup>

Parte de nuestro interés en interpretar las comunicaciones visuales del cortometraje bajo el punto de vista semiótico es por su desprendimiento de la lingüística. Se puede afirmar que todos los fenómenos visuales que puedan ser interpretados como índices también pueden ser considerados como signos convencionales. Los íconos son definidos como los signos que originalmente tienen cierta semejanza con el objeto al que se refiere; son signos icónicos porque reproducen la forma de las relaciones reales a que se refieren.

«Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto que representamos sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común»,<sup>71</sup> basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando estímulos que permiten construir una estructura perceptiva con el mismo “significado” que el de la experiencia real denotada por el signo icónico.

La realidad no es otra cosa que el cinema natural: “el primero y principal de los lenguajes humanos puede ser la misma acción”; por ello, “las unidades mínimas de la lengua cinematográfica son los objetos reales que componen un encuadre”. Así se expresa P.P PASOLINI en *La lingua scritta dell'azione*, conferencia pronunciada en Pesaro en junio de 1966 y publicada en Nuovi Argomenti.<sup>72</sup>

Si llevamos la atención a la imagen cinematográfica, veremos que ella es, también una realidad, pues tiene características propias. Tenemos la realidad “real” y la realidad cinematográfica. La realidad “real” incluye toda la información, mientras que la realidad cinematográfica hace una selección de aspectos esenciales para un objetivo determinado transformando los datos que recoge. Factores técnico-psicológicos modifican los aspectos visuales y sonoros. Se elige cómo ver la realidad, eliminando o agregando elementos

---

<sup>70</sup>Simón Feldman, *op. cit.* p.20.

<sup>71</sup>Umberto Eco, *op. cit.* pp.169-170-172.

<sup>72</sup>*Ibid* p.172.

que pueden sintetizar el tiempo o jugando con él. «Una película terminada es un *microcosmos* en el que el realizador ha sintetizado su visión y la realidad». <sup>73</sup>

Como parte fundamental de mi interpretación, cito fragmentos del guión del cortometraje *Si muero lejos de ti*, para esclarecer los objetivos en los que me enfoco. En esta primera escena, tenemos una breve y subjetiva introducción de la historia.

### 1EXT/ DESIERTO / MEDIO DIA

Sobre un fondo negro, escuchamos el motor encendido de una camioneta, a lo lejos escuchamos también pasos que corren sobre la arena, poco a poco comenzamos a percibir una respiración agitada y alto grado de desesperación. <sup>74</sup>

En este cortometraje, el lenguaje fílmico inicia con una pantalla en negro que permite centrar la atención en el sonido, el cual es otro de nuestros puntos significativos ya que de manera auditiva <sup>75</sup> nos introduce en lo que el director nos quiere empezar a narrar.

De manera muy abstracta comenzamos a ver la imagen de unos pies que corren tropezándose, cada vez más despacio denotando mucho cansancio. Uno de estos pies está descalzo el otro con una zapatilla malgastada. <sup>76</sup>

Es justo en este inicio, donde se nos hace referencia a uno de los íconos más importantes del cortometraje “los pies que corren tropezándose” Pierce observaba que un índice visual me comunica algo, por medio de un impulso más o menos ciego, basándose en un sistema de convenciones o en un sistema de experiencias aprendidas. En esta primera escena, la respiración agitada que escuchamos, el pie descalzo y la zapatilla malgastada que lleva

---

<sup>73</sup>Simón Feldman, *op. cit.* pp.18-19.

<sup>74</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>75</sup>Terence St Jhon Marner, *Cómo dirigir cine*, pp.150.

<sup>76</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

el otro pie son índices que nos dan la relación con los objetos que representan, es la continuidad con respecto a la realidad, puntualizando los elementos de la historia que se nos cuenta.<sup>77</sup>

Estos elementos, que a simple vista son pequeños rasgos del vestuario y de la acción, son las “pistas” que el director da al espectador para encontrar las piezas del rompecabezas, marcándolas como precedente en el desarrollo de la historia.

Transiciones o también conocidos como puntuaciones cinematográficas, nos permiten tener un ritmo respecto a la narración. Antes de entrar a una imagen clara tenemos un fundido en negro que es un plano que se traza cada vez más oscuro, hasta que en la pantalla se traza el negro total. Normalmente se utiliza como final de capítulo pero puede variar dependiendo de su aplicación dentro de la historia: se llama también cerrar en negro y es el contrario del fundido en blanco el cual es utilizado como inicio de capítulo.<sup>78</sup>

La comunicación fílmica está constituida por un código comunicativo extra lingüístico, no debe construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua. Como medio expresivo, el cine usa, sobre todo, cuatro elementos fundamentales:

1. Fotograma: cada una de las fotografías fijas que compone la película.
2. Toma: serie de fotogramas obtenidos sin interrupción por la cámara cinematográfica.
3. Escena: una o más tomas que complementan una relación anecdótica y de lugar.

---

<sup>77</sup>Eco Umberto, *op. cit.* p.169.

<sup>78</sup>Palabras y definiciones, [www.palabrasydefiniciones.com](http://www.palabrasydefiniciones.com), 3 de agosto, 2009.

4. Secuencia: cierta cantidad de escenas ligadas dramáticamente o narrativamente entre sí, a la manera de un capítulo.<sup>79</sup>

### 2INT/CUARTO/NOCHE

Vemos el rostro de una mujer mayor que se encuentra despierta al borde de su cama en medio de la noche sin razón aparente. Se escucha el bullicio de la gran ciudad capital mientras ella tiene su mirada perdida en una pequeña ventana que da a la calle.<sup>80</sup>

En esta escena la cámara está fija y se encuentra a espaldas del personaje de Jose en un plano medio general (PMG),<sup>81</sup> en el cual aparece de cuerpo entero pero se percibe un pequeño espacio sobre la cabeza, o a un lado de su cuerpo, sirve para mostrar al personaje en relación con su entorno.

Su rostro está sudoroso y denota un tremenda angustia, esta a punto del llanto...<sup>82</sup>

La cámara fija esta enfrente del personaje. Tenemos un primer plano cercano (PPC)<sup>83</sup>, que va de la cabeza a los hombros, brinda al público una posición ventajosa. Se enfatiza el rostro del actor, para alcanzar una mayor intensidad dramática. La expresión de la actriz se muestra más nítida y las características del personaje se proyectan con más fuerza. Esta toma puede revelar mucho acerca de los pensamientos de Jose.

Cuando el pensamiento se expresa en una imagen artística, quiere decir que se encontró una forma exacta para él. A partir de la experiencia que tenemos de vida, una especie de filtro se va creando en nuestra percepción. El arte afecta las emociones de las personas, no su razón y su función es agitar y liberar el alma humana haciéndola receptiva al bien.

---

<sup>79</sup>Simón Feldman, *op. cit.* p.40.

<sup>80</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guiòn), Mèxico, 2006.

<sup>81</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.* p.102.

<sup>82</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guiòn), Mèxico, 2006.

<sup>83</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.* p.103.

La ficción nos da la posibilidad de trasladarse con la imaginación, neutralizando la realidad. Yo debo poder percibirme como otro entre los otros, o soy un *alter ego*.

La existencia social se basa en la constitución de una naturaleza común. *El individuo es el portador del sentido*.<sup>84</sup> Para Paul Ricoeur el psicoanálisis es la hipótesis de la proximidad primordial entre el deseo y la palabra. Y como la palabra se escucha antes de ser pronunciada, el camino es más corto entre mí mismo y el otro. Es entender el mundo, mi mundo a través de representaciones, convirtiendo algunas de estas en universales.<sup>85</sup>

El cine se forma a partir de emociones compartidas y vívidas. El rostro de una mujer mayor, el hecho de que esté sudoroso nos indican angustia y se puntualiza con su entorno, de noche, de frente a la ventana en su silencio, escuchando el bullicio de una ciudad que no para.

La *mímesis*, la imitación creadora de la acción humana, es la transferencia del texto a la acción, se puede mostrar una región del discurso que se refiere a la acción. Recordemos que para Aristóteles, las artes miméticas, tienen efectos educativos, pues si son correctamente elegidos nos acostumbran a “gozar, amar y odiar rectamente”, de suerte que contribuyen a la formación de hábitos emocionales.<sup>86</sup> Retomemos la escena dos, el director regresa a un PG para situar de nuevo la acción global, aplicando esencialmente una toma introductoria. La cámara gira ligeramente y se sitúa detrás del personaje sentado para concentrar la atención, mediante un plano medio (PM). Es una situación en la cual la cámara va de un lado para el otro entre las actrices.

Cuando los personajes se levantan de la cama y caminan, se generan nuevos ejes de acción a partir de primeros planos intercambiados. El movimiento de la cámara es un travel (moverse junto con la cámara

---

<sup>84</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.272.

<sup>85</sup>*Ibíd.* p.31.

<sup>86</sup>Véase capítulo 3 apartado 3.1 Realidad vs. Ficción.



paralelamente a la acción) esta acción puede hacerse de izquierda a derecha.<sup>87</sup>

Está a punto del llanto cuando su nieta ESPERANZA, la sorprende cruzándole la mano por la espalda. JOSE se sorprende que su pequeña nieta de 8 años este levantada a esa hora de la madrugada. JOSE contiene el llanto e inmediatamente denota frialdad y firmeza ante su aparente angustia y le pregunta a su nieta.

JOSE

¡Niña! ¿Qué haces despierta?

ESPERANZA

(Voz de tristeza)

No puedo dormir... ¿y tú?<sup>88</sup>

Aquí encontramos un primer plano de cabeza y hombros, conocido también como plano over shoulder, el que nos brinda la cercanía con el personaje, mientras elimina el contorno del encuadre. Este aislamiento visual puede ser empleado para enfatizar un punto crítico de una acción dramática o revelar de modo claro ya acentuado, caracteres intenciones o actitudes. Por momentos se utiliza un PP de cabeza y hombros cuando tenemos dos personajes hablando entre ellos y se utiliza el hombro de uno de los personajes en primer plano y el otro en segundo.<sup>89</sup>

En la historia, el personaje de Esperanza, se convierte en un símbolo desde su nombre. Sus acciones en todo momento son de cariño hacia su abuela y de preocupación ante la ausencia de su madre, estas actitudes se vuelven índices en la estructura de la historia y en los ejes de los personajes. Jose, ante la pregunta, reacciona sorprendida revelando al espectador su angustia

---

<sup>87</sup> Palabras y definiciones, [www.palabrasydefiniciones.com](http://www.palabrasydefiniciones.com), 4 de agosto, 2009.

<sup>88</sup> Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>89</sup> Terence St Jhon Marnier, *op. cit.* p.103.

e incertidumbre que es la misma que Esperanza, solo que Jose la disfraza de autoridad.

Dilthey busca en la psicología el rasgo distintivo de la comprensión. Toda *ciencia del espíritu* y otras modalidades del conocimiento humano implican una relación histórica; presupone la capacidad primordial de colocarse en la vida psíquica de los demás[...] <sup>90</sup> Esta ciencia desempeña el papel de la reflexión de lo emocional de la experiencia humana, la envoltura vital. <sup>91</sup> En el psicoanálisis, la hipótesis de la proximidad es primordial, entre el deseo y la palabra. La palabra se escucha antes de ser pronunciada.

Todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención. La comunicación fílmica es un código comunicativo extra lingüístico que no debe construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua. Pasollini utiliza el término *acción* <sup>92</sup> como un proceso físico. Este lenguaje de la acción ya existe en una semiótica llamada cinésica que propone exactamente codificar los gestos humanos en unidades de significado organizables en sistema. Resulta que todo universo de la acción que transcribe el cine ya es un universo de signos. El film es un lenguaje que habla de un lenguaje preexistente, influyéndose recíprocamente en sus respectivos sistemas de convenciones.

JOSE se voltea con firmeza y con la mirada le deja claro que no es hora de estar despierta, la levanta y la lleva a su cama mientras le dice:

JOSE

Nada, niña, mañana es un día importante y se me va a la cama aurita mismo

La vuelve a meter a la cama rápidamente pero ESPERANZA se queda pensativa y le dice a su abuela de manera muy triste. <sup>93</sup>

---

<sup>90</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.78.

<sup>91</sup>*Ibíd.* p.60.

<sup>92</sup>Umberto Eco, *op. cit.* p. 217.

<sup>93</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

La cámara es fija y se define una nueva situación: el eje de acción queda establecido entre las dos actrices que conversan. En la reflexión oral la fuerza ilocucionaria se puede identificar mediante la mímica y los gestos tanto como por rasgos propiamente lingüísticos, como en los aspectos menos articulados, los que llamamos prosodia y proporcionan los indicios más convincentes.

«El discurso da la referencia del aquí y el ahora, determinados por su situación en él; sus formas constituyen en conjunto un sistema circular como lo plantea Wilhelm Dilthey».<sup>94</sup>

La vuelve a meter a la cama rápidamente pero ESPERANZA se queda pensativa y le dice a su abuela de manera muy triste.

#### ESPERANZA

¿Dónde esta mi mamá?<sup>95</sup>

En esta parte, la toma es fija y en picada en un primer plano (PP) de cabeza y hombros, nos acerca a Esperanza, para ver ojos tristes mientras que Jose modifica su tono de voz. Cuando Esperanza hace la pregunta, el director utiliza un primer plano cercano (PPC)<sup>96</sup> en picada que capta a Esperanza desde arriba reafirmando su tristeza y vulnerabilidad, dándole énfasis al rostro de la actriz con intensidad dramática que nos revela los pensamientos del personaje.

La acción de los personajes nos presenta una situación que no se revela de golpe, lleva un ritmo coherente, deja otra “pista” al espectador al introducir un tercer personaje que no esta físicamente a cuadro: la madre de Esperanza.

JOSE abraza a su nieta con firmeza, sin perder la cordura y aguantando la angustia.

---

<sup>94</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.106.

<sup>95</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>96</sup>Terence St Jhon Marnier, *op. cit.*p.104.

## JOSE

A dormir dije! No te preocupes “mija”, duerme, duerme ya.

ESPERANZA la mira con los ojos tristes mientras JOSE camina hacia la ventana de la pequeña casa humilde. Volvemos a ver su rostro de angustia al momento que le da la espalda a su nieta.<sup>97</sup>

Jose cambia de tema para distraer a Esperanza esquivando la pregunta inicial con la frase: “mañana es un día muy importante para tí...”, mientras la arroja y le acaricia la cabeza, la cámara hace un movimiento vertical hacia arriba conocido como “tilt up”, la cámara sigue el movimiento de la actriz, hay un ligero acercamiento en un PM que logra mostrar la cercanía y la acción de preocupación de Jose con Esperanza, pero a diferencia de un primer plano aún carece de intensidad psicológica.<sup>98</sup>

Vemos a ESPERANZA con los ojos vacíos viendo hacia la nada muy pensativa y sin poder dormir<sup>99</sup>.

Esperanza, con esta reacción, nos introduce como espectadores a la incertidumbre, al no saber dónde está su madre. Se confirma esta imagen con el PPC<sup>100</sup> mostrándonos la actitud de la actriz. Esta escena es finaliza con una puntuación cinematográfica conocido como fundido en negro encadenado, que anteriormente se hizo referencia a su función como final de capítulo o bien en este caso en un texto funcionaría como un punto y aparte, el cual es la combinación del fundido de cierre y el fundido en blanco como inicio o apertura de capítulo. Los dos nos indican un cambio de tiempo o de composición. Hay una continuidad en el curso de las ideas o de la línea narrativa con la mezcla de estos dos fundidos.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>98</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.103.

<sup>99</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>100</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.104.

<sup>101</sup>Palabras y definiciones, [www.palabrasydefiniciones.com](http://www.palabrasydefiniciones.com), 4 de agosto, 2009.

La lógica de la acción consiste en un encadenamiento de nudos que en conjunto constituyen la continuidad estructural del relato; la aplicación de esta técnica conduce a descronologizar el relato, de manera de hacer parecer la lógica narrativa subyacente al tiempo narrativo, se reduciría a una combinatoria de algunas unidades dramáticas. Una secuencia<sup>102</sup> es una serie de nudos, que cierra, cada uno, una alternativa abierta por la anterior; al mismo tiempo que se encadenan, las unidades elementales se integran en unidades más amplias.

### 3INT/CUARTO/ AMANECER

Vemos una foto de JOSE, ESPERANZA y SU MADRE encima de un pequeño mueble de la casa.<sup>103</sup>

Iniciamos con un primer plano de detalle (PD) de una fotografía, este ícono gráfico tiene como objetivo acercarnos a la historia pasada del personaje y a su vez, al centro de la acción. Se utiliza para condensar el tiempo y presentar dosificadamente a otro de los personajes. La cámara permanece fija por un momento para enfocar la fotografía. Después hay un ligero movimiento de la cámara hacia la derecha que es conocido paneo que también se puede realizar a la izquierda, arriba o abajo<sup>104</sup> para observar la acción de Esperanza.

Dilthey ha percibido perfectamente el nudo central del problema: que «la vida sólo puede captar la vida por mediación de las unidades de sentido que se elevan por encima del flujo histórico»<sup>105</sup> La medida que se asume la historia se crea una propia reflexión, indicio de la dialéctica en la participación y en el distanciamiento, esto es un ejemplo de fusión de horizontes que se dirigen hacia lo lejano y hacia lo abierto, esto significa que

---

<sup>102</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.139.

<sup>103</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>104</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.144.

<sup>105</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.82.

no vivimos en horizontes cerrados ni en un horizonte único, pero hay un punto donde se fusionan.<sup>106</sup>

Se abre la toma y vemos como llega ESPERANZA a tomar un pequeño cepillo del mismo mueble que estaba a lado de la foto y se peina perfectamente.

Ella luce un uniforme de colegio de primaria reluciente. Termina de peinarse agarra su mochila mientras su abuela JOSE le grita.

JOSE

¡Ándale ESPERANZA! ¡Coréele! Vamos a llegar tarde”<sup>107</sup>.

Este diálogo tiene como objetivo mostrar la cotidianidad y la rutina en las vidas de los personajes. Hay un primer plano cercano que no permite ver la acción del personaje. El director pasa a un PM, donde el cuerpo logra convertirse en el centro de atención y observamos ligeramente el interior de la humilde vivienda.<sup>108</sup> Se abre la toma y observamos en PP<sup>109</sup> lo más distintivo en nuestra composición y mas cercano a la cámara, es Jose y en segundo plano en la posición de atrás a Esperanza. La cámara permanece fija mientras las actrices están en movimiento y salen de cuadro. Aquí tenemos otro signo de puntuación cinematográfica conocido como corte directo, se realiza antes, durante o después del movimiento y se repite en las siguientes escenas, funciona como un punto final pero puede variar.

En la escena cuatro entran a cuadro las actrices; porque se puede ver a través de un PG la acción de Jose y Esperanza. Se pasa a un PM y de éste, el director, regresa a un PG para situar de nuevo la acción global. Se aplica

---

<sup>106</sup> *Ibíd.* p.98.

<sup>107</sup> Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>108</sup> Terence St Jhon Marner, *op. cit.* p.103.

<sup>109</sup> Palabras y definiciones, [www.palabrasydefiniciones.com](http://www.palabrasydefiniciones.com), 3 de agosto, 2009.

una toma de continuidad. Cada acción dentro de la escena debe tener un significado que contribuya a la secuencia total.<sup>110</sup>

Con cámara fija, se ve salir de cuadro a Esperanza y después a Jose. Hay un cambio de dirección de la cámara y aparece primero Esperanza y después Jose. Tenemos la perspectiva de dos planos con cámara en mano, sigue la acción de Esperanza, esto permite tener la velocidad en la acción, mientras al mismo tiempo involucra al espectador a través de las diversas sensaciones visuales.

ESPERANZA mira sus pies corriendo sobre la calle sin pavimentar, luce unos zapatos de goma muy gastados pero bien boleados.<sup>111</sup>

Hay un PD de los zapatos, como espectador, encontramos el reconocimiento de una de las “pistas” que con anterioridad se nos había presentado con los pies de la madre. El objetivo es crear un ícono de unión entre los pies de la madre en el desierto y los zapatos de Esperanza. La calle sin pavimentar, la casa con techo de lámina son índices de pobreza y de marginación. La tierra que levanta Esperanza al correr es la misma que la madre levanta en el desierto. Los pies marcan el camino, el tiempo y hasta pueden ser considerados como el destino de cada una de ellas que se parecen pero no son iguales, la madre ya ha perdido uno de sus zapatos, la mitad de su vida y su dignidad y Esperanza aun tiene los dos zapatos. En los dos casos el calzado se empolva con la tierra que se levantó del suelo, el mismo suelo que metafóricamente es de donde provienen, la pobreza y sus consecuencias. Esperanza los limpia antes de entrar a la escuela, como si la educación le diera una oportunidad distinta de vida a la de su madre que tuvo salir de su hogar para buscar un trabajo. En el cortometraje, no se especifica que la madre haya sido obrera de alguna maquiladora en Ciudad Juárez, son datos que el realizador reserva a la interpretación del espectador pero de manera indirecta a través de los detalles confirma esta suposición.

---

<sup>110</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.103.

<sup>111</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guiòn), Mèxico, 2006.

El tiempo en la narración une estas pistas a través de técnicas fílmicas en el montaje, *Si muero lejos de ti* tiene un montaje conocido como “de tiempos alterados”, consiste en un transcurso del tiempo (continuo, condensado o paralelo) quebrado, introduciendo escenas del pasado conocidas como flash back <sup>112</sup>, con alteraciones del tiempo real. Esto es una forma de “elipsis”, es decir una omisión temporal que establece un vacío en la línea narrativa, cosa que permite enfatizar psicológicamente esa ausencia.

En otro escenario, el director regresa a un PG para situar de nuevo la acción global. Utiliza otra toma de continuidad. En cámara fija se ve entrar y salir de cuadro a Esperanza. Es en este momento cuando se presenta por primera vez otra de las “pistas” fundamentales y el símbolo de conexión entre los dos tiempos y espacios de la historia, el periódico con el encabezado: “Sigue Femicidio en Ciudad Juárez”.

Se detiene cuando alcanza la puerta del colegio y voltea a ver a su abuela, que corría tras ella. JOSE se detuvo frente a un puesto de periódicos para recuperar el aliento. JOSE le hace señas de que entre. <sup>113</sup>

De un PM se pasa a un plano americano (PA), donde la toma corta la figura a la altura de las rodillas. <sup>114</sup> Hay un corte para cambiar de ángulo de la cámara; vemos a Jose en un PM.

ESPERANZA se limpia los zapatos de arena que levantó en el camino y entra en la escuela empujando la puerta. <sup>115</sup>

En esta parte encontramos un PG ligeramente en picada y después un PD <sup>116</sup> a los zapatos de Esperanza que aparecen por segunda ocasión, pero en ésta, la actriz les sacude la tierra que levantó en su camino hacia la escuela.

---

<sup>112</sup>Simón Feldman, *op. cit.* p. 88.

<sup>113</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>114</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.102.

<sup>115</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>116</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.144.



El director regresa brevemente a un PG, para situarnos otra vez en la narración de la historia.

JOSE voltea al puesto de periódicos, ve directamente al encabezado de un diario...<sup>117</sup>

El rostro de Jose da un PC, revelando su angustia por el encabezado del periódico: “sigue feminicidio en Ciudad Juárez”.

Esta parte denota que en la historia del cortometraje está involucrada la información que aparece en él. Hay una toma subjetiva que da la sensación al espectador de ser los ojos del personaje; la cámara se mueve de izquierda a derecha como si el espectador leyera; estos movimientos se les conocen como tilt down y tilt up que simulan el movimiento que haría un lector. Para darle mayor importancia al periódico se hace una toma de Plano de Detalle.<sup>118</sup>

Su rostro denota nuevamente una angustia pesada e infinita, se acerca a comprarlo saca su monedero, cuenta las pocas monedas que trae, lo duda por un instante mientras voltea al puesto de al lado descubre un moño con los colores de la bandera de México.<sup>119</sup>

La acción que lleva a cabo Jose al contar las monedas es un índice de pobreza en la que viven ella, Esperanza y la madre de Esperanza que no está con ellas. Jose no tiene dinero para comprar los moños y el periódico y al final se decide por los moños con los colores de la bandera para su nieta. Por momentos, se utiliza un plano over shoulders que funciona para entablar una conversación, como la de Jose con el señor del puesto de periódicos. Por último, en esta escena tenemos un primer plano cercano a la cara de Jose que cada vez se va tornando más ansioso. Hay un corte director.

---

<sup>117</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>118</sup>Palabras y definiciones, [www.palabrasydefiniciones.com](http://www.palabrasydefiniciones.com), 4 de agosto, 2009.

<sup>119</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

El presente, según la dialéctica, se hace triple: presente del futuro, presente del pasado, presente del presente. «El instante, marca el carácter de incidencia del ahora, lo que podría llamar su efecto de interrupción y ruptura».<sup>120</sup> Los instantes constituye una serie de interrupciones puntuales (las acciones en el cortometraje son instantes).

### 5 EXT/PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA/ DÍA

Una escolta hace un recorrido por el patio de la escuela llega al centro.<sup>121</sup>

Hay un paneo de izquierda a derecha que después se vuelve un dolly circular (moverse junto con la cámara)<sup>122</sup> en un PG concentrando al espectador en la acción de los personajes. Se pasa a un PM para terminar con un corte directo.

### 6EXT/DESIERTO /DÍA

Sobre un fondo negro escuchamos el ruido ensordecedor de una camioneta, en fade in vemos lentamente el paisaje de un desierto desolado, vemos un segundo paisaje por donde aparece la camioneta.<sup>123</sup>

En este caso entra a la pantalla la escena en un fade in<sup>124</sup> como principio de capítulo, esto quiere decir que la escena empieza con la pantalla en negro y se va aclarando, en nuestro caso, entra en color sepia creando un momento alterno pasado, un flash back (escena retrospectiva) o analepsis que es una técnica utilizada tanto en el cine como en la literatura que altera la secuencia cronológica de la historia, conecta momentos distintos y traslada la acción al pasado. Es una vuelta repentina y rápida al pasado del personaje. Encontramos un plano general lejano (PGL) que nos sitúa en la acción global del film, ampliando el terreno donde se desarrolla la acción y relaja la tensión visual.<sup>125</sup>

---

<sup>120</sup>Paul Ricoeur, *op. cit.* p.243.

<sup>121</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>122</sup>Palabras y definiciones, [www.palabrasydefiniciones.com](http://www.palabrasydefiniciones.com), 4 de agosto, 2009.

<sup>123</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>124</sup>Palabras y definiciones, [www.palabrasydefiniciones.com](http://www.palabrasydefiniciones.com), 4 de agosto, 2009.

<sup>125</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.102.

Vemos el rostro de quien la maneja...<sup>126</sup>

Se mezclan dos planos que revelan poco a poco a los otros personajes, de un primer plano muy cercano (PPC) que nos revela la actitud de uno de los violadores a través de un PD que es el reflejo del retrovisor. El director brevemente regresa a un PG con un corte directo.

Las escenas 6 y 7 son diseccionadas y combinadas en el montaje del cortometraje para darle ritmo y secuencia a la narración. En la escena siete nos encontramos nuevamente en el patio de la escuela y observamos a la escolta en un PM, el tiempo de la escena es breve y con corte directo.

#### 6EXT/DESIERTO /DÍA

Logramos distinguir a un tercer hombre que carga algo en la caja de la camioneta, no logramos percibir que es.<sup>127</sup>

Cámara fija, ligeramente en picada. PD<sup>128</sup> de una parte del cuerpo de la madre de Esperanza. Esta toma nos indica que más adelante se nos revelará quiénes son y qué sucedió, uniendo las piezas anteriores que nos mostró el creador, pero mientras se condensa el tiempo. Las escenas del desierto tienen un color sepia que nos indican un flash back, una escena retrospectiva. El director juega con los colores en pantalla para indicar al espectador de una manera sutil el paso del tiempo, así que en las escenas de Esperanza y de Jose en la escuela son escenas iluminadas y con los colores definidos, muestra un tiempo presente mientras que el tiempo pasado es en tonalidades sepia.

Vemos un segundo paisaje por donde aparece la camioneta.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>127</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>128</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.106.

<sup>129</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

Cámara fija en un PG con un corte directo que nos traslada a la escena del patio de la escuela con la escolta que pareciera repetirse, pero el objetivo de éste es darle continuidad a la acción, tiene un corte directo que nos regresa al desierto, al pasado.

### 6EXT/DESIERTO /DÍA

Vemos un segundo paisaje por donde aparece la camioneta...<sup>130</sup>

La cámara es fija, en esta toma se utilizó un lente “gran angular” que distorsiona la perspectiva, la cual distrae o acentúa el efecto dramático junto con el plano entero (PE) en contra picada que da al público una visión desde debajo de la camioneta, provocando una posición dominante. Tenemos otro corte directo; recordemos que puede ser antes, durante o después del movimiento.<sup>131</sup>

### 7EXT/PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA/DÍA

En medio de varios padres orgullosos viendo la ceremonia JOSE le aplaude feliz a su nieta.<sup>132</sup>

En esta toma, se combinan un PP para pasar a un PM, donde aparece Jose junto con varios padres de familia aplaudiendo orgullosa. En un segundo plano y de manera borrosa Esperanza camina hacia la escolta, en un PG. La banda de guerra, la escolta, la bandera de México, son íconos que nos llevan a la conclusión de que es lunes de honores a la bandera.

La Escolta se detiene de manera imponente aparece ESPERANZA y se posiciona frente a ella la saluda. Voltea frente a los padres para estar lista para comenzar los honores, escuchamos una banda de guerra. Al frente, ESPERANZA ha comenzado la declamación.

## ESPERANZA

---

<sup>130</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>131</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.150.

<sup>132</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

## Bandera de México.<sup>133</sup>

De un PM a primer plano cercano (PPC), con el objetivo de ver el rostro orgulloso de Esperanza de declamar el juramento a la bandera dando mayor intensidad dramática y más rasgos de su personaje. El pasado y el presente son unidos por el audio fuera de cuadro y se convierte en el hilo conductor de la historia. Se confrontan dos argumentos, el visual y el auditivo, apoyado con la “repetición del público” que genera un eco para dar más énfasis a lo que Esperanza dice a cuadro. Su voz en off forma el *leitmotiv*<sup>134</sup> (una imagen o sonido que retorna periódicamente), la parte medular en el cortometraje la que se repite y condensa los otros elementos, los zapatos, la arena, el periódico, el monedero. El “Juramento a la Bandera” nos contra puntea con las imágenes de la madre en el desierto con los violadores.

La actitud de Esperanza ante los símbolos patrios es de respeto y de orgullo porque es mexicana. La unidad, la fidelidad, los principios, la justicia, una nación, la independencia, la soberanía, son mencionados como si la imagen correspondiera al audio. Es ahí donde surge esta confrontación y el doble discurso de la “ficción” (el juramento) y la realidad (las escenas de la madre golpeada, violada y mutilada).

### 8EXT/ DESIERTO/ AMANECER.

MADRE DE ESPERANZA mira sus pies que corren en el desierto, lleva un zapato sí y el otro no”.<sup>135</sup>

Cámara en mano, sigue la acción de la madre de Esperanza. En PD se observan sus pies son un índice de que trata de escapar. Se observa un PG de los violadores en la camioneta, como toma introductoria.

Descubrimos a la MADRE DE ESPERANZA en muy mal estado, lleva varios días de haber sido atrapada y vemos en su cuerpo huellas donde queda

---

<sup>133</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>134</sup>Simón Feldman, *op. cit.* p.86.

<sup>135</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

claro haber vivido todo tipo de torturas. Está corriendo en el desierto casi sin fuerza, huye de 3 hombres que la persiguen divertidos.

Sobre esta imagen escuchamos en “off” la continuación del juramento.

### ESPERANZA

Legado de nuestros héroes, símbolo de la unidad

### PUBLICO

Legado de nuestros héroes, símbolo de la unidad

JOSE no puede con la curiosidad...

### ESPERANZA

Te prometemos...<sup>136</sup>

PPC de Esperanza mientras que Jose se encuentra en un PM:

JOSE no puede con la curiosidad y vemos cómo le pide su periódico al PAPÁ OFICINISTA y busca en él algo con una terrible intuición.<sup>137</sup>

Cámara fija en un PG donde vemos la acción de los actores. El espectador es capaz de concentrar su atención en cada actor por separado. Esta parte es la introducción al clímax de la historia las escenas 8 y 10 se fusionaron.<sup>138</sup>

### 8EXT/ DESIERTO/ AMANECER

Esta imagen nos genera la sensación de una manada de perros que alcanzan su presa.<sup>139</sup>

Va de un PG a un PM, con cámara en mano hay un PD que muestra los pies de la madre de Esperanza y los zapatos de uno de los violadores.

---

<sup>136</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>137</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>138</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.* p.102.

<sup>139</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

Regresamos a un PG que muestra a cuadro a los tres violadores alineados como los colores de la bandera y como Jose, Esperanza y su madre en la fotografía en su casa.

La madre de Esperanza está tirada en la arena. Con cámara en mano, al ras del piso y en PP se observa a la madre.

En este momento, la madre es alcanzada por los hombres que la golpean, esta imagen nos genera la sensación de una manada de perros que alcanzan su presa.

HARRY (violador) la voltea y comienza a violarla con la mano de nuevo, en este momento lleva ya más de tres días de haber sido capturada, lo único que quiere es que termine el juego.

EL MARRANO observa la acción y espera su turno...

ESPERANZA (off)

Ser siempre fieles.

PUBLICO (off)

Ser siempre fieles.<sup>140</sup>

En PP se observa a la madre de Esperanza tirada en la arena del desierto y en segundo plano a los tres violadores alineados horizontalmente una vez más. Una de las partes básicas de la historia es el juego de las trilogías: la abuela, la madre y la hija, los tres colores de la bandera, los tres violadores como los colores de la bandera.

El director nos regresa a un PG para situar de nuevo la acción global. Sigue la acción con cámara en mano de uno de los violadores con la madre, nuevamente se encuentran alineados a cuadro, la madre está sometida por

---

<sup>140</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

uno de ellos. Ella en un primer plano cercano y ellos en segundo. Hay un PP muy cercano a la cara de uno de los violadores. Regresamos a un PG para pasar a un PPC de la madre de Esperanza, repitiendo estos planos. Se escucha fuera de cuadro las voces de las personas repitiendo el juramento. Corte directo.

#### 9EXT/PATIO CÍVICO DE LA ESCUELA /DIA

Vemos el rostro lleno de orgullo de ESPERANZA mientras continua con el juramento.

ESPERANZA (off)

A los principios de libertad y de justicia.

PUBLICICO (off)

A los principios de libertad y de justicia

Los ojos llenos de lágrimas de JOSE avanzan en las líneas del periódico.<sup>141</sup>

PP de Esperanza y después de Jose. El director pasa a un PM para ubicarnos en el entorno de Jose y prepararnos para una acción más fuerte. El punto más significativo de la narración.

#### 8EXT/DESIERTO/ AMANECER

EL CARIÑOSITO se acerca, le rompe la blusa...<sup>142</sup>

En PP casi al ras del suelo se observa la Madre de Esperanza, en segundo y PM hacia abajo se observa a uno de los violadores.

Le arranca el pezón de una mordida. Mientras resiste, escuchamos en “off” la vocecita de ESPERANZA que declama el juramento a la bandera.

---

<sup>141</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>142</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.



ESPERANZA (off)

A los principios de libertad y de justicia.

PUBLICO (off)

A los principios de libertad y de justicia.

ESPERANZA (off)

Que hacen de nuestra patria una nación independiente. Humana y generosa,  
a la que entregamos toda nuestra existencia.<sup>143</sup>

La cámara sigue la acción del violador, hay un PD al seno de la madre de Esperanza, la cámara sigue la acción del violador y finaliza en un PM. Tenemos un primer plano cercano de la madre de Esperanza muerta. Mientras sucede esta última acción, escuchamos la voz en off de Esperanza que dice “humana y generosa”, éstas dos palabras son sarcásticas y puntualizan la acción del violador al mutilar el pezón, las palabras son escuchadas antes de ser entendidas por el espectador, se convierten en una forma de choque y, a su vez, en denuncia de injusticia y sadismo. Nos indica el inicio del desenlace.

La frase : “a la que le entregamos toda nuestra existencia”, pareciera ser textual sólo que el sentido del juramento es patriótico mientras que para la última escena de la madre muerta y abandonada en el desierto, es de profunda reflexión, acerca de qué tan honorables son nuestros símbolos y valores patrios cuando se encuentra sumergido en la pobreza.

El civismo aprendido en las escuelas, es competido con lo que pasa en la realidad todos los días en la vida de cada una de estas mujeres de escasos recursos que emigran a Ciudad Juárez en busca de un trabajo con un salario mediocre. La incongruencia entre lo que se nos enseña a creer, lo que deberíamos ser y no somos, son la constante en una realidad lacerante.

---

<sup>143</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

Vivimos en un doble discurso, en la fantasía de lo que debiera ser según lo señalado por los valores patrios que se repiten, son memorizados pero se han vuelto caducos ante un problema tan severo como la pobreza y sus resultados, predomina la injusticia y por consiguiente es una sentencia de muerte.

### 13EXTERIOR/PATIO CÍVICO DELAESCUELA/DÍA

JOSE esta en el centro de un círculo de padres atónitos que, curiosos, la miran llorar en el suelo sin hacer nada por levantarla.<sup>144</sup>

La cámara sigue el movimiento de la actriz en un PM<sup>145</sup> que elimina su entorno y de esta manera Jose se convierte en el centro de atención revelando la intensidad de la acción.

ESPERANZA se percata de esto y se abre paso para llegar hasta su abuela. JOSE abraza a ESPERANZA cubriéndola con su cuerpo como si la protegiera.

En el suelo el periódico donde finalmente vemos la noticia de la muerte de la madre de ESPERANZA.<sup>146</sup>

Del PM de Jose y de Esperanza se pasa a un PD del periódico en la página donde se encuentra la nota con el encabezado: “Muerta en Juárez”, revelando la ubicación de la Madre de Esperanza y obvio su muerte, llegando al desenlace total con un plano general en picada.<sup>147</sup>

### 12EXTERIOR/DESIERTO/AMANECER

El cuerpo de la madre yace maltrecho y sin vida.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>145</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.103.

<sup>146</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

<sup>147</sup>Terence St Jhon Marner, *op. cit.*p.178.

<sup>148</sup>Anís Rangel, *Si muero lejos de ti*, (guión), México, 2006.

El cine es el único arte en donde el autor puede verse a sí mismo como creador de su propio mundo. La necesidad de autoafirmación innata al hombre, encuentra el medio más directo y completo de realización en el cine. Una película constituye una realidad emotiva y es así como la recibe el público: como una segunda realidad. Es un sistema de signos que permiten una percepción sensorial directa y emotiva de la obra. Cada cuadro, cada escena, cada episodio, no son únicamente una descripción: constituyen una acción, un paisaje, un rostro. «El arte es una expresión de las esperanzas y las aspiraciones humanas, es inmensa la parte que juega en el desarrollo moral de la sociedad».<sup>149</sup>

Mi interpretación del cortometraje *Si muero lejos de ti*, me sitúa en una comprensión de mi presente en torno a mi futuro y al conocimiento de mi pasado. La integración de la información que se presenta en el capítulo uno, dos y tres se hacen presentes en este capítulo.

Para Gadamer, la idea del «círculo hermenéutico consiste en la comprensión histórica, de clase, de nación, de cultura o de tradiciones».<sup>150</sup> Asumimos el papel, primero la ideología, en función mediadora de la imagen, de la representación de uno mismo. Ricoeur nos hace recordar la vida es vívida, la historia es relatada. «Hay que comprender lo que pasa en la historia, pero al mismo tiempo entender como ésta se incorpora a la expresión narrativa y por ende a la vida misma que con el tiempo y la suma de más sucesos se convierten en historia social, cultural, económica».<sup>151</sup>

La hermenéutica nos incita a pensar más allá de un momento presente, nos invita a participar en el ejercicio del conocimiento y la reflexión. Entendiendo que *quien no es capaz de reinterpretar su pasado, quizás no sea tampoco capaz de proyectar concretamente su interés por la libertad del futuro.*

---

<sup>149</sup> VVAA, *Andrey Tarkovsky, op.cit.* p.193.

<sup>150</sup> Paul Ricoeur, *op.cit.* p.302.

<sup>151</sup> *Ibíd.* pp.18-19.

## Conclusiones

En la tesis: *Si muero lejos de ti. La producción de un juramento visual desde la clínica cinematográfica Ro.75. Pobreza, factor de muerte. Una hermenéutica*, se determinó que el discurso cinematográfico del cortometraje nos brinda una mirada en dirección a los feminicidios en Ciudad Juárez, Chihuahua que sufren las mujeres de sectores económicamente bajos, quienes consideran a esta ciudad como una oportunidad, en donde podrían encontrar un trabajo o la posibilidad de cruzar la frontera. La mayoría de su población es de escasos recursos y proviene de otros estados.

Uno de los cimientos importantes del trabajo de investigación fue la hermenéutica o teoría general de la interpretación que aparece en el capítulo número uno que tiene como primera tarea articular la comprensión y la explicación en el plano de lo que se ha llamado el *sentido* de la obra. Entre el acto de decir y el actuar real, se convierten en el “modelo de lo” a “modelo para”<sup>1</sup>, teniendo como labor ubicarnos en el “de dónde vengo ahora”, “hacia dónde voy”.

La hipótesis del presente trabajo muestra de manera parcial a la hermenéutica, la cual es una corriente filosófica, permitió entender el discurso cinematográfico de *Si muero lejos de ti* y al mismo tiempo, esclareció el entendimiento de la situación de pobreza en la que viven las mujeres que emigran a la frontera para trabajar como lo representa la historia de los personajes. Esta información junto con la de los demás capítulos se llegó a la reflexión, a través de un círculo hermenéutico que requirió retomar la *Poética* de Aristóteles. Donde se designa el concepto de *mímesis* a la imitación que hace el hombre de la naturaleza, tomando su esencia.

---

<sup>1</sup> *Ibíd.* pp. 11-12.

El cine es un arte mixto, por eso, en combinación con la hermenéutica hacen una comunión. Partiendo de la experiencia que tenemos de la vida en la historia. El séptimo arte es el único en donde el autor puede verse a sí mismo como creador de una realidad incondicionada, constituyendo una realidad emotiva, conectándola con el contexto histórico y convirtiéndola en una segunda realidad como se muestra en el capítulo tres.

Recordemos que el director Andrey Tarkovsky menciona que el cine y el arte en general se dirige a todos con la esperanza de crear una impresión, un choque emocional. La imagen artística es una metáfora y no puede ser sino creada o sentida, aceptada o rechazada. La importancia de una obra de arte se revela a través de su contacto con la gente. La obra se vuelve completamente dependiente de quien la recibe, conectan primero con el mundo en general y, luego, con la personalidad humana en su relación individual con la realidad.

Abordar la historia de los creadores fue de suma importancia. A través de las entrevistas que se le realizaron, como el material otorgado por la clínica cinematográfica Ro.75, fue que así conocí el surgimiento del cortometraje *Si muero lejos de ti*, así se cumplió dos de los objetivos particulares, conocer el del cortometraje que se aborda en el segundo capítulo y también cumplió de que esta información funcionó para realizar la interpretación que se encuentra en el capítulo tres.

Con la visión de otras obras y con la información recolectada fue que llegué al diálogo entre el horizonte del pasado y el horizonte presente, obteniendo la comprensión del mundo del cortometraje a través de los autores planteados al principio del presente trabajo de investigación. En el camino, recurrí al autor Umberto Eco para esclarecer las operaciones simbólicas que realizamos para entender el mundo. Este a su vez me condujo al director y escritor Pier Paolo Pasolini, el cual plantea que la realidad no es otra cosa que el cinema natural. Introduce el término *acción* como un proceso físico

que habla de un lenguaje preexistente. Haciendo hincapié en los conceptos de la lengua cinematográfica.

El film como razonamiento es mucho más complejo que el cinematográfico y no articula solamente códigos verbales y sonoros sino que asume incluso los códigos icónicos, iconográficos, perceptivos, tonales, y de transmisión. Un ícono es un grafismo que recrea la realidad en un nivel más alto de realismo. Como se muestra en los tres capítulos y en particular en el capítulo tres que cumple con el tercer objetivo particular que fue interpretar el discurso cinematográfico del cortometraje determinando que la historia se apega a la realidad.

La ficción redescubren la propia acción humana. Es por eso que en el segundo objetivo particular, se mostró en una hermenéutica los símbolos, íconos e índices presentados en el cortometraje *Si muero lejos de ti* representan la pobreza como principal problema. Dichos signos en la combinación de elementos “técnicos” del cine (planos, movimientos de cámara, transiciones, etc.) confirmaron que en el cortometraje fueron elementos representativos de la pobreza que tiene como consecuencia la violencia y la muerte en las mujeres de escasos recursos que van a trabajar a Ciudad Juárez como se presentó en los capítulos uno y dos.

Con el autor Charles Sanders Peirce, se abordó el significado del símbolo y su función dentro del discurso del cortometraje. Logrando así engendrar un mundo fuera del cortometraje a través de la investigación se incorporó y creó una propia conexión histórica que es la extensión de la comprensión del otro. «Cada quien tiene una percepción muy particular de su historia en la historia general».<sup>2</sup> El futuro es la suma de nuestro pasado y presente como lo plantea el autor Paul Ricoeur, que también hace mención a lo siguiente: «la historia me precede y se anticipa a mi reflexión. Yo pertenezco a la historia antes de pertenecerme ».<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibíd.* p.209.

<sup>3</sup> *Ibíd.* p.315.

Otro autor planteado desde el principio fue Wilhelm Dilthey. Este recurre a una relación viva con el proceso de creación. Plantea las ciencias del espíritu, las cuales desempeñan el papel de la reflexión de lo emocional de la experiencia humana, la envoltura vital. El hombre no es radicalmente ajeno al hombre, porque puede dar signos de su propia existencia. Por esta razón necesitan a «la psicología como ciencia fundamental, la ciencia del individuo que actúa en la sociedad y en la historia, en la medida que es asumida se crea una propia reflexión»<sup>4</sup>. En el acto de relatar la ficción, se emplea un lenguaje diferente. Recordemos que la ficción es  *fingere*, y  *fingere*, es hacer.

Los que pudieran ser distintos ángulos se vuelve uno solo, cuando se trata de expresar la preocupación por el aumento incontable de violencia y muerte. La presente tesis me enseñó el “poder” de la observación y su constante necesidad de transformación; la constancia y sobre todo la capacidad de interpretación que debe de tener un periodista, el cual, es un eterno tejedor de historias reales que sufren las correspondientes metamorfosis, con el tiempo se transforman en ficción y una vez más regresa al interminable círculo, el círculo hermenéutico, siendo virtuoso pero nunca vicioso, contemplando las nuevas posibilidades de una visión individual en la universalidad de las ideas.

Voy encontrando en mi camino profesional y personal que los conocimientos son una condición necesaria, pero no suficiente para enfrentar competentemente los problemas. Para hacerlo requerimos otra serie de operaciones mentales complejas como interpretar, relacionar, inferir, anticipar, inventar, establecer analogías, comparar. El autor Philippe Perrenoud escribe que la capacidad de actuar de manera eficaz en un tipo definido de situación, se apoya en conocimientos, pero no se reduce a ellos. Debemos hacer uso y asociar varios recursos cognitivos complementarios, entre los cuales se encuentran los conocimientos.

---

<sup>4</sup> *Ibíd.* p.16.

Finalizo a través de las diferentes operaciones mentales que realicé en este trabajo de tesis, cumplí mi hipótesis establecida desde el principio. La hermenéutica como corriente filosófica me permitió entender el discurso cinematográfico de *Si muero lejos de ti* y al mismo tiempo me esclareció que la historia de los personajes del cortometraje viven la situación de pobreza que sufren las mujeres que emigran a la frontera para trabajar. También aprendí las formas y fondos del inicio de un largo camino de templa y análisis como lo es el periodístico por el cual empiezo andar.



## Glosario

**Angulación:** Inclinación del eje de la cámara respecto al sujeto que ha de ser captado.

**Angulo contrapicado:** Cuando la cámara se sitúa por debajo del sujeto.

**Ángulo normal o neutro:** Cuando el eje del objetivo está a la altura del sujeto, paralelo al suelo.

**Ángulo oblicuo o aberrante:** Cuando el eje de la cámara se inclina a derecha o izquierda de la vertical.

**Ángulo picado:** Cuando la cámara se sitúa por encima del sujeto.

**Campo:** Es el espacio en el que entran todos los personajes y objetos visibles en la pantalla. Lo que nos suponemos u oímos queda fuera de campo.

**Corte:** Es la forma directa de efectuar la transición entre dos planos. Se llama también cambio de plano por corte simple.

**Cortometraje:** Llamado habitualmente “corto”, es un pequeño relato audiovisual tanto de ficción como documental de no más de un cuarto de hora o veinte minutos de duración.

**Color:** Se parte de la virtud que algunos colores tienen de transmitir estados anímicos, según algún tipo de convención social, cultural y psicológica.

**Distancia mecánica:** Se logra mediante objetivos, sin trasladar la cámara de lugar. Existen objetivos llamados grandes angulares, que amplían el campo de visión, y los teleobjetivos, que lo acercan. Existen, además, objetivos de

distancia focal variable (zoom) que posibilitan incluso el cambio de dicha distancia en plena toma.

**Elipsis:** Es un salto en el tiempo y/o en el espacio. El espectador no pierde la continuidad de la secuencia aunque se han eliminado los pasos intermedios.<sup>1</sup>

**Encuadre o angulación del plano:** Sea una persona, un objeto o unas determinadas acciones. Cada uno de estos puntos de vista ofrecen un ángulo distinto desde el que se puede registrar la realidad. Habría así dos tipos de planos: los planos de angulación normal, que son los menos utilizados. Y los planos enfatizadores, los cuales poseen a su vez distintos planos dentro de ellos, tales como los planos en picado, planos en contrapicado, planos aberrantes, o planos subjetivos.<sup>2</sup>

**Encadenado:** Una transición de planos por sobreimpresión pasajera, más o menos larga, de las últimas imágenes de un plano y las primeras del plano siguiente.<sup>3</sup>

**Escena:** es una unidad abstracta que nos cuenta una cláusula dramática. Está compuesta por un grupo de tomas que al unirse entre sí, genera una unidad temática de presencia en la pantalla.<sup>4</sup>

**Fade out o fundido en negro:** es un plano que se traza cada vez más oscuro, hasta quedar totalmente en negro. Normalmente se utiliza como final de capítulo pero puede variar dependiendo de su aplicación.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup>Volver a cine y educación, [www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm), 21 junio, 2010.

<sup>2</sup>Fernández Tubau Valentín, *El cine en definiciones*, Barcelona, Ixia Libres, 1994, pp. 42,43.

<sup>3</sup>Volver a cine y educación, [www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm), 21 junio, 2010.

<sup>4</sup>Navarro Torreblanca Omar, *Cine y Psicología: El Fenómeno Cinematográfico visto desde una perspectiva Psicológica*, IMCINE, México, 1994, p. 30.

<sup>5</sup>Volver a cine y educación, [www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm), 21 junio, 2010.

**Fade in o fundido en blanco:** es un plano que se traza cada vez más claro, hasta quedar totalmente en blanco. Se utiliza como inicio de capítulo.<sup>6</sup>

**Fundido:** Es una transición entre planos, en la que desaparece progresivamente la imagen que se fundía en negro y se disuelve por completo antes de que otra imagen surja de la misma oscuridad. Oscurecimiento gradual de la pantalla hasta quedar totalmente negra (fundido en negro) o, excepcionalmente de otro color, abriéndose el siguiente. Fade-in se llama al que cierra y Fade-out al que abre. Se usa para indicar el paso del tiempo o un cambio radical de escenario.

**Fundido encadenado:** Es un fundido más suave, en el que el plano es sustituido por otro que se le superpone progresivamente, sin corte. Indica un cambio de tiempo o de composición. Hay una continuidad el curso de las ideas o de la línea narrativa con el fundido encadenado.

**Guión:** Es la idea de lo que va a ser la película plasmada por escrito, con narración, diálogos, descripción de personajes y escenarios.

**Guión técnico:** Es el guión al que se añaden multitud de anotaciones y elementos que tienen que ver con el rodaje. Tiene más que ver con la planificación.

**Montaje:** La organización de la película tras el rodaje. Elegir, cortar y pegar los diferentes trozos de película, con una idea determinada por el guión. Durante el proceso de montaje se seleccionan y descartan secuencias y se imprime el ritmo a la película.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>Palabras y definiciones, [www.palabrasydefiniciones.com](http://www.palabrasydefiniciones.com), 3 de agosto, 2009.

<sup>7</sup>Volver a cine y educación, [www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm), 21 junio, 2010.

**Over Shoulder:** Es cuando tenemos dos personajes hablando entre ellos personajes y se utiliza el hombro de uno de ellos en primer plano y el otro en segundo plano.<sup>8</sup>

**Plano-secuencia:** Secuencia filmada en continuidad, sin corte entre planos, en la que la cámara se desplaza de acuerdo a una meticulosa planificación.<sup>9</sup>

**Plano general lejano (PGL) o Plano panorámico o gran plano general:** muestra un gran escenario o una multitud. El sujeto o no está o bien queda diluido en el entorno, lejano, perdido, pequeña. Tiene un valor descriptivo y puede adquirir un valor dramático cuando se pretende destacar la soledad o la pequeñez del hombre frente al medio. Se da así más relevancia al contexto que a las figuras que se filman. También se utiliza para mostrar los paisajes.<sup>10</sup>

**Plano general (PG) o Plano general corto (PGC):** Pueden verse los personajes y sus acciones, cobrando así su importancia. Es típico de interiores. Tiene mayor claridad en la acción humana y menos conciencia del entorno total. El espectador será capaz de concentrar su atención en cada actor por separado. Cada acción dentro de la escena debe de tener un significado que contribuya a la secuencia total.

**Plano americano (PA):** La toma corta la figura a la altura de las rodillas.<sup>11</sup>

**Plano medio general (PMG):** Aparece el cuerpo entero pero se percibe un pequeño espacio sobre la cabeza, o a un lado de su cuerpo, sirve para mostrar al personaje en relación con su entorno<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup>Terence St Jhon Marner, *Cómo dirigir cine*, p. 135.

<sup>9</sup>Volver a cine y educación, [www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm), 21 junio, 2010.

<sup>10</sup>Terence St Jhon Marner, *op.cit.* p. 100.

<sup>11</sup>*Ibíd.* p.102.

<sup>12</sup>*Ibíd.* p.103

**Plano medio (PM):** Es la distancia adecuada para mostrar la realidad entre dos sujetos, como es el caso de las entrevistas.<sup>13</sup>

**Plano medio corto (PMC):** Capta el cuerpo desde la cabeza hasta la mitad del pecho. Este plano nos permite aislar una sola figura dentro de un recuadro, y descontextualizarla de su entorno para concentrar en ella la máxima atención.<sup>14</sup>

**Primer plano (PP):** Brinda al público la cercanía de un objeto o persona, mientras elimina el contorno del encuadre. Este aislamiento visual puede ser empleado para enfatizar convenientemente un punto de acción dramática, o para revelar de modo claro o acentuado, caracteres, intenciones o actitudes.<sup>15</sup>

**Primer plano medio (PPM):** Es el más útil para el rodaje de conversaciones. La toma, normalmente, corta a la altura del pecho e incluye la cabeza y los hombros. Es muy útil con respecto al montaje, ya que se puede compaginar con un primer plano al rostro, o a la inversa, se puede retroceder fácilmente hacia un plano general.<sup>16</sup>

**Primer plano cercano (PPC):** Enfatiza el rostro del actor, para alcanzar una mayor intensidad dramática. La expresión del actor se muestra más nítida y las características del personaje se proyectan con más fuerza. Esta toma puede revelar mucho acerca de los pensamientos o actitudes del personaje.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibidem.* p.103

<sup>14</sup> *Ibidem.* p.103

<sup>15</sup> *Ibidem.* p.103

<sup>16</sup> *Ibidem.* p.104

<sup>17</sup> *Ibidem.* p.104

Plano detalle o detalle (PD o D): Son los pequeños pero importantes. El objetivo es acercar a la audiencia al centro de la acción. Se utilizan para condensar el tiempo.<sup>18</sup>

**Posiciones de cámara:** El Dolly es el movimiento hacia atrás o adelante que sobre su eje hace la cámara (con todo y soporte), alejándose o acercándose del objeto respectivamente; se dice Dolly-in si es hacia delante y Dolly-back si es hacia atrás. Se conoce como Travelling a los desplazamientos laterales que hace la cámara sobre su eje. Se nombra Travel left si el desplazamiento es hacia la izquierda y Travel right si es hacia la derecha. Tanto el Tilt como el Panning son movimientos que se hacen girando el cuello del tripié sin desplazar la cámara. El Tilt es un movimiento hacia arriba o hacia abajo que equivale al que se realiza con la cabeza al afirmar algo. Cuando el movimiento es hacia arriba se llama Tilt-up, y cuando es hacia abajo Tilt-down. El Panning equivale a la negación con la cabeza y prácticamente es un semi-giro. Hacia la izquierda se llama Pan-left y hacia la derecha Pan-right. Zooming, es un movimiento de lentes exclusivamente. Consiste en acercarse o alejarse del objeto pero sin desplazar la cámara; al acercarse se le nombra zoom-in y zoom-out al alejarse.<sup>19</sup>

**Flashback o escena retrospectiva o analepsis:** es una técnica utilizada tanto en el cine como en la literatura que altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado. Es una vuelta repentina y rápida al pasado del personaje.<sup>20</sup>

**Ritmo:** Es el movimiento que se imprime a la acción en una película y se consigue adecuando la duración de cada plano y los recursos sonoros, icónicos y expresivos que se utilizan. El ritmo puede lograrse con planos de corta duración y numerosos, en un ritmo rápido, con planos de larga duración y muy poco numerosos, en un ritmo lento, planos cada vez más breves, o

---

<sup>18</sup> *Ibíd.* p.105.

<sup>19</sup> Fernández Tubau Valentín, *op. cit.* p.45.

<sup>20</sup> Terence St Jhon Marner, *op.cit.* p.102.

cada vez más largos, o sin norma fija, con cambios bruscos. Los sonidos y la música pueden apoyar el ritmo de las imágenes<sup>21</sup>.

**Secuencia:** Es una acción un tanto complicada en la que se mezclan escenas, planos, lugares. No tienen por qué coincidir en ella en tiempo fílmico y el real. Poseen una unidad de acción, un ritmo determinado y contenido en sí misma. Se puede comparar al capítulo de una novela.<sup>22</sup>

**Tiempo Cinematográfico:** Es una breve secuencia de imágenes a cuya conclusión aparente podemos llegar con sólo observarla durante veinte segundos poco más o menos, representa una acción que medida en intervalos de tiempo real difícilmente podría ser inferior a los treinta minutos.

**Voz en off:** Es la voz de alguien que no está en escena. Puede ser narrador, un pensamiento de alguien que está en escena, una canción desde fuera de campo, etc.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup>Volver a cine y educación, [www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm), 21 junio, 2010.

<sup>22</sup>Fernández Tubau Valentín, *op.cit*, p.42.

<sup>23</sup>Volver a cine y educación, [www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm), 21 junio, 2010.

## Fuentes de información

### Bibliográficas

1. Apel, Max, *Diccionario de Filosofía*, Núm. 101, Editorial UTEHA, México, 1961.
2. Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona, España 1986.
3. Feldman, Simòn, *El director de cine. Tècnicas y herramientas*, Editorial Gedisa, Barcelona, España, 2004.
4. Garagalza, Luís, *La interpretación de los símbolos, hermenéutica y lenguaje en la Filosofía actual*, Editorial Antrhopos, Barcelona, España, 1990.
5. Grondin, Jean, *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*, Editorial Herder, Barcelona, s/a.
6. Honderich, Ted, *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, Madrid, Tecnos, 2001, p.378.
7. Marner, Jhon St Terence, *Còmo dirigir cine*, Editorial Fundamento, Madrid, España, 1981.
8. Mora, Ferrater José, *Diccionario de filosofía*, tomo II, Editorial Ariel, S.A., Barcelona, s/a.
9. Peirce, Sander Charles, *La ciencia de la semiótica*, Alianza Editorial, Madrid, España, 1988.



- 10 Ricoeur, P., *Del Texto a la Acción*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
11. Ricoeur, P, *Tiempo y Narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, España, 2009.
12. Russell, E. Diana y Radford, Hill, *Feminicidios, La política del asesinato de las mujeres*, Russell E. Diana y Radford Hill Editoras, México, 2006.
13. S/A Andrey Tarkovsky. *Esculpir el tiempo*, Editorial Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
14. Torreblanca Navarro Omar, *Cine y Psicología: El Fenómeno Cinematográfico visto desde una perspectiva Psicológica*, Editorial IMCINE, México, 1994.
15. VVAA, Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos A.C. (CMDPDH), *Feminicidio en Chihuahua, asignaturas pendientes*, CMDPDH, México, 2006.
- 16.VVAA, Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH), Centro de Acción Legal en Derechos Humanos (CALDH), Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos (CMDPDH), Federación Internacional de Derechos Humanos (FIDH). *Feminicidio en México y Guatemala, misión internacional de investigación*, México, s/a.
- 17.VVAA, Cámara de Diputados de H. Congreso de la Unión LIX Legislatura, Comisión Especial para conocer y dar seguimiento a las investigaciones relacionadas con los feminicidios en la República Mexicana y la Procuraduría de Justicia vinculada, *Violencia Feminicida en la República Mexicana*, Tomo II, México, s/a .

## **Cibergráficas**

1. Arvizu, Juan, "Subsecretario encabeza diálogo en Oaxaca" en *El Universal on line*, [www.el-universal.com.mx](http://www.el-universal.com.mx), 7 de septiembre, 2009.
2. Ballinas, Víctor, "Ocurrieron mil 14 feminicidios en México en 19 meses" en *La Jornada on line*, [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx), 25 de noviembre, 2008.
3. Carvajal, Mariana, "El feminicidio, sus causas y significados" en Cimac Noticias, [www.cimacnoticias.com](http://www.cimacnoticias.com), 9 de septiembre, 2009.
4. Godínez Leal, Lourdes, "Reprueban organizaciones" en Cimac Noticias on line, [www.cimacnoticias.com](http://www.cimacnoticias.com), 9 de septiembre, 2009.
5. Gómez, Ricardo "Ricardo Chávez está a un paso de la PGR" en *El Universal on line*, [www.el-universal.com.mx](http://www.el-universal.com.mx), 25 de septiembre, 2009.
6. González, Román "Indiferencia de las autoridades" en Cimac Noticias on line, [www.cimacnoticias.com](http://www.cimacnoticias.com), 24 de abril de 2008.
7. Ro 75, erre center, [www.ro75.com](http://www.ro75.com), 31 de octubre de 2007.
8. Salazar, Katya, "Asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez", [www.menschenrechte.org](http://www.menschenrechte.org), 15 de julio, 2008.
- 9.S/A Amnistía Internacional, por los derechos humanos en todo el mundo, [www.es.amnesty.org](http://www.es.amnesty.org), 25 de septiembre, 2008.
10. S/A Análisis de la realidad, [www.slideshare.net](http://www.slideshare.net), 17 de noviembre, 2009.

11. S/A Biografía Felipe Calderón, [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com), 30 de septiembre, 2008.

12. S/A Biografías y vidas, [www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com), 21 de junio de 2008.

13. S/A Definiciones ABC, [www.definicionabc.com](http://www.definicionabc.com), 18 de septiembre, 2009.

14. S/A Glosario. Net, [www.Lengua-y-literatura.glosario.net](http://www.Lengua-y-literatura.glosario.net), 14 de marzo, 2010.

15. S/A México maxico, [www.mexicomaxico.org](http://www.mexicomaxico.org), 10 de agosto de 2008.

16. S/A Nuestras Hijas de Regreso a Casa A.C, [www.mujeresdejuarez.org](http://www.mujeresdejuarez.org), 1 de noviembre de 2007.

17. S/A Palabras y definiciones, [www.palabrasydefiniciones.com](http://www.palabrasydefiniciones.com), 4 de agosto, 2009.

18. S/A Volver a cine y educación  
[www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm), 21 junio, 2010.

## **Vivas**

Canales, Roberto, Director de Cine y de la Clínica Cinematográfica Ro. 75, México, 2 de octubre de 2007.

Rangel, Anís, Guionista del cortometraje “Si muero lejos de ti” y actriz de teatro, México, 2 de octubre de 2007.

Vega Gil, Armando, Guionista, músico y asesor de del guión “Si muero lejos de ti”, México, 2 de octubre de 2007.