



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CENTRO DE ESTUDIOS EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

“SIN VOLVER MAÑANA”

Emular “la sencillez” formal de un estilo cinematográfico y de producción en un cortometraje de ficción tomando como referente principal la obra de Abbas Kiarostami.

Realización de un producto audiovisual de ficción.

TESINA

Que para alcanzar el título de

Licenciado en Ciencias de la Comunicación presenta:

DANIEL ÁNGELES HERNÁNDEZ

Asesor:

LIC. ALEJANDRO MURILLO MARTÍNEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

POR SUPUESTO, PARA MI MAMÁ Y MI PAPÁ

A ELLA, JIREH

A LOS QUE NO LLEGARON Y A LOS QUE SE
FUERON ANTES.

MI GRATITUD A:

ABEL CERVANTES. ADRIÁN CABALLERO. ALEJANDRA ÁNGELES. ALEJANDRO MURILLO.
ALMENDRA JIMÉNEZ. BERNARDO HERNÁNDEZ. CARLOS GARCÍA. CARLOS MORANTES.
DANIEL TORRES. DARIANA RESÉNDIZ. DON LUIS CRUZ. ELÍAS ÁNGELES. FEDERICO
OSORIO. FRANCISCO GARCÍA. GRACIELA MARTÍNEZ. ISMAEL ALTAMIRANO. IVÁN CAZAÑAS.
JANETH ÁNGELES. JUAN CARLOS ÁNGELES. LUCERO ÁNGELES. LUIS OLVERA. MANUEL
COSTAS. PATRICIA ALONSO. PILAR RICO. RICARDO PORTILLO. ROSY ÁNGELES.

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>3</u>
<u>CAPÍTULO I</u>	<u>8</u>
<u>LA SENCILLEZ MILAGROSA</u>	<u>8</u>
I.I- SOBRE LA <i>SENCILLEZ MILAGROSA</i> .	9
I.II- SOBRE LA SENCILLEZ DE PRODUCCIÓN.	21
I.III- SOBRE LO ANTIESPECTACULAR Y LA EMANCIPACIÓN.	26
<u>CAPÍTULO II</u>	<u>31</u>
<u>DEVENIR LA EMULACIÓN</u>	<u>31</u>
II.I- DE LO APRENDIDO.	32
II.II- PORQUÉ LA EMULACIÓN.	37
II.III- DEL PORQUE CIERTOS DIRECTORES.	41
<u>CAPÍTULO III</u>	<u>46</u>
<u>DE LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO AUDIOVISUAL</u>	<u>46</u>
III.I APUNTES SOBRE LA PREPRODUCCIÓN Y PRODUCCIÓN DE <i>SIN VOLVER MAÑANA</i> .	47
III.II-EL GUIÓN.	58
III.III-STORYBOARD.	74
<u>EN EL REINO DE LAS SOMBRAS</u>	<u>91</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>95</u>
<u>PELÍCULAS CITADAS</u>	<u>97</u>

INTRODUCCIÓN

Un profesor al final de la secundaria nos proyectó *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) de Robert Bresson, nunca supe el motivo ni el fin académico pero la experiencia tuvo consecuencias. Es difícil encontrar el momento exacto de mi encuentro con el cine como un medio revelador, pero lo que sí sé es que con cada película fue creciendo mi gusto por las formas más que por las historias. Una de mis actividades, después de ver el trabajo de Bresson, fue buscar -con los escasos recursos que tenía- cintas equivalentes. Nadie en mi familia sabía de artes o cultura así que esa actividad era por demás difícil de llevar a cabo, sin embargo, logré ver el cine de Orson Welles, Billy Wilder, Howard Hawks, Majid Majidi, Stanley Kubrick, Sergio Leone, John Ford y Hitchcock; en ese entonces no sabía quiénes eran ellos por lo que la elección de las películas era casi arbitraria, con cierta predilección por el blanco y negro (no siempre) y las sinopsis imprecisas.

Una película va más allá del simple acto de ver. Me parece que los momentos más insondables al ver una cinta me han acaecido cuando veo cómo poco a poco van apareciendo los créditos finales, es ahí donde aparentemente todo ha terminado y donde ahora corresponde al espectador completar la obra. Se comienzan a fraguar ideas, reflexiones, conflictos y disgustos; sólo así se descubre que un filme ha trascendido la pantalla.

Alguna vez escuche que se debía pensar el cine más allá de una *máquina de sueños*. El cine como una ventana al mundo según Bazin. La tarea de esta disciplina artística no debe ser sólo la de mostrar lo onírico como real; materializar lo fantástico como forma de escape para el espectador no debe ser la premisa sobre la que se sostenga el quehacer cinematográfico. No es sólo labor del género documental aproximar al público a una realidad presente o pasada o suscitar empatía y generar reflexiones; Jean-Luc Godard, que se encuentra en el vaivén de lo real y lo imaginario en sus filmes, observa que el cine es un mecanismo que muestra imágenes transmitiendo no sólo un sujeto, sino la suposición de un sujeto

y, por lo tanto, el verbo, su sustancia, que trasciende la experiencia de sólo ver. Entonces queda, sentir y pensar.

Las formas estilísticas son vastas. Al ver el cine de Abel Gance, de Ingmar Bergman y Yasujirō Ozu pude descubrir los estilos y la economía formal del cine. Sin embargo, parece estar bien definido el estilo de un cine comercial, oneroso y engrosado por el oropel, donde el fin último que mueve a este “gran imaginador” es el cine como industria, como artículo de consumo, empujado por sus ganancias. Con excepciones que franquean la regla, las películas generadas meramente como industria ofrecen temáticas y estructuras narrativas simples, lo mismo que formas estilísticas poco apremiantes. Filmes/mercancía los cuales tienen un impacto efímero en el espectador; la reflexión y abstracción en este tipo de espectáculo es por lo demás, casi nula.

Es a partir de ahí que la importancia de lo expuesto por Jorge Ayala Blanco en su texto *Kiarostami y la sencillez milagrosa*¹ toma relevancia y le da soporte al presente trabajo, el crítico se refiere al cine del director iraní –uno de los estilos más influyentes en el llamado cine de autor– como un “cine inacabado”, ese que el espectador debe completar, una apuesta por lo desalienante, lo antiespectacular y lo reflexivo. En ese sentido, es un acercamiento a lo real desde nuevas perspectivas.

Motivado por un gusto personal y por cierta admiración hacia este tipo de cine, es que decidí aproximarme lo más posible a esta forma de generar discursos. El acercamiento es en las dos direcciones posibles, en un primer sentido, el presente trabajo explora este estilo *sencillo* de hacer cine y pone especial atención en su forma tanto estética como de producción y en su aportación al arte cinematográfico.

¹ Jorge Ayala Blanco, *El Cine Actual, Desafío Y Pasión*; México, Océano, 2003, p. 312.

Esta exploración tiene su punto de partida en la definición de *La sencillez milagrosa* de Ayala Blanco, que si bien no es un concepto académico, debido a la manera en que el crítico aborda la obra de Kiarostami el enunciado se convierte en un adjetivo que rosa la categorización. El análisis de la naturaleza formal hasta sus implicaciones filosóficas y reflexivas dan cuenta de lo mucho que hay por observar en un cine que en muchas ocasiones queda relegado a un público minoritario: el de festivales de cine y de muestras cinematográficas.

La forma en que el cineasta iraní produce sus filmes dotan a estos un carácter poético y virtuoso, este aspecto se aborda desde un ángulo opuesto al de los tecnicismos y conceptos tecnológicos, observando entonces las motivaciones que lo llevaron a adoptar una forma de producción elemental y de algún modo simple. Por añadidura, al renegar de los artificios tecnológicos Kiarostami parece también hacerlo del espectáculo fútil e insustancial, aspecto al que también se le dedica un apartado y en el que recae una crítica al cine de molde, aquel que se ve sólo como un producto más dentro de la lonja capitalista.

Por otro lado, la emulación –la realización de un cortometraje– se presenta como una forma de materializar los conocimientos adquiridos durante la carrera y como el cumplimiento de un deseo por querer producir y dirigir un proyecto audiovisual. Mención especial merecen los motivos que dan origen a este deseo; en primer lugar se rememora la formación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales ahondando en las materias que con fuerza se evidencian en la parte escrita de este trabajo.

En ese mismo tenor pero con un sentido más íntimo, se realiza un ejercicio de remembranza en el que con cierto atrevimiento intento describir y evocar el que acaso sería mi primer vínculo con el cine. Menciono las cintas que forjaron un sendero en cuanto a la predilección estética, narrativa y formal.

Aparentemente los géneros cinematográficos siempre estuvieron condenados a ser mezclados y acoplados; cada decenio, desde que apareció el cinematógrafo, aparecían directores vanguardistas que generaban nuevas estructuras o que alteraban las ya conocidas. Cada película es todas las películas. La influencia es innegable y paradójicamente disfrutable, de ahí que se citen los directores que con mayor fuerza influyeron en el producto audiovisual.

Este ejercicio de emulación trajo como resultado un cortometraje de entonación experimental de aproximadamente 15 minutos; la historia, como las historias de Abbas Kiarostami, aprehende una línea argumental de acento trágico que evita caer en la tendencia actual por mostrar la violencia o la muerte como recurso propagandístico y de espectáculo que garantiza audiencia. *Sin volver mañana*, como se tituló el cortometraje, nos habla de la venganza y de la muerte como intentos frustrados de justicia, ya que sólo mediante ella parecen los personajes encontrar redención.

Es en la tercera parte de este documento donde se describe el proceso creativo de la obra. Se podría hablar de impresiones y revelaciones al momento de describir la forma en que emergió el afán por producir y dirigir una historia, desde el descubrimiento del lugar que dio paso a la creación de una relato, las sensaciones que el lugar produce debido a su cualidad de lejanía y estética vegetal hasta el efecto emotivo que los rostros de los habitantes impregnan a través de la mirada. Es probablemente lo que en el fondo motiva a una persona a escoger un lugar, un tiempo, una hora y un semblante como materia capital para su producto discursivo. Una suerte de carpeta de producción *sui generis* en la que se anotan decisiones, planeación, costos y complicaciones que surgieron desde la concepción del proyecto hasta su render final en el programa de edición.

Es también en este apartado donde se anexa el guión y el storyboard, el cual desempeñó un papel de mayúscula importancia durante toda la producción, siendo éste el depositario de innumerables anotaciones. La emulación se presenta

un como ejercicio que pone en evidencia la formación alcanzada durante carrera así como pretensiones personales y profesionales. Los resultados posiblemente sean variopintos en el sentido formal, pero en el argumento, en las intenciones y en las entrañas del cortometraje será posible ver la apología a los temas que el estilo retoma.

Capítulo I

LA SENCILLEZ MILAGROSA

I.I- SOBRE LA SENCILLEZ MILAGROSA.

En la década de los noventa el celuloide parecía contar sus últimas historias antes de la llegada de cine digital; el romanticismo que traía consigo el filmar, revelar, proyectar, anunciaba llegar a su fin; ese proceso por el cual la película a través de la plata logra cristalizar la luz en imagen para después convertirse en una lumbrera por la que se logra ver el mundo vislumbraba el ocaso; se aproximaba el fin de un proceso delicado y fascinante. Los primeros cien años del cine se habían plasmado sobre una textura tan sensible y tan delicada que podía aprehender los colores más sutiles, las sombras más expresivas y los cielos más brillantes.

A mediados del siglo pasado, antes de la vorágine digital y de que las historias del cine se colmaran de naves espaciales y otros mundos, antes de la aplastante llegada de la realidad virtual, cineastas alejados del mundo occidental realizaron extraordinarias cintas donde el discurso giraba en torno a las emociones, la soledad, la muerte, la sorpresa que aún nos da vida y que no necesita mundos artificiales porque los hechos reales son excesivamente ricos y conmovedores².

Uno de ellos, acaso el más emblemático, es el cineasta iraní Abbas Kiarostami, que desarrolló obras que parecían rendirle culto a la realidad, casi como un homenaje; su atrevimiento y genialidad respecto de esto es estimulante además de admirable en todos los aspectos de su forma de producción, así como en sus rasgos formales y la manera en que concibe cada una de sus cintas.

Kiarostami comenzó por prescindir del proceso cinematográfico usual. Él redujo el uso de la tecnología al mínimo, poca o nula utilización de luces y de

² Se retoma la idea de la serie documental *La historia del cine: una odisea* (2011) de Mark Cousins proyectado en el MoMA de Nueva York y transmitido en México por Canal 22.

efectos en post producción, poca elaboración de tomas y una dirección actoral que sólo exigía ser tal como se es en la realidad pero frente a la cámara.

En sus cintas, el director iraní plasma las distintas capas de la realidad y lo hace con una simplicidad milagrosa, con amor, con devoción hacia el arte, hacia la imagen, a las emociones; donde reflexiona sobre la pasión por y en la vida al tiempo que lo hace también acerca del lenguaje cinematográfico como en *A través de los olivos* (1994). El trabajo de Kiarostami revitalizó a la cinematografía mundial, posicionó al cine nuevamente en un camino que capturaba la esencia del presente, la simple y llana realidad se plasmaba.

Bazin al hablar del conflicto del realismo en el arte, confusión entre lo estético y lo psicológico, logra distinguir entre pseudorealismo y verdadero realismo; el primero se satisface sólo con la ilusión de las formas, a su *representación* en tanto que se apega a la realidad en relación con su naturaleza formal. El segundo, en cambio, entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, en palabras de David Oubiña, no intenta sustituir al objeto sino *re-representarlo*, volver hacerlo presente, y lo hace con un halo de extrañeza que logra sustraer al hombre de su exiguo estado reconfortante.

El realismo de Kiarostami va más allá de ser un conjunto de convenciones que mediante el ajuste adecuado de la técnica ilusionística cristaliza un fuerte sentimiento de autenticidad³. Se debe entender entonces al cine como un arte de re-presentación, donde la tarea no sea sólo la de mostrar un pedazo del mundo sino la de evidenciarlo y generar emociones, logrando de este modo movilizar la mirada del espectador.

³ Robert Stam, *et al.*, *Nuevos Conceptos De La Teoría Del Cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 213.

En sus disertaciones el maestro Jorge Ayala Blanco roza la categorización de estilos cinematográficos; observa en los filmes el contenido, la técnica, las elecciones deliberadas, la forma y las implicaciones que probablemente tenga en el espectador el conferirle un significado a lo que ve, a partir de ahí forja un marco teórico mediante el cual elucubra un filme.

En su texto *Kiarostami y la sencillez milagrosa*⁴ el crítico se refiere al cine del director iraní y al nuevo cine de culto como una «sencillez rebosante de matices y sutilezas que realizarán el milagro de la revelación palpitante». Esta concepción conlleva una realización cinematográfica que efectúa una inmersión en la realidad cotidiana y aparentemente banal para que de ésta brote belleza, casi irremediabilmente.

Ayala Blanco cataloga el estilo de Kiarostami basado en su sencillez estilística y de producción así como en la –aparentemente– sencillez de sus historias. Todas ellas desprendidas de escenarios fantásticos para situarse en el mundo real sin intervención en su fisonomía; entonces aparece el lugar remoto, la casa humilde, los sitios yermos donde el viento arrastra la tierra para después ver llover polvo, vemos llanuras áridas lo mismo que caminos extenuantes y comunidades que rayan en lo paupérrimo donde no hay finuras ni detalles en los edificios, locaciones anónimas, lugares desprovistos del contacto con la espiral del mundo actual y tecnológico, como lo que le pasa al protagonista de *El viento nos llevará* (1999), donde éste tiene que correr a una colina para poder contestar su teléfono móvil ya que sólo allí tiene cobertura, por lo demás, el lugar es *estéril*.

Pero sus historias son sencillas sólo en apariencia. El verdadero tema de las películas de Kiarostami, afirma certeramente Jean Mottet, es el “mundo”⁵. Mientras que para Víctor Erice el cineasta iraní hace una revisión de la que no está excluida la realidad social y política. Sus ficciones parecen reencontrar su función

⁴ Jorge Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 312.

⁵ Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami*, Madrid, Editorial Errata Naturae, 2008, Pag. 13.

primordial de *ventana abierta al mundo*. El campo y la vida rural parecen ser, en las primeras películas del iraní, el escenario donde una simple historia puede ofrecer todos los matices y sentimientos que la humanidad puede expresar.

Sus primeros filmes forman la muestra principal de este trabajo porque permiten hablar de un arte del presente, que viene a establecer una nueva relación entre el documental y la ficción, en definitiva, una nueva epifanía de lo real, alejada del neorrealismo italiano y la nueva ola de cine francés. Es pertinente, antes de avanzar más, apuntar la relación estilística con el neorrealismo de Fellini y compañía, que no es tangencial, pero de la que tampoco es posible aseverar una herencia, es probable que la correspondencia sea más el producto de una necesidad expresiva de su tiempo y contexto que de una influencia directa.

Para Ayala Blanco las cintas de Kiarostami muestran el sentido de la naturaleza en su punto más bello hipnótico transfigurado⁶. Es un acercamiento a lo real desde otras perspectivas, observamos entonces: un hombre suicida que busca redención y quien lo entierre en *El sabor de las cerezas* (1997), una sociedad pobre y dentro de ella pequeñas historias que emergen potentes y trascendentales, vemos el lugar negado que alberga vida y conflictos, niños abandonados, adultos sin esperanza, una vida sumergida en trances existenciales derivados tal vez, de un mundo cada vez menos sustancial, la búsqueda de una historia que deriva en contar otra que alberga respuestas más ostentosas como lo que pasó con *Y la vida continúa...* (1992), vemos la inocencia de la niñez y la agonía ya sufrida por la empatía con su semejante como en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* de 1987.

Las historias se desarrollan en escenarios naturales: el campo, colinas, caminos, comunidades alejadas y pobres, lugares abandonados tal vez con un toque místico donde la percepción de la naturaleza parece asociarse con la

⁶ Jorge Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 312.

reflexión que se tiene sobre la vida y sus personajes; sobre la vida y la muerte que cavila una exploración acerca de su fragilidad y fatalidad, porque tal vez esos lugares en apariencia vacíos –sólo habitados por montañas, senderos y pocas almas– pueden contener historias cargadas de hechos contundentes sin ambigüedad posible como bien apunta Ayala Blanco.

Al respecto y como ejemplo Jean-Luc Nancy explora, descubre y señala la relación que la vida y la muerte tienen en los filmes de Kiarostami, relación que no consiste en oposición, ni en dialéctica, sino en pregnancy o en impregnancia mutua, siendo la una por la otra y en la otra, la vida que continua y que no es “más que vida”, sigue su difícil camino, con curvas y altos y bajos sin fin y va a ninguna parte y a todas partes, y siempre pasa por la muerte, que permanece secreta, incomprendible e inapropiable, como el hueso cogido en el cementerio que el etnólogo acaba tirando al arroyo al final de *El viento nos llevará...*⁷

La sencillez milagrosa, aquello que define este estilo, es el cumulo de todo, el culto a la realidad, la devoción por el espacio que es el paisaje que no oculta belleza porque lo muestra en lo árido, en lo despoblado, en lo lejano; es también el conflicto esencial de los personajes, en palabras de Ayala blanco: es un solar aunque lúgubre itinerario humano⁸. La sencillez es también el desprecio por lo espectacular, es decir, por aquello que colma la vista de efectos y funciona como objeto de consumo; el desdén hacia las clásicas formas de producción para tomar sólo lo necesario para hacer una película: una cámara, un micrófono, luz natural, poca iluminación, el mínimo uso de tecnología y poco trabajo de edición. Una forma de producción que es inherente y fundamental para este quehacer cinematográfico.

El estilo de Abbas Kiarostami nunca podía pasar desapercibido, este intento por ver al cine como un arte de la mirada encuentra relación con cineastas contemporáneos que hallan en la imagen contemplativa y apegada a la realidad

⁷ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 55.

⁸ Jorge Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 314.

una forma de expresión, representación y presentación. Es osado hablar de una herencia estilística, como antes lo he mencionado, ya que es factible que esta forma de hacer cine sea generada más por una inquietud expresiva individual, social y temporal que por un legado artístico.

En este sentido, la obra del director iraní descubre conexiones con Carlos Reygadas en su primer filme, *Japón* (2002), con Nicolás Pereda en casi todos sus trabajos y con Lisandro Alonso en *Los muertos* (2004), donde la producción parece ser lo más elemental posible y la cámara sin más registra lo natural desprendiéndose de los artificios efectistas, en ellas vemos tomas largas, encuadre *sencillo* y pulcro y por ello naturalmente estilizado y un escenario que tiene al campo como primer y segundo plano. Reforzando esta idea llega con pertinencia lo expresado por Gabriela Vigil, ella menciona que es posible encontrar vínculos entre el cine de Pereda y del tailandés Apichantpong Weerasethakul así como con el cine de Lisandro Alonso que prefieren historias cotidianas colmadas de un minimalismo contemplativo⁹.

Los lugares de los que se habla en esas películas son esos “allís”, como dijera Jean-Luc Nancy, que quedan fuera del alcance, siempre al otro lado de una nueva colina, de una nueva curva en la carretera, como en los caminos de *Luz silenciosa* (2007) de *El sabor de las cerezas*, o las carreteras que caminan los protagonistas de *Verano de Goliat* (2010).

Igual que el director iraní, directores como Bela Tarr, Andréi Tarkovski o el ya mencionado Weerasethakul muestran en sus filmes una exaltación de lo humano, su esencia y espiritualidad en ambientes y espacios abiertos donde árboles, senderos y llanuras son parte fundamental de lo que se narra. Este punto se profundizara en páginas subsecuentes.

⁹ Abel Muñoz Hénonin; Claudia Curiel de Icaza, *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*, México, Cineteca Nacional, , 2012, p. 36.

Nancy apunta sobre la forma en la que trabaja Kiarostami: “el encuadre, la luz, la duración del plano y el movimiento de la cámara liberan un movimiento que es el de una presencia en el proceso de presentarse. El “director” no dirige nada más que una *realización* de lo real: de ese real que hace posible una mirada respetuosa”¹⁰. El énfasis que el filósofo francés pone respecto del cine de Kiarostami es aplicable en mayor o en menor medida a los directores mencionados, dependiendo de quién se hable, tanto en su forma de producción como en la manera en la que profundizan sobre ciertos temas de connotaciones existencialistas.

Podemos hablar también de una mirada respetuosa al no ser creadores de un cine de concesiones y facilidades. En el libro en el que Nancy ejecuta una reflexión excepcional sobre el cine del realizador de *ABC África* aparece al final una conversación entre ambos donde Kiarostami apunta:

No soporto el cine de narrativo. Abandono la sala. Cuanto más cuenta una historia y cuanto mejor lo hace, más grande se hace mi resistencia. La única manera de prever un nuevo cine es considerar en mayor medida el papel del espectador. Hay que prever un cine inacabado e incompleto, para que el espectador pueda intervenir y llenar los vacíos, las lagunas. En lugar de hacer una película con una estructura sólida e impecable, hay que debilitarla -¡pero teniendo en cuenta que no hay que hacer huir al espectador!-. La solución es quizá justamente incitar al espectador a tener una presencia activa y constructiva. Yo creo más en un arte que busca crear la diferencia, la divergencia entre la gente, que en la convergencia en la que todo el mundo estaría de acuerdo. De esa manera, hay una diversidad de pensamiento y reacción. Cada uno construye su propia película, que adhiere a mi película, ya sea para defenderla o para oponerse a ella¹¹.

En su texto Ayala Blanco retoma esta misma conversación y comenta que es ese “cine inacabado” el que el espectador debe completar y concluir según su imaginación y sensibilidad. *La sencillez milagrosa* radica también ahí como parte fundamental y trascendental al dotar al público de un lugar sustancial en la

¹⁰ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 91.

¹¹ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 129.

esencia del filme. Una apuesta por lo desalienante y lo reflexivo. Un ideal de arte anarca sin autoridad central ni guía definitiva¹².

Un estilo cinematográfico que se ha catalogado como contemplativo y de autor en relación a los mecanismos de representación, aunado a la característica de poseer una mirada antiespectacular. Un cine que intenta provocar, que intenta reanimar sustancialmente al receptor, que pretende incitar a la reflexión y a la empatía; una sencillez técnica que deja de lado los artificios tecnológicos para explorar formalmente preocupaciones recurrentes en la sociedad actual y las vicisitudes humanas en el marco de su dolencia y estoicismo. Obras donde se le da prioridad a lo que se cuenta y cómo se cuenta.

La gran apuesta de Kiarostami [...] consiste en una educación de la mirada para escrutar al mundo, lejos del didactismo o la superficial pátina documental, pero también del ilusionismo visual y la gratuita autorreflexividad¹³. En una revisión de la historia del cine con seguridad encontraremos directores que igualmente apostaron por una tarea semejante, sin embargo, Abbas Kiarostami proclamó su estilo de producción como un referente de su obra, es decir, un alejamiento sustancial de la clásica forma de hacer cine, lejos del oropel y la marea tecnológica donde también quería que la figura del director desapareciera cuanto más se pudiera.

Para el director iraní el poder de las imágenes es enorme, ellas pueden dar la fuerza suficiente a otro para que las interprete, los sentidos que el espectador le dé a ellas es en el mejor de los casos variable y probablemente alejado del sentido que el director les dio, entonces, es mejor no decir tanto, que el público se imagine, de ser posible, todo. Porque cuando se proyecta una película, no sólo se cuenta una historia, ya que el espectador con su propia capacidad imaginativa conjetura y entiende un relato distinto enriquecido con su experiencia personal, valores y prejuicios. Por otro lado, cuando no se dice nada, es como si se dijera

¹² Jorge Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 315.

¹³ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 16.

una multitud de cosas, ahí entonces el poder pasa al espectador. André Gide decía que la importancia estaba en la mirada, no en el sujeto. Y Godard expone que lo que está en la pantalla ya está muerto, es la mirada del espectador lo que le insufla la vida¹⁴.

El cine, visto como arte, afecta las emociones, como lo hace la pintura o la música; su función es, como la función del arte en general, agitar y liberar el alma para hacerla receptiva y analítica. Cuando presenciamos un filme podemos llegar a sentirnos confundidos, ensimismados, entusiasmados y conmovidos pero no sólo por una idea o sensación. Una película es ambigua y es portadora no exclusivamente de un rostro; como dijo Thomas Mann: es multifacética e indefinida como la vida misma. El director, ya sea Kiarostami, Carlos Reygadas, Weerasethakul o Lisandro Alonso presentan su propia visión de la vida y la gente ve a través de ellos al mundo, en un acto donde los sentimientos del autor y del espectador se penetran y culminan la obra.

Tampoco hay finales contundentes en estas obras, el espectador forja en su mente el final de una historia que ha quedado suspendida. *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Nos enseña que no debemos esperar el desenlace, ésta no tiene un final, se muestra interminable, insiste en no concluir, en continuar más allá de sí misma, nos invita a mirar en lugar de esperar un final¹⁵. Las historias en este cine no nos encaminan a una resolución predecible, la trama camina sin mediación y sin más compromiso que el de honestidad consigo misma.

La sencillez son también los aplazamientos de la cámara, la suspensión de la imagen pero no del tiempo, la quietud del dispositivo que captura un fragmento de la realidad en su máxima cualidad, la toma fija que nos revela la fuerza del espacio y que nos remite, igual que la imagen casi fija que se modifica lentamente, a otros

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 121.

¹⁵ Jean Luc Nancy sobre *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Película a la cual se vincula *Y la vida continúa...* la cual genero la idea de escribir un texto sobre la obra de Abbas Kiarostami debido a que empataba con las ideas desarrolladas por el filósofo francés.

pensamientos. Al respecto Nancy apunta que la inmovilidad activa la facultad de interpretación. Y sobre el detenerse a observar la cara de un hombre comenta: «Los detalles de su rostro, otros rostros que evoca, empiezan a tomar forma en mi mente [...] me parece que esas cosas fijas tienen la capacidad de solicitar nuestra atención»¹⁶. Las películas que como cuadros o piezas musicales evocan a otro lugar, otra idea o sensación, suelen ser las más brillantes y honestas.

Al hablar de honestidad es casi imperativo mencionar lo que uno de los más grandes cineastas rusos y de la historia dijo al respecto de su obra y del trabajo del arte; Tarkovski, al enaltecer el quehacer del artista y el compromiso de éste con su público y consigo mismo comentó que no puede, ni tiene tampoco el derecho de rebajar su propio nivel al nivel abstracto y estandarizado que le pediría la noción errónea de crear una obra artística más accesible y más comprensible ya que esto sólo llevaría a una decadencia del arte. El artista –el creador y en este caso el director– no puede ponerse como fin el ser comprendido, para el cineasta ruso esto sería tan absurdo como buscar el fin opuesto: el ser incomprensible. Hablamos de una honestidad con su trabajo y con el cine, el hacer lo que para el director es más honesto puesto que siempre existirá quien tenga empatía con su creación y no importará el tamaño de este público porque el diálogo que tenga con ellos es lo que lo motivará a seguir haciendo películas.

En la búsqueda por una *sencillez* a través de los rasgos que hemos mencionado se llega a un puerto en el que lo antiespectacular es lo que encontramos. Así, como ya lo mencionamos, se convierte en una característica esencial de este estilo, a pesar de que el cine se ha convertido cada vez más en un objeto y en un instrumento de diversión que habría que ver, entender y juzgar. Este rasgo, de alejamiento del espectáculo, se ajusta a la idea de un cine *realista* que no posee como protagonistas a seres de otros mundos y naves espaciales que tienen como premisa la experiencia efímera sustentada en el lustre tecnológico y en la naturaleza fantástica de sus personajes e historias. Tarkovski

¹⁶ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 124.

señaló en *Esculpir el tiempo* (1985) que no hay nada más dañino que rebajarse al nivel del cine comercial el cual corrompe de manera imperdonable al público. El estilo de un cine comercial parece estar bien definido, es costoso y está engrosado por la envoltura; es él como espacio mercantil.

Esta última característica de lo que aquí llamamos *sencillez milagrosa* tiene como fin no el *espectáculo*, ni las ganancias millonarias, sino el mostrar un fragmento de espacio y tiempo que inciten a la introspección y espoleen el pensamiento. En el texto que aquí sirve de conducto teórico para el desarrollo del trabajo Jorge Ayala Blanco elucubra sobre todas estas características de una manera evidente en algunas y menos tácita en otras pero que encuentran su resumen en estas líneas al referirse a *El sabor de las cerezas*; algún fragmento ya mencionado anteriormente:

Un soliloquio transferido y expresado en términos de espacio, un paisaje que oculta al tiempo que mediante indicios bellamente inequívocos revela cierto esencial conflicto oblicuo indirecto soterrado...una sencillez rebosante de matices y sutilezas que realizan el milagro de la revelación palpitante...una insólita propuesta jugosamente mórbida, un asco moral pleno de humanismo que se metamorfosea con confianza en la vida y fe en la humanidad¹⁷.

Una aproximación formal a un estilo cinematográfico estimulante tanto por sus argumentos como por recursos narrativos, lo mismo que por su estética visual y puesta en escena nos ayudará a tener una perspectiva más crítica respecto del cine como arte y como forma de producción. *Hacer más con menos* parece ser la proposición de esta forma de entender el séptimo arte.

Sobre el cine Nancy apunta de manera acertada –esto al hablar de la obra de Kiarostami– que: si se considera verdaderamente como un arte, su ambigüedad y su misterio son indispensables¹⁸. La referencia del filósofo francés hacia esta apuesta estilística es pertinente y justa ya que su manera de concebir esta forma cinematográfica armoniza con lo antiespectacular y con la forma de producción como parte fundamental de este estilo cinemático.

¹⁷ Jorge Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 314.

¹⁸ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 127.

La *sencillez milagrosa* es la apuesta por un cine que no trate de complacer a nadie en particular, que se tome en serio así mismo, que le hable a sus espectadores no en un lenguaje panfletario sino en el lenguaje de las emociones, que estimule y revele alguna verdad sea la que sea que el público encuentre en lo cotidiano, en las llanuras, en los caminos desiertos, en las premuras sobre la vida y la muerte, en la lejanía, en los campos de olivos, en la tragedia y en la imagen sin fin de un plano abierto.

I.II- SOBRE LA SENCILLEZ DE PRODUCCIÓN.

Este apartado se erige como un acercamiento a una forma de producción que pareció regresar a la esencia inicial del cine, la sencillez de sólo poner una cámara y registrar la vida, el movimiento y acaso el tiempo con todas sus antimonias y singularidades. Esta aproximación es desde una arista que explora las motivaciones del director por hacer cintas con escasos recursos, es decir, generar una obra a través de una producción elemental de manera deliberada.

En algún momento de su historia parece ser que todas las artes, o casi todas, experimentan cambios formales que las llevan a tratar de prescindir de elementos superfluos. Ese rechazo por el uso excesivo de elementos se puede observar tanto en el proceso creativo como en la obra terminada. Si hablamos de una depuración formal en arquitectura debemos tener en cuenta que nos referimos a la pieza ya terminada, ya que tratar de prescindir de elementos en su proceso de creación equivaldría a desechar la materia misma con la que se hace la obra, es decir, su material de construcción como tal.

Por otro lado, si hablamos de pintura o de música la situación cambia, esa depuración y alejamiento de elementos superfluos se observa tanto en el proceso creativo como en el resultado final. Obras que a menudo son acusadas de una simplicidad con muy poco que observar. En una obra de Mondrian o Newman se vislumbra una liberación de lo superfluo para llegar a lo esencial y mostrarlo, que es también una búsqueda de la inmanencia y la experiencia sensible. La sencillez y el minimalismo de la obra no sólo deben pensarse al observarla terminada ya que su proceso creativo tuvo como componente más abundante la pasión y entrega del artista, contando únicamente con algunos elementos materiales, ya fuera un óleo, tres colores y un pincel.

En este sentido, los elementos que se utilizan para generar una obra son parte de su aura, son también los que le imprimen valor y es su forma de utilizarlos

lo que dota al artista de genialidad. Es posible que Arvo Pärt, que posee un lenguaje tonal austero profundamente bello, utilice apenas unas cuantas notas para sus piezas, sin embargo, eso no significa que no haya tenido que “sufrir” para encontrar su posición exacta en el pentagrama y así brindar una simplicidad armónica elocuente. Pocos elementos “materiales” para lograr grandes resultados autorales.

En el cine pasa algo semejante, existen filmes que fueron realizados con los elementos necesarios y justos, que prescindieron de todo lo que se pudo y que lograron obras de gran belleza. El trabajo de Kiarostami se circunscribe ahí como un referente, un minimalismo técnico y un resultado sumamente potente son las cualidades de su trabajo; en él, el alejamiento de elementos de los que se podía prescindir en los procesos de producción es lo que le brinda aún más valor a la obra.

En *A través de los Olivos* vemos el rodaje de un rodaje, en ella, además de la maravillosa historia que nos cuenta Kiarostami y del virtuoso ejercicio metalingüístico que se presenta, el director iraní nos ofrece una efigie de su manera de producción. Él ha hecho una historia en la que un director (que lo representa a él) filma una película –que es la que él, Kiarostami, filmó años atrás, *Y la vida continua*–. En las escenas en las que se muestra al director dirigiendo a los actores y realizando las tomas, observamos la manera en la que se produce la cinta: Son apenas seis personas las que integran el equipo de producción, el director, el fotógrafo, el sonidista, dos asistentes y una especie de coordinadora o productora.

En esta cinta Kiarostami trató de presentar la realidad tal como ocurrió, por lo que es acertado pensar que la forma en la que él se representa en la película (junto a su equipo y forma de producir) está estrechamente apegada a la realidad, es decir, así como se desenvuelve –personificado por el actor Mohammad Alí Keshavarz– en *A través de los Olivos* es la forma en la que trabaja. Cabe

mencionar que en el equipo hay sólo una cámara y un micrófono, las indicaciones hacia los actores son pedidas más como favores que como tareas, por supuesto, ningún protagonista es actor profesional. Inclusive el director nos muestra cómo es la forma en la que escoge a sus actores, los elige apenas observándolos, sin la más mínima preocupación en sus cualidades histriónicas. Es artificial quedarse junto a la cámara diciendo a los actores: “ahora respira, y mira hacia allá”, comentó alguna vez el director iraní.

El director de *Close-up* (1990) señaló tras sus primeras cintas que la relación que tiene con el equipo de trabajo es de suma importancia, que ellos deben aceptar su forma de trabajo; si quieren trabajar de forma académica, convencional y se resisten a su forma de trabajo, se convierten en un impedimento y en una dificultad¹⁹. La sencillez no es en el cine de Kiarostami sinónimo de simplicidad, la sencillez en su producción es lo que dota igualmente a sus filmes esa esencia de realismo. Todos los elementos en sus cintas tienen el lugar preciso; como sabemos, una película no es un juego de elementos al azar²⁰.

La imagen de la vida pone lo imaginario a distancia²¹ lo real la supera porque nos muestra más con menos, lo real supera lo que la imaginación nos puede llegar a mostrar en ficciones fantásticas y comerciales. Muy apegado a esta forma de producción se encuentra Nicolás Pereda, que, como el cineasta iraní, ha echado mano del video digital para así generar su obra con más soltura. A Pereda le ha servido también para generar un ritmo de trabajo casi vertiginoso produciendo más de tres filmes por año. Su herramienta es también, una cámara, un micrófono y la historia que quiere aprehender ya sea ficción o documental o un híbrido de ambas.

¹⁹ Entrevista realizada por Omid Rohani, publicada en la revista iraní “Cine”.

²⁰ David Bordwell; Kristin Thompson, . *Arte Cinematográfico*; traducción de Edgar Rubén Cosío Martínez, México, McGraw-Hill, 2003, 6ta Edición, p. 40

²¹ Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 57.

La sencillez de producción, que es la manera en la que estos directores se aproximan al mundo, les brinda gran parte de su estilo; Bordwell apunta: «la forma de una obra artística crea una clase especial de involucramiento con el espectador»²². Lo que en la vida cotidiana percibimos de una manera, en una cinta lo vemos de forma distinta, como si la realidad tuviera más fuerza, como si se nos revelara algo que estando frente a nuestros ojos no podíamos ver, en este sentido la mirada de Kiarostami nos acerca al mundo de una manera en la que lo vemos sin artificios ni efectos especiales pero más evidente y más potente.

Con esa misma premisa podemos situar a Carlos Reygadas; en cierta entrevista²³ mencionó que para la escena de lluvia que aparece en *Luz silenciosa* tuvo que esperar a que lloviera de verdad, de esta manera podría aprehender la energía de la naturaleza como una fuerza superior; un recurso que nace de la honestidad con su trabajo y del alejamiento de la artificialidad para lograr una escena que, con gran belleza, converge la fuerza de las emociones humanas y la fuerza de la naturaleza.

El profundo acercamiento de estos directores a la realidad (que si bien nunca podría ser capturada en su total esencia) los hace recurrir a estos métodos de producción; el lugar alejado y olvidado es en verdad ese lugar separado y desdeñado, el protagonista habitante del lugar sí reside ahí, y la lluvia que golpea a la pareja es realmente la precipitación que aconteció en ese lugar. Tarkovski creía que la realidad a la que el artista debe recurrir como medio para decir aquello que debe decir al mundo debe ser –a pesar de la tautología– real, debe ser familiar, mientras más real sea una película, más convincente será el pronunciamiento del autor.

Este estilo de producción es simple, diáfano y sencillo, casi naif. El rodar en exteriores es cardinal en el intento por ver el manifiesto de la naturaleza, el guión

²² *Ibid.*, p. 41.

²³ Reygadas, C. (2007, septiembre-octubre). Dos secuencias de Luz silenciosa. *La Tempestad*, número 56 p. 145.

no es más que una guía, la improvisación cabe y es apreciada. Se confía en las escasas opciones técnicas porque son las necesarias para crear su estética y su mensaje. En cierto sentido todo esto es elegido por el director en el marco de las circunstancias históricas, porque es posible hacer una película con el mínimo de elementos, y porque surge como necesidad ante un cine que proyecta imágenes irreales de mundos fantásticos y escenarios ficticios inventados, que, en lugar de acercar al espectador a la realidad y a la reflexión lo aleja cada vez más.

I.III- SOBRE LO ANTIESPECTACULAR Y LA EMANCIPACIÓN.

En *El espectador emancipado* (2008) Jacques Rancière menciona, entre otras cosas, que el creador, aunque no sepa de manera clara lo que quiere o debe mostrar, siempre debe tener en mente la idea de sacar de su pasividad al espectador. Al referirse a la emancipación del espectador apunta que es más bien una emancipación del creador; éste debe desarraigar los supuestos y creencias que lo posicionan como un educador de masas ignorantes, debiendo romper la barrera que posiciona a uno como un maestro que “todo lo sabe” ante un alumno que nada conoce y nada puede interpretar.

El espectador posee una capacidad activa de interpretación que en muchas ocasiones el artista menosprecia por su posición privilegiada, sea autor o no de obras significativas. Parte de esta emancipación, que podríamos traducir como bidimensional, es la de reconocer la capacidad interpretativa del espectador al tiempo que se deja de lado la “misión” de instruir y hacer activos a los espectadores pasivos.

El cine como arte se ciñe a esta idea; al compás de lo enunciado por Rancière las palabras del director ruso Andréi Tarkovski resuenan con profunda y pertinente fuerza, él comenta, con innegable razón, que cuando uno hace una cinta, naturalmente siente que lo que nos excita e interesa será también de interés para la demás gente. Uno espera que el público responda sin necesidad de tener que darle gusto o congraciarse con él. Y apunta: «el respeto por el público, o por cualquier otro interlocutor, sólo se puede basar en la convicción de que no son más estúpidos que uno»²⁴.

La emancipación, en este sentido, es en ambas partes y sólo a través de ellas. Es una liberación del director hacia el público, lo que traerá consigo una

²⁴ Andréi Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, Traducción Miguel Bustos García, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, 2009, 3ra edición, p. 190.

liberación del espectador de los productos comerciales colmados de envolturas que no le dan espacio para que interprete o reflexione debido a su caótica lluvia de imágenes y violenta forma de mostrar un mundo cada vez menos existente.

Es cierto que la realidad no se puede reconstruir en toda su totalidad frente a la cámara (un problema que atañe a todas las artes), lo que sí se puede hacer es tratar de recrear la vida tal cual, con sus movimientos, con sus contradicciones, su dinámica y sus conflictos²⁵. Se debe tratar de revelar todo lo que se ha vivido, por más cruel o increíble que se sea. Kiarostami nos dice que el cine del mundo entero se realiza siempre en el ir y venir, el movimiento, el comienzo y la espera, sin sustancia y sin aura. Él lo hace con una evidencia nueva y natural que nos falta, probablemente, hoy en occidente.

Este cine emancipatorio lo es por su forma y su contenido. En relación a la forma, éste utiliza nuestras expectativas estilísticas que por lo común derivan tanto de nuestra experiencia del mundo como de nuestra experiencia con el cine y de otros medios de comunicación. Esta forma cinematográfica es emancipatoria porque nos saca de la comodidad narrativa del cine comercial, nos libera –si así lo queremos– de las historias superfluas que no hacen más que ofender al público con lugares tan comunes como fútiles.

Si el arte puede estimular emociones o ideas, el cine de masas, debido a su habilidad para impresionar de manera faciloides y efímera, acaba de manera silenciosa y brutal con todo rastro de pensamiento o sentimiento reflexivo o aprehensivo. Se deja de sentir la necesidad de lo bello o lo espiritual y el consumo de películas se equipara al consumo de botellas de Coca Cola, señala Tarkovski en *Esculpir el tiempo*.

²⁵ Andréi Tarkovski, op.cit., p. 205.

No se trata de ser la panacea de una catástrofe cinematográfica, se trata, en el mejor de los casos, de mostrar propuestas que rediman al público de un espectáculo que es la mayoría de las veces vacío y mercantil. Y es que el trabajador paga dinero para que se les proporcione un poco de “diversión” por parte de artistas (artistas en el sentido de creadores, sin que signifique virtuosismo o calidad) ansiosos de hacerlo. Tal ansiedad, sin embargo, está basada en la indiferencia, ya que lo único que hacen estos “artistas” es utilizar cínicamente el tiempo libre de la gente, de quienes duramente trabajan, sacando ventaja de su glotonería [...] y de su falta de educación estética, para destruir sus defensas espirituales y hacer dinero a partir de eso²⁶.

Es una emancipación a través de propuestas que se aproximen a la realidad del espectador, que ofrezca imágenes que tengan empatía con la experiencia que la gente ha tenido, que le sea más familiar. Y si muestra una realidad no tan familiar, como *Stalker* (1979) o *Solaris* (1972) este cine debe proporcionar experiencias sensoriales con significado. Y así lo hace Kiarostami, Tarkovski, Carlos Reygadas, Nicolás Pereda, Lisandro Alonso y Weerasethakul, por mencionar los más representativos para este trabajo.

Lo que el director debe ofrecer al público es el ser sincero y abierto, ya que si se trata de complacerlo sin un sentido crítico y aceptamos cómodamente lo que ofrece el mercado para después hacer lo mismo significa entonces que no tenemos respeto por el espectador, que sólo se le quiere sacar dinero al tiempo que se le convierte en un ser preso de la máquina generadora de imágenes sin trascendencia y significado.

El intento por ser un cine que emancipe y la sencillez de producción que deja de lado los artificios tecnológicos da a este estilo una mirada antiespectacular que

²⁶ Andréi Tarkovski, op.cit., p. 207.

pretende contribuir a que exista un mayor interés en expresiones artísticas, escapando así de la visión mercantil del cine (largometraje y cortometraje).

Bajo este miramiento, sabemos que toda industria debe ser rentable. Para funcionar y desarrollarse, no sólo debe cubrir sus propios costos, sino proporcionar una cierta ganancia. En la actualidad parece ser que el valor estético de una cinta se establece triste y paradójicamente de acuerdo a los dividendos. Pero contrario a esto, los directores que se han mencionado, desde Kiarostami hasta Lisandro Alonso, apuestan por un estilo "natural" que no necesita grandes producciones. Es muy probable que los ojos que miran sus obras sean una minoría, en festivales o círculos de cine de arte, pero también es probable que el deseo del director es que su película llegue a más personas cada vez, de este modo se rompe con la idea de un cine excluyente, ya que pensar que para alguien es incomprendible es ofender la inteligencia y capacidad receptiva de esta persona.

Volviendo con Tarkovski, en su extraordinario libro, *Esculpir el tiempo*, que es también un tratado sobre el arte, menciona que nada podrá ser más dañino que el rebajarse al nivel del cine comercial o las producciones en serie para la televisión, los cuales corrompen de una manera imperdonable al público al privarlo de experimentar el verdadero arte.

El cine de estos directores se conserva fiel y honesto, oponiéndose a aquellos discursos masivos que se mantienen en el espectáculo frívolo y en la producción de películas como si fueran meros objetos efímeros de consumo, se busca eximirse apostando por el contenido. Por ejemplo, la obra de Reygadas, Escalante y Pereda rastrea a un México que los medios masivos de comunicación prefieren no mostrar, porque tal vez a estos últimos les parece poco rentable o porque simplemente les falta velocidad. Pero esto no es culpa del público, es consecuencia de una implantación de lo banal, gestado por cada película de corte panfletario.

Al ser antiespectacular se abarcan entonces dos sentidos, el primero, el de no echar mano de manufactura tecnológica, que por ende se traduce en películas que no cuentan con la carga fantástica de las producciones Hollywoodenses, siendo más contemplativo, o “naturalista” como algunos sentencian, mostrando la sencillez de la vida rural diaria o citadina pasmosa en la que observamos historias y rostros de gente común –como nosotros– que quedan fuera del parámetro estético e ideológico establecido por el sistema.

El segundo parece ser más sencillo (al menos al explicarlo), es el de no buscar el lustre que convierta la cinta en mercancía. La dificultad del cine para tomar distancia de la escalada que la industria le exige (más rápido, más caro, más *espectacular*), en tanto al lenguaje articulado por imágenes en movimiento, es cada vez mayor. Ante esta impostura la opción de un cineasta de avanzada debe ser, en todo momento, *desalienante*²⁷. Optar por lo antiespectacular para escapar de la imagen como discurso consumista.

²⁷ Abel Muñoz Hénonin, op.cit., p. 104.

Capítulo II

DEVENIR LA EMULACIÓN

II.I- DE LO APRENDIDO.

El título de este apartado hace referencia a lo que se aprendió durante los estudios universitarios, porque más allá de enumerar una serie de conceptos, lo cual sería muy fácil de realizar con tan sólo poca bibliografía, la importancia de realizar un esbozo de las materias más importantes, al menos para este trabajo, resalta o incluso evidencia de mejor manera lo que de forma subsecuente y a lo largo de los semestres se abordó en las distintas asignaturas; de ahí que se repase, *grosso modo*, el recorrido por la licenciatura.

Para Susan Sontag coleccionar fotografías es coleccionar el mundo²⁸, la imagen se convierte en un *objeto* ligero y de una producción sencilla, nos exhibe la apariencia del pasado y las imágenes fotográficas parecen entonces un enunciado acerca del mundo. Miniaturas de realidad que cualquiera puede adquirir. Pero el cine, él se convierte en ese *objeto* con movimiento, nos exhibe el pasado pero también nos muestra el futuro potencial que muchas veces habla del presente, lo capturado por la cámara nos muestra seres vivos que ya no viven, reviven al ser proyectados. El cine es también coleccionar al mundo, veinticuatro veces por segundo.

En *Sobre la fotografía* (1975), la novelista, periodista y fotógrafa estadounidense va mucho más allá de lo académico, el texto es casi filosófico, es reflexivo, es esencial para la fotografía como pertinente para el cine. El acercamiento al trabajo de Susan Sontag es, entre otros textos, fundamental para poder tener una visión más amplia acerca de la imagen como generadora de contenidos y sensaciones; de ahí que se incluya dentro de las asignaturas de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Lo precedente pretende resumir temerariamente lo aprendido durante la carrera y el impacto que la formación académica tuvo en la constitución de una

²⁸ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 16.

visión del cine, del arte y del mundo; a lo largo de los nueve semestres se abordaron muchos textos y películas, se visitaron diversas exposiciones, se analizaron imágenes, y se conoció música y revistas. El conjunto de todo esto se suma a una formación humanista con vertientes que tocan la filosofía, la ética, la historia, el marxismo, el estructuralismo y el positivismo.

Al realizar un listado de las materias que nutren este proyecto obligatoriamente se tendría que iniciar mencionando las de primeros semestres como *Taller de investigación documental*, *Metodología de la investigación en comunicación* y más tarde *Taller de titulación*. Éstas forjan la estructura teórica desde el correcto uso de las fuentes documentales, del mismo modo que fortalecen la planeación de la investigación. Al hablar de redacción como parte importante de un trabajo final de licenciatura la reminiscencia es instantáneamente a las asignaturas que tienen como premisa este propósito, así entonces, las materias de *Taller de expresión oral y escrita*, *Taller de redacción* y *Géneros periodísticos* se convierten en una parte fundamental.

La poca evocación en este trabajo de algunas asignaturas o de cierto eje de estudio no demerita su valor y no le resta trascendencia, ya que áreas de estudio como la Historia, la Economía, la Publicidad o las teorías comunicativas son tan importantes como las aquí aprovechadas, la diferencia es la ruta de análisis o la finalidad de la investigación para lo cual algunas materias son de más ayuda que otras, sin embargo, no por ello dejan de ser tomadas como complemento en el marco educativo de la UNAM.

Dicho lo anterior, el eje del lenguaje se presenta con evidencia excesiva en este trabajo académico. Desde *Introducción al estudio del lenguaje* hasta las materias de la Especialidad en producción audiovisual, cada semestre se vislumbraban nuevos elementos teóricos, estéticos, técnicos y de análisis para entender y generar discursos escritos, visuales o audiovisuales.

El estudio del lenguaje es acaso uno de los acercamientos más “reveladores”, al mostrarnos la diferencia entre conceptos e ideas, en algunos

casos no concientizados; de ahí que podamos distinguir las particularidades de cada sistema de signos, siendo capaces de entender que el lenguaje escrito no es ni mejor ni peor que el lenguaje de las imágenes, ya sean en movimiento o no, simplemente son regímenes distintos. Al respecto se puede mencionar el libro *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, que retoma todo lo referente al lenguaje y del que se puede decir que no es sólo un texto sobre esta disciplina; su contenido va desde la lingüística hasta el psicoanálisis; de ahí este concepto de lenguaje cinemático que parte de su materia de expresión, mencionado aquí a propósito del lenguaje, del discurso, de la significación y del cine como tal:

Metz señala que se puede llamar «lenguaje» a cualquier unidad definida en términos de su MATERIA DE EXPRESIÓN [...] el lenguaje cinemático es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en CINCO BANDAS o canales: imágenes fotográficas en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura. [...] el cine es un lenguaje como un conjunto de mensajes basados en una materia de la expresión determinada, y como lenguaje artístico, un discurso o practica significativa caracterizada por procedimientos específicos de codificación y ordenación²⁹.

Con *Teorías del Discurso y Semiótica* el acercamiento al estudio de la imagen se profundizó; la posibilidad de observar ya fuera una pintura, una fotografía o una película acompañado con lo extraído de textos especializados de Roland Barthes, (*Elementos de semiología*, 1965; *La cámara lucida*, 1980); Roman Jakobson, (*Lingüística y poética*, 1960); Ferdinand de Saussure (*Curso de lingüística general*, 1916), Émile Benveniste (*Problemas de lingüística general I*, 1966) Umberto Eco (*Seis paseos por los bosques narrativos*, 1994; *Apocalípticos e integrados*, 1965); Teun van Dijk (*Las estructuras y funciones del discurso*, 1980); Christian Metz (*Lenguaje y cine*, 1971) o Michel Foucault (*El orden del discurso*, 1970) , por mencionar los más destacados, permitió un entendimiento no sólo de las posibilidades de estas disciplinas, sino que ofreció una panorama sumamente amplio del receptáculo en que éstas se convierten, es decir, y por ejemplo, es permisible que con conocimientos sobre la imagen y el discurso audiovisual podamos entrever con profundidad las connotaciones políticas y sociales de una cinta como *El Acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein,

²⁹ Robert Stam, op.cit., p. 57.

donde aparte son obvias si se tiene la suficiente cultura histórica. Del mismo modo, es posible ver que *El gran dictador* (1940) de Charles Chaplin no sólo es una cinta cómica y satírica, sino también crítica e innovadora.

El filme de Eisenstein es factible de retomar para señalar el paso por materias como *Teoría de la imagen*, *Discurso audiovisual* y en suma, la mayoría de las asignaturas de la especialidad de producción. Una vez desarrollada la capacidad de observar una cinta con ojos críticos, viene la parte en la que se observa la forma mediante la cual se expresa el contenido. De esta manera conocemos que *El Acorazado Potemkin* más allá de ser una película evidentemente política, es también una obra que innovó en el plano del montaje, del encuadre y de la narrativa; el saber esto nos encamina a observar la forma en la que los diferentes dispositivos de expresión o representación actúan, siendo también parte del análisis del discurso y de los elementos semiológicos.

En ese sentido, los talleres de imagen en movimiento y las materias de guión y producción proporcionaron elementos teóricos como técnicos que fueron el primer acercamiento al proceso de creación, reconociendo la importancia de la comunicación (comunicación audiovisual) que tiene como componentes fundamentales a la imagen y el sonido.

La emulación se presenta como un ejercicio que pone de manifiesto los conocimientos adquiridos durante carrera. La inquietud por emular un estilo cinematográfico de estas características nace, en primer lugar, por el interés hacia esta disciplina, y después, por la necesidad de materializar los conocimientos obtenidos en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales; visto el cine como acto comunicativo, la presente exploración pretenden contribuir a que exista un mayor interés en expresiones artísticas que escapen, al menos por el momento, de la visión mercantil del cine.

“...El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen” refiere Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967). Contra la ola gigantesca de la industria cinematográfica –que exige siempre ser

espectacular, lo que por añadidura traerá fructíferas ganancias— emerge un estilo con arrojo antiespectacular y con propuestas argumentales de mayor significación, un estilo que bien vale la pena reflexionar y en este caso (particular y personal) emular.

Bajo este tenor, surge la pregunta ¿De qué manera es posible emular este estilo cinematográfico de forma correcta? Los resultados muy probablemente sean heterogéneos en el sentido formal, pero honestos en el sentido autoral.

La composición de este trabajo se enmarca en un contexto actual, vigente en un tejido social que poco a poco va prestando menos atención a la esencia de las formas, menos abstracción frente a las representaciones artísticas y escasa reflexión ante a las imágenes que colman la visión del espectador contemporáneo. De este modo se parte de *La sencillez milagrosa* para realizar un ejercicio que escape de lo anterior, que se desligue de la experiencia efímera, se apegue a lo esencial y sustancial en el marco de los conocimientos conquistados durante la estancia en la Facultad.

II.II- PORQUÉ LA EMULACIÓN³⁰.

El ejercicio de emular –o al menos intentar– un estilo cinematográfico encuentra una justificación obvia y racional en la idea de que a través de esta actividad se ponen de manifiesto los conocimientos obtenidos durante la carrera. Y sí, sí es así. Luego entonces se pensaría: ¿por qué se escogió el cine para evidenciar lo aprendido? Al buscar una respuesta se cae en cuenta que la emulación es la expresión de una inquietud que se deseaba materializar y que en realidad fue la enorme simpatía por el cine lo que generó el estudio de la comunicación y lo que realmente motivó la realización.

El trabajo audiovisual y todo lo que este implica (exaltación por hacerlo y su forma) encuentra su origen en un tiempo alejado de la Universidad, un tiempo en que se fraguó de manera inconsciente; el cúmulo de cine visto, sea cual fuera el director, país, estilo, género, movimiento o duración alimentaron un deseo poco consciente por tratar de expresar algo a través de la imagen en movimiento. Sumado a la idea de contar historias, el ejercicio cinematográfico responde también a un deseo por tratar de reflejar lo real, no en el sentido literal, sino en una búsqueda por reflejar los deseos, miedos, angustias e irrealidades por medio de una secuencia de imágenes.

Para rastrear el motivo de la emulación se utilizará un flashback especulativo en el que se vislumbren, o al menos se entrevean, las situaciones o acciones que generaron una inquietud de este tipo. Aquí entonces: la analepsis que describe el encuentro con aquella ventana que nos muestra al mundo y la vida.

³⁰ En alguna parte de este segundo apartado se cambia la voz a primera persona, esto por razones de narrativa y descripción.

Recuerdo de buena ley

Mi primer acercamiento con el cine no lo tengo muy claro, en el recuerdo consiente más lejano me veo recostado en un sillón duro, de forro a cuadros y con descansos en vinil; en ese fragmento de memoria veo en la pantalla de la televisión una película a blanco y negro; en ella, alguien sube una colina y alguien más lo sigue, entre árboles ambas personas se abrazan y se besan. No recuerdo diálogos, ni música, ni con quién y porqué la veía, no recuerdo por supuesto, qué película era y ni de qué trataba. Así rememoro el primer contacto, real o no, intento no olvidarlo y pensarlo cada tanto.

Lo siguiente fueron películas de la llamada “época de oro” del cine mexicano transmitidas casi de manera perpetua en televisión abierta; la cuota de espectacularidad fue cubierta con las ostentosas producciones Hollywoodenses que de manera repetitiva se programaban en los canales más vistos, no era raro ver siempre las mismas películas en ciertas épocas del año.

En el vaivén de la nada consecuente programación televisiva logré ver *Él* (1952) y *El río y la muerte* (1955) de Luis Buñuel, las recuerdo porque en ese entonces fueron películas que escapaban de lo acostumbrado para situarse en lo extraordinario. En *Él*, la obsesión patológica del protagonista y la sumisión recelosa de su pareja me parecieron desconcertantes; en la segunda cinta, me asombró la manera en la que el director abordaba el encuentro entre significaciones culturales, me consideré identificado con la parte rural, la de creencias retrogradadas y renuentes, no es que comulgue con ese pensamiento pero en cierto modo me sentí ensimismado.

Eran acaso las mismas tomas de las películas que ya había visto, eran de años no tan distantes y sin embargo eran muy disímiles, la propuesta de ese cine que acababa de descubrir era sin más, cautivador y estimulante.

Encuentro con lo palpitante

En la pequeña ciudad en la que crecí había sólo un cine, un parque, una iglesia y afortunadamente un videoclub; en cierta ocasión, al intentar escoger una película di con una portada en la que se veía a unos hombres caminando a través de un llano, la imagen no era nítida pero no impedía que fuera casi romántica, la textura de la cinta, pensé, debía ser así. El filme era mexicano pero su nombre remitía a otro lado, muy lejano, Japón. Leí la sinopsis y me la lleve, tenía un día para verla, la vi dos veces.

Japón fue un impacto poderoso, de ahí se vinieron Dreyer, Bergman, Tarkovski y más Bresson. La cinta recoge reminiscencias sobre la vida, y en su imagen se acompañan nuestros impulsos convirtiendo a la obra en un medio para un pensamiento serio y profundo. En ella vi una impresión de la vida casi de primera mano fuera de artificios superfluos que pretendieran ser complacientes estética como argumentalmente. En *Japón* sentí la fidelidad más que la búsqueda artificial de las imágenes, la sinceridad de los planos y la expresividad en el rostro viejo de los personajes se plasmó de tal manera que parecía exaltarse la condición humana en cada encuadre.

A partir de ese momento mi percepción del arte se trasfiguró (por supuesto que mi punto de vista es arbitrario y sentimental). Advertí que las verdaderas obras de arte nacen de la lucha del artista por expresar sus ideales morales, pensamientos, sueños y discernimientos, de la lucha por hacer consiente lo inconsciente, o al menos intentarlo, todo esto a través de sensibilidad y honestidad para con su obra.

Fue a partir de la articulación poética que encontré en los filmes de Tarkovski, Bresson, Kubrick, Kurosawa, Wenders, Buñuel, Dreyer, Ozu, Bergman, más recientemente Tarr, Kiarostami, Sokurov, Carruth, Pereda, Alonso, Weerasethakul, Dumont, Duque y Reygadas que no fueron ni son complacientes, que decidí –tal vez sin precaución ni miramientos, y mucho menos sin reflexionar si podía y debía intentar algo tan arriesgado e inalcanzable– escribir y dirigir una

historia. Por supuesto que la idea se alimentó paulatinamente, no sin meditar, elucubrar y concluir que mi intento por emular un estilo de cine tan poderoso tendría como resultado más que una historia un ejercicio personal que llenaría un hueco de ansiedad por crear y emular los que hasta el momento veo como artistas capitales.

Este ejercicio puede o no tener los alcances deseados y sus resultados pueden ser dispares, pero es la consecuencia del estímulo que en mí generaron las obras de estos directores; ver a la realización cinematográfica como una forma de entablar un diálogo con el espectador más allá de las palabras, hablar honestamente de lo que me interesa y plasmar mi visión del mundo. Tarkovski tenía razón cuando dijo que el cine es un pasatiempo extraordinariamente caro, es también elitista y cerrado, pero también dijo que el director no tiene otra misión que ser honesto consigo mismo y sincero con el material con el que trabaja, eso quedará plasmado en la obra terminada, y si del público que la ve sólo logra ser atractiva y entablar conexión con una sola persona, esa será la mayor recompensa para el director.

II.III- DEL PORQUE CIERTOS DIRECTORES.

Al hablar del porqué de la emulación se mencionaron algunos directores que con su obra motivaron este ejercicio; es posible que de algunos cineastas se retomen aspectos más evidentes que de otros y ver que en algunas escenas se trató de emular el estilo de encuadre y plano de ciertas películas, lo mismo que algunas texturas o temáticas, en ello es oportuno profundizar.

El estilo específico de la película puede confirmar nuestras expectativas, modificarlas, burlarlas o desafiarlas³¹, en el caso de estas cintas siempre nos desafían, incluso la crítica las ha llegado a llamar pretenciosas o aburridas, sin embargo estas películas se rehúsan a la emoción fácil (el tono siempre es seco) por ejemplo: *A través de los olivos* nos ofrece la impresión de estar viendo por primera vez todo mientras que *Japón* nos muestra la vida rural de forma poética al tiempo que exhibe una historia que trastoca innumerables sensaciones humanas.



A través de los olivos (1994)

Bordwell menciona que podemos ampliar el término “estilo” para describir el uso característico de técnicas hechas por un solo director o por un grupo de directores. El espectador quizá no note conscientemente el estilo del filme, pero éste hace una importante contribución a los significados y a los efectos de la

³¹ David Bordwell, op.cit., p. 329.

película³². Para el ejercicio audiovisual se toma como base principal el estilo de Carlos Reygadas, el estilo de montaje de Jim Jarmusch, el uso minimalista de tomas de Nicolás Pereda, algunos aspectos formales (tiros y encuadres) de Béla Tarr e indudablemente la condición temática de Abbas Kiarostami.



Extraños en el paraíso (1984)

De Tarkovski se retoma lo que menciona en *Esculpir el tiempo* al enunciar que la alternativa no es ofrecer al público una conclusión final sin que haya esfuerzo alguno de su parte: eso no es lo que necesita. ¿Cómo podría importarle, cuando no han compartido con el autor el dolor y la alegría de dar vida a una imagen?³³ Dado que los resultados pueden ser irregulares y por decirlo de otra forma, experimentales, el trabajo audiovisual tendrá como atributo principal el entusiasmo, la honestidad y el tratar de ofrecer a quien lo vea un cortometraje sincero y sin ninguna otra pretensión más que la de mostrar un ejercicio cinematográfico.

El trabajo audiovisual prescindirá de actores profesionales como lo ha hecho Reygadas y Kiarostami; en este sentido las personas se vuelven sus propios personajes³⁴. El cine de Nicolás Pereda también tiene esta cualidad de manejo de

³² David Bordwell, op.cit., p. 329.

³³ Andréi Tarkovski, op.cit., p. 25.

³⁴ Abel Muñoz Hénonin, op.cit., p. 32.

actores no profesionales, estos “actores” se apegan a la realidad fuera de estéticas espectaculares.



Verano de Goliat (2010)

Pereda va contra corriente de aquel tipo de cine que prefiere sumergirse en un remolino de imágenes en las que el tiempo de cada plano se reduce al mínimo. Es así que su cámara acompaña a los actores en largos planos que registran los aparentes tiempos “muertos” que se infiltran dentro de la lógica de lo cotidiano: silencios, esperas, desplazamientos. Para ello, el director entra en el terreno de las imágenes contemplativas³⁵.



Verano de Goliat (2010)

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

Los directores que comulgan con estas características denuncian con sus imágenes, sus películas educan pero no son didácticas. Obras colmadas tal vez de humor chejoviano con magistrales toques poéticos. Así entonces, las imágenes profundamente estéticas de Reygadas aparecen poderosas y reflexivas, también con un halo de contemplación visual que ofrece al espectador un tiempo frente a la pantalla en el cual puede cavilar y socavar el significado de lo que observa, siente y relaciona.



Luz silenciosa (2007)

Son estas características que escapan del glamour y de la maquinaria económica por lo que se retoma a estos cineastas. Un encuadre, visto como imagen lírica, puede generar sensaciones e impresiones que estimulen la percepción de la vida y su significado, las puestas en escena de Bela Tarr son así de poderosas, sus largos planos secuencia sumamente estetizados tienen grandes alcances reflexivos. El blanco y negro en alto contraste y su relación con el movimiento de la cámara que se acompasa con el viento en algunas de sus más grandes secuencias ofrece impresiones estimulantes y excitantes.



El caballo de Turín (2011)

Se trata de directores que se acercan a lo real desde ángulos renovados. En ellos, sus aspectos formales, sobrios y reflexivos, vinculan sus miradas. Largos planos, para ensalzar el acto de ver. Naturalmente los lugares, así como la relación de los personajes con esos lugares, es uno de los rasgos que articulan estos filmes.³⁶ Por otro lado, deudoras o no de la obra del director iraní, estas cintas poseen un lenguaje audiovisual vivificante que no obedece a los estándares del cine comercial y que tiene como fin el animar el pensamiento y provocar una abstracción sensible.

³⁶ Abel Muñoz Hénonin, *op.cit.*, p. 100.

Capítulo III

DE LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO AUDIOVISUAL

III.I- APUNTES SOBRE LA PREPRODUCCIÓN Y PRODUCCIÓN DE *SIN VOLVER MAÑANA*.

La impresión devino en fundamento.

La promesa del cine fue siempre la posibilidad de capturar el tiempo. Es decir, apresar lo efímero, el instante que huye. Pero a la vez, y ésta es su gran paradoja, sólo puede hacerlo fijándolo, es decir inmovilizándolo³⁷. Lo que vemos es veinticuatro imágenes de inmovilidad en un segundo, el encantamiento viene con la velocidad y la sucesión simétrica de ellas. El cine nos permite re-presentar el movimiento, sólo ahí vemos un presente que se actualiza cada vez que se proyecta, lo ocurrido vuelve a tener lugar. Es estremecedor, fantasmagórico, ilusorio y sorprendente.

Me parece azaroso pensar que los primeros filmes, aquellos que apenas duraban segundos, registraron escenas de la vida cotidiana de manera arbitraria; los hermanos Lumière decidieron posicionar la cámara frente a una fábrica y filmar la salida de los obreros, el resultado: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* de 46 segundos, pero ¿por qué eso y no otra cosa? ¿qué razones o qué motivaciones tuvieron ellos para fotografiar aquel acto, acaso insignificante y ordinario?

Es indudable que existió un móvil, una razón; se han ensayado distintas respuestas, algunas apuntan a pensar que de manera tal vez inconsciente, para los Lumière la clase obrera formaba parte ya del paisaje urbano y deseaban prolongar su simbolismo histórico, por otro lado, acaso de manera consciente, pretendían aprehender el movimiento, personas que salen de trabajar y caminan todas en distintas direcciones, como si desarrollaran un papel en el primer filme de la historia. Las motivaciones por realizar *Sin volver mañana* viran también hacia

³⁷ David Oubiña, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009, pag. 17.

esos dos sentidos, lo que claramente se presentó como estímulo y lo que de manera tácita influyó en la decisión por realizar el trabajo audiovisual.

Es evidente la carga personal en el cortometraje si hablamos del lugar y su elección para ahí estructurar una historia. Mi familia es procedente de Actopan, una ciudad ubicada a 120 kilómetros de la Ciudad de México y que integra el Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo. Tanto mi infancia como adolescencia se desarrollaron ahí, a lo largo de esas etapas fueron recurrentes las visitas a una comunidad llamada Magdalena, de donde mi padre es originario. El descubrimiento con nuevas formas y medios en los que se (re) presentaba la realidad forjaron cierta receptividad que me hizo ver aquel lugar –Magdalena– con mayor sensibilidad.

De este modo se podría explicar de manera sobria el porqué se eligió este lugar para realizar el proyecto; sin embargo, va más lejos el verdadero motivo; si bien el espacio se conoció gracias a las raíces que mis familiares tienen con ese lugar, fue la esencia y la naturaleza contemplativa de él lo que fortaleció y secundó la decisión de crear una historia y desarrollarla en esa localidad.

Su ambiente es semidesértico, sobre el suelo árido emergen matorrales y espacios donde las milpas de maíz aprovechan las escasas lluvias que se presentan durante el año. Magdalena se encuentra en un valle que está rodeado por montañas, las corrientes de aire se rompen antes de golpear las casas y las precipitaciones, cuando arrecian entre septiembre y octubre, forman pequeños estanques de donde las ranas ambientan el lugar con un sonido que deja eco en todo el valle. En esa misma época del año las arboledas espinosas producen pequeñas flores verdes lo que hace que por al menos un par de meses el lugar proyecten un verde lóbrego y taciturno.

Ese color melancólico que adquieren las montañas y los cerros al ser continentes de una dicotomía entre la esterilidad y la fertilidad, poco más que

pasajera, exhibieron un ambiente en el que desarrollar una narración sobre la vida, la muerte y la venganza como justicia parecía embonar. Este vínculo entre la historia y el lugar deviene de una concepción en la que el camino que recorren los personajes así como lo que ven –paisajes áridos, vacíos, solitarios, estériles– se acompañan con sus sentimientos, es decir, el lugar es un reflejo de su pesar y su aflicción.

Esta referencia existencial no se erige como una regla, ya que esos sentimientos son igual concebibles en otros panoramas, desde luego; pero en este caso, el lugar detonó una narración de estas entonaciones porque para el autor de este trabajo es la majestuosidad de la naturaleza lo que nos hace sentirnos vulnerables e impotentes, y que por añadidura despertará los sentimientos más puros y extraordinarios como espontáneos y elementales.



Municipio de Magdalena



Municipio de Magdalena

El aspecto que esos montes guardan durante el otoño se eligió para el cortometraje ya que aunado al verdor de la hierba, el cielo ofrece en esos días una claridad excepcional con formidables pasajes en el cielo; de este modo, la imagen que se guardó en el encuadre ofrenda también el esplendor del lugar, porque pareciera ser que fue ese espacio quien exigía ser capturado, proyectado y contemplado.

El tiempo de la narración en *Sin volver mañana* es de aproximadamente un día y medio, es decir, dentro de la dimensión ficcional de espacio tiempo del filme todo ocurre en cerca de 33 horas. Mientras que el tiempo del discurso es de 15 minutos. Si nos detenemos un poco y vemos la luz que el sol proyecta en las primeras imágenes del cortometraje podríamos inferir una hora aproximada, debido a la temperatura de color podríamos decir que en esas primeras escenas son cerca de las 4 de la tarde, a partir de ahí observamos el ocaso y después la noche. Finalmente la película nos muestra un amanecer y culmina, después de un largo recorrido del protagonista, pasado el mediodía.

En materia de diseño de producción nos podríamos preguntar: ¿qué implicaciones técnicas tuvo que la historia se desarrollara en determinadas horas del día, sino es que en casi todos los momentos en que el sol ofrece una luz

distinta? Cuando se ideó la emulación se tuvo como premisa el prescindir de todo lo que fuera posible –si es que se quería ser realmente fiel al estilo de cine que se pretendía emular– es por eso que como manifiesto se descartó el uso de luz artificial, decidiendo así el empleo exclusivo de luz natural. Por supuesto que, como se podrá observar en las imágenes, esta decisión no generó ningún problema ya que durante esa estación del año el cielo en ese lugar es la mayor parte del día despejado, amaneciendo alrededor de las 07:00 y presenciando el ocaso sobre las 19:30 horas. De este modo, la luz que el sol entregaba se aprovechó de la mejor manera.

Por largo tiempo el estado de Hidalgo ha formado parte de la zona más pobre del país, siendo un factor muy puntual la fisonomía del lugar: árido, poco accesible y con comunidades alejadas que poca atención reciben; es probable que la fisonomía de los habitantes: rasgos duros, bien definidos y con semblantes sombríos, sean una expresión de esa situación. La decisión por no trabajar con actores profesionales obedece en primer lugar a que es una característica del cine que se intentó emular, en un segundo plano, fue el carácter de ejercicio experimental lo que estimuló esta determinación, que a su vez se reafirmó al descubrir las potencialidades que las facciones de los *no actores* revelaban. Los rostros de los habitantes deambulan entre la nostalgia heredada y una satisfacción que poco tiene que ver con lo material y mucho con su relación con la naturaleza. Esa cualidad ambivalente que sus facciones poseen brindó una representación lúcida frente a la cámara, que si bien no tienen la fluidez de un actor profesional sí logran expresar la pesadez y la premura que los diálogos les exigían.



Rostros de los protagonistas

Planeación, requerimientos y costos.

El desglose de guión con vista al montaje.

Una vez definido el guión se desglosó intercorte por intercorte y a su vez escena por escena y con tiempos determinados. Más que un guión técnico se utilizó un storyboard con anotaciones detalladas sobre cuál sería la duración de cada toma. Cada corte debía tener una duración específica ya fijada desde la escritura del argumento, por ejemplo: la imagen de apertura tiene una duración de 6 segundos en el cortometraje, ésta contó con dos segundos de respaldo al principio y al final para poder así realizar el montaje con soltura.

Esta decisión conllevó a no tener tomas de respaldo para posibles cortes, ya que las secuencias se imaginaron en su totalidad en un orden que no aceptaba modificaciones ya que la escena y el plano se pensaron siempre con correspondencia y armonía.

La historia en *Sin volver mañana* tiene una estructura lineal, salvo la primera escena que es una imagen del final se podría decir que es un relato *in extremis*, es decir, comienza por mostrarnos el desenlace, aunque en este caso sólo se nos proporciona un fragmento de información.

La narración se imaginó con un orden de planos y secuencias cronológico lo que derivó en un montaje narrativo al tiempo que se intentó fuera también expresivo a través de secuencias de imágenes fijas de paisajes con ritmo pausado. Echando mano de piezas musicales como *Adagio for Strings* de Samuel Barber o *Fur Alina* de Arvo Pärt se procuró que fueran contemplativas y por ende intimistas.

Muy de la mano del montaje, y con los efectos que se pretendían lograr, jugó un papel de suma importancia la composición de los encuadres. Bela Balasz definió al respecto la relación entre ambas cosas: *El mejor encuadre no*

basta...para dotar a la imagen de todo su significado. En último término éste depende de la posición de una imagen en el interior de las otras. Se dice también que el encuadre es demasiado importante como para dejarlo en manos de la cámara ya que éste es la escritura del filme.

Como se mencionó anteriormente, el proyecto audiovisual persiguió un discurso intimista y taciturno, así pues la imagen debía intentar proyectar esa cualidad tanto en su composición como en su paleta de color. En este sentido se optó por la utilización de primeros planos de los rostros de los personajes que enfatizaran la correspondencia íntima y psicológica entre el personaje y el espectador.

Por otro lado, los planos abiertos, además de presentar el contexto en el cual se desarrolla el relato, se utilizaron para dotar de significado la relación de los protagonistas con su entorno, en este caso la soledad del lugar en correlación con el desamparo del hombre, la quietud y vastedad del paisaje en contraste con el arrebató por cobrar venganza.

Una vez desglosado el guión por escenas en el storyboard, la planeación de la producción fue el siguiente paso, se programaron dos días de grabación, como la etapa de producción contaría con la ayuda de 4 personas más, se acordó que ésta se llevaría a cabo durante el primer fin de semana de septiembre de 2014, fecha en la que todos los integrantes del equipo podrían asistir sin ningún problema.

A continuación se presenta una tabla en la que se anotan los requerimientos de acuerdo a cada día de producción, el número de páginas que se grabarían en cada uno, lo mismo que hora de llamado y anotaciones sobre el equipo que se uso.

Requerimientos de acuerdo al plan de trabajo.

DÍA 1		Sábado 6 de septiembre de 2014		
		Cantidad	Págs. del guión	Hora de llamado
Utilería	Escopeta	1	1-8	13:00 horas
	Lámpara de petróleo	1		
	Sombrero	1	Equipo adicional	
Decorado	Sin decorado		-Una cuerda -Caja de herramientas	
Sonido	Micrófono	1	-Cinta adhesiva	
	Grabadora	1	-Computadora	
	Pilas AA	2	-Lector de tarjetas	
	Caña micrófono	1		
Equipo de grabación	Cámara full HD Canon T3i	1	ANOTACIONES: La segunda pila de la cámara fue prestada lo mismo que el equipo de registro de audio. El caballo pertenecía a un colaborador del proyecto. Se improvisó una caña para el micrófono.	
	Pilas de cámara	2		
	Memoria SD 16 GB	2		
	Trípode	1		
Vestuario	Se uso la ropa de diaria de los actores.			
Vehículos o animales	Caballo	1		

DÍA 2		Domingo 7 de septiembre de 2014		
		Cantidad	Págs. del guión	Hora de llamado
Utilería	Escopeta	1	9-14	6:45 a.m.
	Machete	1		
	Lámpara de petróleo	1		
	Sombrero	1	Equipo adicional	
Decorado	Sin decorado		-Caja de herramientas	
Sonido	Micrófono	1	-Cinta adhesiva	
	Grabadora	1	-Computadora	
	Pilas AA	2	-Lector de tarjetas	
	Caña micrófono	1		
Equipo de grabación	Cámara full HD Canon T3i	1	ANOTACIONES: La segunda pila de la cámara fue prestada lo mismo que el equipo de registro de audio. El caballo pertenecía a un colaborador del proyecto. Se improvisó una caña para el micrófono.	
	Pilas de cámara	2		
	Memorias SD 16 GB	2		
	Trípode	1		
Vestuario	Se uso la ropa de diaria de los actores			
Vehículos o animales	Caballo	1		

Del equipo de producción, además del director que realizó la tarea de cinefotógrafo, los roles fueron los siguientes: una persona se encargó del sonido directo, una más realizó la función de script, que más que llevar el registro de la continuidad registraba las tomas satisfactorias, otra se desarrolló como ayudante de dirección y finalmente una más como asistente de producción que auxiliaba con lo que se requería de manera improvisada.

Como ya se mencionó anteriormente no se utilizó iluminación de ningún tipo y el vestuario fue la ropa que normalmente las personas usan en su vida diaria. La cámara que se utilizó fue una Canon T3i con capacidad para registrar la imagen en Full HD; se registró en este formato a 24 cuadros por segundo y se utilizó un único lente para todas las tomas, un 18-135.

El aspecto formal de las tomas fue heterogéneo, echando mano de tomas fijas en trípode, lo cual no generó dificultades y tomas con cámara en mano y paneos. En algunas escenas la cámara fue operada por los mismos actores ya que debido al encuadre que se pretendía era imposible que el camarógrafo la manejara; en otros casos, se debieron grabar por separado audio e imagen ya que por algunos caminos era casi imposible que el equipo y actores estuvieran juntos.

El scouting realizado previamente a la grabación permitió fluidez en la producción, donde el mayor problema se presentó en la puesta en escena, debido a que como no se utilizaron actores profesionales, sino habitantes del lugar para el desarrollo de los personajes, era complicado que memorizaran sus argumentos. Como consecuencia de esto el guión sufrió cambios en los diálogos, se recortaron frases demasiado largas y en algunos casos sólo se le pedía al actor que dijera la idea esencial de su argumento en sus propias palabras; aunque no fueron sustanciales los cambios, sí modificaron en algunas partes la duración de las escenas y el momento de los cortes.

A pesar de estas dificultades las secuencias se desarrollaron con mucha calma y con una disposición admirable por parte de nuestros protagonistas. No obstante que el guión tuvo cambios y se modificaron algunos tiempos en las tomas esto no alteró en ningún sentido la línea argumental. Sobre la experiencia de trabajar con estos actores me reconforta y entusiasmo mencionar que sin conocer la historia personal de los “actores” se les planteó, *grosso modo*, algunos rasgos de lo que sería su personaje, aceptando sin reparo su papel confiando tal vez más ellos que nosotros en que los resultados serían gratos. Muchas escenas se repitieron muchas veces, se cambiaron algunos diálogos, las posiciones, los escenarios, pero nunca se mermó su ánimo ni las ganas por concluir el trabajo.

En los primeros dos días de grabación no fue posible realizar el levantamiento de todas las imágenes que se observan en el cortometraje y que en su mayoría son paisajes o aspectos donde no aparecen los personajes; éstas se registraron en semanas posteriores a todo lo anterior, a lo largo de dos fines de semana. Una vez compilado todo el material, se editó en el lapso de tres meses en una computadora personal, existieron complicaciones al momento de sincronizar el audio con la imagen lo que propició que el trabajo de edición se prolongará y tuviera múltiples cambios hasta su versión final. Una vez terminado el montaje y con una ligera corrección de color, el material se exportó en Mp4 en H.264 en un formato de 1080p.

Finalmente, como en toda producción, existió una inversión económica sin la cual no hubiera sido posible llevar a cabo el cortometraje. A continuación se proyectan los gastos que se registraron en todo el proceso, probablemente no sea la cifra exacta pero el margen de error es pequeño.

Proyección de gastos			
Concepto	Unidades o cantidad	Costo por unidad	Total
Gasolina para transporte	110 litros aprox.	\$13.04 x litro,septiembre de 2014	\$ 1434.4
Comida primer día	1	\$ 550.00	\$ 550.00
Desayuno segundo día	1	\$ 400.00	\$ 400.00
Comida segundo día	2	\$ 550.00	\$ 800.00
Memorias SD	2	\$ 350.00	\$ 700.00
Tripode	1	\$ 1350.00	\$ 1350.00
Impresiones	90	\$ 1.00	\$ 90.00
CDs	4	\$ 16.00	\$ 64.00
Lector de tarjetas SD	1	\$ 480.00	\$ 480.00
Comida caballo	2	\$ 110.00	\$ 210.00
Pilas AA	4	\$ 15.00	\$ 60.00
Caña micrófono	1	\$ 120.00	\$ 120.00
Cinta adhesiva	2	\$ 35.00	\$ 70.00
Pasajes actor (niño)	1	\$ 100.00	\$ 100.00
		Total	\$ 6,428.4

Con algunos gastos que probablemente se omitan sin intención, la proyección del costo total sería de aproximadamente 6,500.00 pesos. El monto fue proporcionado en su totalidad por el autor de este trabajo.

III.II-EL GUIÓN.

“La representación que hace de la muerte el cine occidental suele carecer de sentido. Lamentar la muerte es absurdo, lo que lamentas es la ausencia del amigo”

-Abbas Kiarostami

La historia de *Sin volver mañana*, como la de *Japón*, *El sabor de las cerezas* o *El sacrificio*, se configura alrededor de una trama con entonación trágica, donde la muerte que eclipsa todo, sirve como salvación y expiación. Es la muerte que busca resarcir los daños en una paradoja, es a través de ella y con ella que se limpian los estragos de la ausencia y la insatisfacción. No se trata de reducir la existencia a un momento, sino el de exaltarla como el límite más tácito; ese límite del que disponemos no sólo hacia nosotros sino hacia los demás. De este modo, el guión se desarrolla en torno a la búsqueda de la muerte del otro, que bien podría ser el “yo”, un yo que pretende encontrar sosiego en la ausencia del otro, visto bajo el velo de la venganza.

Sinopsis: Un hombre sale en busca de la persona que mató a su padre, en el camino un viejo parece intentar disuadirlo sobre su empresa. El resultado de su búsqueda, aunque extraño, no logra alejarlo de su propósito, parece que algo más allá de un resarcimiento mueve su voluntad. La venganza es el final de un camino sin bifurcaciones aparentes.

El argumento es una alusión que intenta homenajear en una alegoría el cine de los directores citados, siendo obvia la referencia a *El sabor de las cerezas* y *Japón* (de esta última se trata de retomar también el estilo en que presenta la imagen respecto al manejo del color). De este modo, la historia se desarrolla en el campo, como en estas cintas; los diálogos son pocos y lo que se dice se acompaña con las imágenes de lo natural, lo rural y el sonido de las montañas. A continuación se presenta el guión literario.

SIN VOLVER MAÑANA
Guión literario

Daniel Ángeles Hernández

1.- EXT. EN EL RÍO. DÍA.

Negros cinco segundos. Se escucha un disparo aún con la pantalla en negro que sirve de transición a la imagen del close up de una pistola de frente y apuntando. El hombre que sujeta el arma la baja y la cámara lo enfoca. Ligero acercamiento de diez segundos. Corte a negro.

"TÍTULO"

SIN VOLVER MAÑANA

2.- EXT. CAMINO DE TERRACERÍA. DÍA

Toma subjetiva de alguien que monta un caballo, la cámara encuadra el movimiento desde la posición de la persona montada, se ve solamente la cabeza y orejas del animal y el camino en ambos lados de la imagen, 25 segundos (encuadre tomado de la cinta *Post Tenebras Lux* de Carlos Reygadas). Fade out, Imagen a negros.

3.- EXT. CAMPO. DÍA

Un hombre de espaldas ve hacia el panorama donde se observan montañas y nubes, él sobre el caballo. 5 segundos.

4.- EXT. CAMINO DE TERRACERÍA. DÍA

En negros se comienza a escuchar el caminar de un caballo. Corte a un hombre sobre un caballo mira hacia enfrente, la toma en un contrapicado donde se ve en primer plano la cara del caballo y en segundo al hombre. La cámara se mueve de un

lado a otro. De veinte a veinticinco segundos (toma del inicio de *El caballo de Turín*)

5.- EXT. CAMINO DE TERRACERÍA. DÍA.

En un ambiente distinto al anterior, la cámara desde la vista del hombre ve el camino, esta vez viendo hacia enfrente, se nota el movimiento ya que se escucha el galope del caballo. (escena tomada del inicio de *A través de los Olivos* de Abbas Kiarostami) 25 segundos aproximadamente, máximo 28 segundos.

6.- EXT. CAMINO TERRACERÍA FRENTE A NICHOS. DÍA

Desde su caballo observa una imagen religiosa que está a un costado del camino se detiene por completo, diez segundos. Dura 25 con intercortes. Se observa al hombre desde adentro del nicho.

7.- EXT. CAMINO TERRACERÍA. DÍA

Toma a cerrada, el hombre a caballo bajando por el camino. Travelling del cuerpo del caballo, de la cabeza a la cola donde podemos ver el arma que trae el hombre, 10 segundos. Pasa junto a unas personas a las que no saluda. Tomas fijas de casas y aspectos, 12 segundos.

8.- EXT. CAMINO. DÍA

Aspectos del hombre que recorre un sendero, toma panorámica, se logran ver los caminos sinuosos y largos, las montañas y los árboles componen la imagen. No se ven personas sólo él en

el camino. Se juega con la edición para pasar de una imagen a otra, acercamientos. 25 segundos.

9.- EXT. ASPECTOS. DÍA

Close up de algunas flores, del camino y de un árbol en medio de una casa. Cada toma tiene movimiento, ya sea zoom in o un ligero paneo. Comienza a escucharse Fur Alina de Arvo Part.

10.- EXT. CAMINO POR MONTAÑA. ATARDECER

Aparece en hombre nuevamente, recorre un camino, con intercortes, se logra ver que llega a alguna casa en la que no conoce a nadie. Tiene un ritmo lento al andar y se logra ver un arma en su costado. Se acaba la música. 27 segundos, máximo 30.

11.-EXT. CAMINO TERRACERÍA. ATARDECER.

El hombre a caballo llega frente a un viejo y pregunta. Se realizan intercortes durante la conversación

HOMBRE

Buena tarde ¿sabe cuánto falta
para río del Naranjo?

VIEJO

Aún es largo el camino, hijo.

HOMBRE

¿Cuánto tiempo?

(Voltea y ve el camino)

VIEJO

Tal vez la mitad de la noche.

El hombre voltea a ver el camino nuevamente. Lo ve detenidamente. La cámara hace un paneo hacia el camino.

VIEJO

No es buena la oscuridad en ese lugar

HOMBRE

¿Dónde puedo pasar la noche por aquí?

VIEJO

¿A dónde vas?

El hombre no contesta. Pasan 5 segundos en silencio.

VIEJO

Aquí te puedes quedar, no hay nadie más que yo.

El hombre se baja y amarra al caballo, se sienta a la misma altura del viejo. Toda la escena dura 40 segundos aproximadamente, máximo 45.

12.- EXT. AFUERA CASA VIEJO. ATARDECER

Se ve a los dos hombres sentados mirando al frente, sin hablar y casi sin moverse, se ve la mirada de ambos un tanto dispersa. La toma dura 20 segundos.

13.- EXT. CASA VIEJO. ATARDECER

El viejo parado ve a sus animales, y camina hacia un cuarto, el hombre lo sigue, la cámara los sigue desde atrás, ve su caminar. La imagen se va a negros. 12 segundos aproximadamente

6.- EXT. AFUERA CASA DEL VIEJO EN UN MESA. ATARDECER

La imagen viene de negros y enfoca a una mesa, llegan ambos personajes y el hombre pone el arma frente a la cámara donde está el foco. Corte a plano medio donde se ven los dos. Comienzan a platicar. Al ver el arma el viejo supone algo. Silencio 5 segundos.

VIEJO

Yo una vez quise matar a mi propio
hermano, aún no disparaba y ya me estaba
arrepintiéndome de lo que iba hacer.
cuando falle el tiro, me di cuenta que la vida es
sólo un respiro, en un segundo podía terminar
con los recuerdos de una persona, sin embargo el mundo
seguiría igual.

El hombre sólo escucha con la mirada un tanto perdida, sólo
de repente voltea a ver al viejo.

VIEJO

Ni siquiera lo hice y aun
así me arrepiento. Mi propio hermano.
creo es el miedo, las dudas o la venganza
lo que nos hace pensar que la muerte del otro
es nuestra salvación.

HOMBRE

No quiero sermones, viejo
si tuvieras mis razones no dudarías
en hacerlo.

Dime ¿Por qué estás solo en un lugar así?

VIEJO

Aquí vivían mis hijos

HOMBRE

¿Y dónde están?

VIEJO

Se fueron, prometieron que regresarían
por mí, pero aún no regresan.

(Silencio de 4 segundos)

no volverán. (con voz baja)

HOMBRE

¿A dónde fueron?

Aquí la cámara comienza tomar aspectos del lugar para resaltar lo que dice el viejo, ya es noche ya se ven las estrellas.

VIEJO

Cualquier lugar es mejor que éste,
decían.

Hace tanto tiempo, ya sólo recuerdo sus
nombres, no recuerdo sus caras... las caras
se olvidan pero los nombres no.

(silencio de 3 segundos mientras la cámara panea el cielo)

Algunas cosas que recuerdo de ellos
ni siquiera sé si fueron reales o sólo lo imagino.

mis recuerdos se van perdiendo, cuando ya no tenga
ninguno, no seré nadie, nadie me pensará
y de nadie me acordaré. Parecerá que
nunca existí.
¿Qué es un hombre
sin los recuerdos?

Close up a algún aspecto, a un reloj. Ya casi obscurece.

HOMBRE

¿Y qué si nadie te recuerda?
estas aquí y existes, algo habrás dejado.
a alguien le hiciste mal, o bien.
algo habrás de dejar.

VIEJO

Ojalá.

Aspectos de cosas, de ellos, del cielo. De un minuto a minuto
30 segundos dura la escena a partir de los aspectos del
cielo . Close up al hombre que se queda dormido. Vamos a su
sueño.

SECUENCIA DEL SUEÑO DEL HOMBRE

6.- EXT. CAMPO CON ALGUNOS ÁRBOLES. NOCHE

Se viene de una disolvencia a negros. La imagen con un
aspecto irreal, se alteran los colores, sobresale el
amarillo. El hombre camina en el campo, el ruido de las
pisadas sobresale, close up de sus manos tocando las flores.
11 segundos máximo 15.

Llega frente a un espejo, se observa, la cámara toma otros aspectos. De pronto un arma aparece en su mano, él la ve con un poco de asombro y apunta al espejo, se apunta a sí mismo. Dispara, el ruido es estruendoso. Dos segundos a negros.

Fuera de foco vemos al hombre a lo lejos, en medio del campo, no se llega a tener foco. 5 segundos. Acaba el sueño, se va a negro la imagen.

7.- EXT. AFUERA DE LA CASA DEL VIEJO. DÍA.

Close up del hombre que despierta. No se mueve mucho. Sólo se nota ligeramente desconcertado. Voltea a ver al viejo que está despierto. Sin dejar de ver hacia el frente el viejo pregunta.

VIEJO

¿A quién vas a matar?

El hombre recargando los hombros en las rodillas tarda un poco en contestar.

HOMBRE

Al que mató a mi padre,
no lo conozco, pero sé su nombre.
Tampoco sé por qué lo mató.

VIEJO

Algo habrá hecho, a nadie lo
matan sin motivo. A menos que
hayas sido
un desgraciado. Alguien junta todo
en una bala y la pone en su cabeza (ríe)

El hombre voltea a ver al viejo. Se levanta y camina hacia enfrente. Se recarga en un tronco.

HOMBRE

Hace dos noches llegue a la casa
y me dijeron que mi padre llevaba más
de un año muerto.
no tenía nada que esperar
vine a buscar a quién lo hizo.
Me quitó lo que tanto había esperado.

VIEJO

¿Qué es eso?

Close up a el Hombre y poco a poco en un Dolly nos vamos hacia los árboles, se ven aspectos 12 segundos aproximadamente máximo 15. Vamos a negros de dos segundos.

8.- EXT. AFUERA DE LA CASA DEL VIEJO. MAÑANA

El hombre está parado recargado en algún lugar, él se queda ahí un tiempo largo, la cámara lo toma desde lejos, de repente agarra su caballo y emprende la marcha.

VIEJO

Te veré de regreso

HOMBRE

No viejo

(Mientras acomoda sus cosas)

VIEJO

Que te vaya mal. Así no matarás a nadie.

ó

Que te vaya mal, para que no mates a nadie

9.- EXT. CAMPO. DÍA.

El caballo toma su camino a un paso un poco acelerado, la cámara toma distintos aspectos de campo, y desde la perspectiva de la vista del caballo, cámara lenta en pequeños pedazos, con música de fondo de Henryk Górecki *Symphony N°3* a partir de los coros, la secuencia durara mínimo 1:30 minutos. Disolvencia a negros.

Viniendo de disolvencia ya con paso lento, llega a una bifurcación en el camino y un niño le pregunta..

NIÑO

¿A quién buscas?

HOMBRE

A Matías Estrada

NIÑO

Allá, en el río (señala con la cabeza)

HOMBRE

¿Por dónde se puede bajar?

NIÑO

Por ahí

(Señala con el dedo hacia río)

Antes de empezar a bajar voltea a ver al niño, que con la mano le indica que tiene que avanzar más, comienza a bajar y con un corte vamos a la cámara en mano, el hombre baja lentamente, la cámara se ve desde su punto de vista, 15 segundos.

Con un corte vamos a un acercamiento al agua del río fuera de foco, 5 segundos y el caballo pisa exactamente enfrente, pasan sus patas por completo y la cámara se queda cinco segundos más, se acerca poco a poco al agua hasta que logra tener foco. Comienza con el movimiento la pieza de Samuel Barber, *Adagio for Strings*, en la imagen en foco se queda diez segundos. Corte.

En contrapicado seguimos al hombre en medium shot (de ser posible en toma frontal) nos movemos a la cara del caballo en close up 10 segundos, corte.

De manera frontal en plano americano lo vemos avanzar con un paneo la cámara lo sigue y sale de cuadro. Corte/disolvencia. 10 segundos.

En primer plano plantas en foco, comienza a pasar en segundo plano y sin profundidad de campo. 7 segundos.

Travelling lo sigue, sale de cuadro con un paneo. Corte/disolvencia. 15 segundos.

Close up de las patas del caballo por detrás, poco a poco se aleja la cámara pero sigue atrás del caballo. Lo vemos caminar de frente no al centro de la pantalla travelling hacia él, queda en plano americano. Corte/disolvencia. 20 segundos.

Toma abierta desde lo alto de la montaña se ve al hombre sobre el caballo en el río. 8 segundos.

Gran plano general 8 segundos.

Corte a un plano general donde seguimos viendo el mismo movimiento del hombre 10 segundos.

Corte a toma subjetiva donde el hombre ya ve al niño que sentado pastorea a unos borregos. 5 segundos.

El niño avienta una piedra al agua y ahí se corta la música.

Se acerca poco a poco. Corte. Vemos caminar al caballo unos pasos, se detiene, el hombre se baja. Camina hacia el niño y le pregunta.

HOMBRE

Busco a Matías estrada

¿Sabes dónde está?

NIÑO

¿Para qué?

El hombre hace un gesto de molestia.

HOMBRE

Necesito conocerlo y reclamarle algunas cosas.

NIÑO

Soy yo

¿para qué soy bueno?

(El hombre muestra poca extrañeza)

HOMBRE

Mataste a mi padre, Arcadio Morales

NIÑO

Se lo merecía, tú debes saberlo
duro mucho tiempo vivo
pensé que alguien más
o tú lo matarías

HOMBRE

¿Por qué lo mataría yo?

Comienzan intercortes de aspectos de flores, árboles y el
río, cada imagen dura de 5 a 8 cuadros.

NIÑO

Porque estoy seguro que nos hizo lo
mismo

HOMBRE

Todo este tiempo creí que seguía vivo
¿sabes lo que es vivir creyendo que
alguien aún existe?
yo debí matar a ese malnacido (saca el arma)
tú me quitaste eso.
¿Por qué lo mataste? (gritando)
Yo tenía que hacerlo

Intercortes.

NIÑO

Ese desgraciado no hizo más que
joderme, hacerme vivir con
miedo. Ya no podía estar así.

Intercortes.

HOMBRE
¿Quiéres paz?
(Dispara)

Camina hacia el niño que yace en el piso, se para a un lado.

NIÑO
¿Y tú?

III.III- STORYBOARD.

La planeación de las tomas no contó como tal con un guión técnico, la guía sobre las tomas recayó en el storyboard y en anotaciones en el llamado guión literario, donde se mencionaban las especificaciones en cuanto a la locación interior o exterior, personaje, diálogo, sonido, movimiento de cámara y duración.

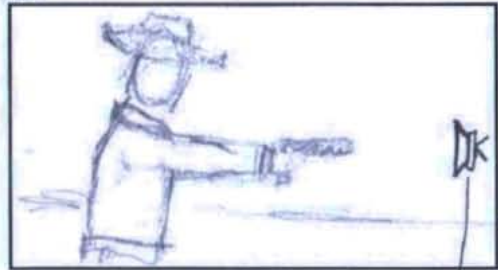
Los cambios que de manera imprevista surgieron en el guión se reflejaron también en las tomas, en algunas se solucionó alargando ligeramente la escena y haciendo intercortes, en este último caso nunca fueron más de dos ya que se pretendía respetar en la manera de lo posible la planeación de los encuadres y su duración. Sin embargo, en el trabajo final aparecen tomas que no estaban del todo planeadas ya que algunas complicaciones derivadas del desarrollo del guión por parte de los actores –nula experiencia en un ejercicio así, difícil memorización, poco soltura escenas con diálogos extensos– no permitieron llevarlo a cabo de la manera planeada, sin significar como ya se mencionó, problemas en la estructura o forma del cortometraje

Para poder resarcir estos imprevistos se tomaron imágenes del campo ya que servirían para fortalecer el contexto, sumado a que el lugar brinda imágenes estimulantes. Otro motivo por el que se dejó de lado la idea de realizar demasiados intercortes entre los actores fue que el ritmo de la edición nunca pretendió ser presuroso ni agobiante.

El storyboard fue una guía, y debido a su naturaleza permitió la experimentación e improvisación de la que no sabremos los resultados hasta que el espectador vea en la pantalla el trabajo terminado; sin embargo, lo que sí deseamos es que el espectador logre advertir la honestidad y respeto hacía él en un ejercicio que anhelaba cristalizar el deseo por expresar a través de la imagen en movimiento un punto de vista particular y sincero.

1

1.-



primer plano de la pistola y cambio de foco de cualquier lugar otros de 10 a 15 segundos
Al escuchar el disparo se va a negro 4 segundos



Corte a cámara del hombre hablando desde la perspectiva de 15 a 20 segundos
Emulando la escena de pertenencia luz negra 4 segundos



Tomafija de 10 a 15 segundos
posible movimiento de cámara un lento zoom in

2.-



La cámara en contrapicado, una especie de steadycam que sigue al caballo de frente con el movimiento natural de la cámara. Emulando el inicio del caballo de Jura



Aspecto del camino y del campo



con deslucen se pasa a el hombre en caballo se logra ver todo el recorrido desde que aparece el cuadro hasta que sale.

2

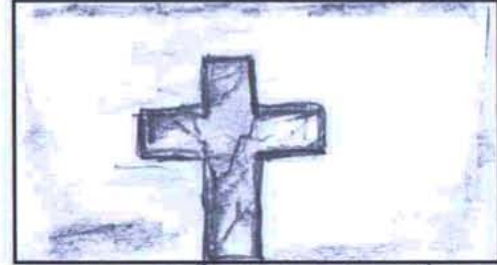
3..



Antes de esta toma se reduce el como 5 segundos con a este encuadre y aparece a cuadro el hombre a caballo.

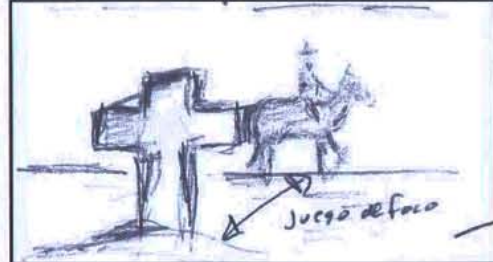


Turna desde la posición de la cue, que se voltea a verlas de 7 a 12 segundos



Zoom in a la cue, o a las imágenes que están presentes en el lugar 5 segundos se escuchan los ruidos del campo

4..



toma de 3 a 4 segundos en primer plano de la cue y el hombre en segundo. Se escucha el ruido del campo



Distancia toma panorámica en donde se vea al hombre. 8 segundos

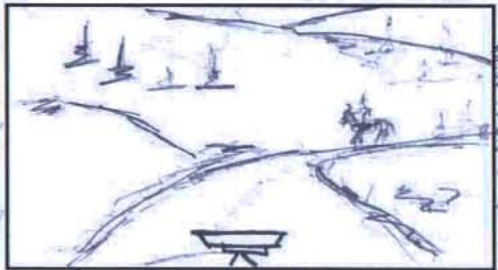


Con distancia se pasa a una toma panorámica donde se vea como el hombre avanza en su camino. el hombre para decir refugio a otra del encuadre

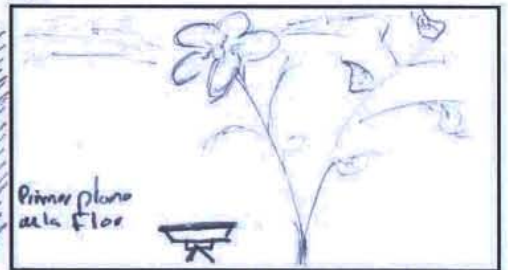
3

comienza la pieza de
fur Alina de Arco Punt

5

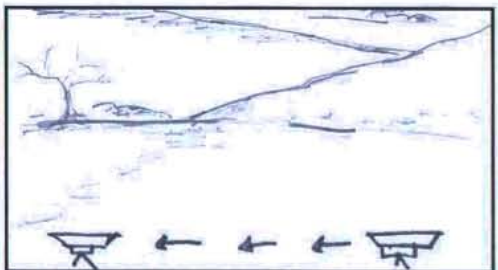


con Disolomaa, tomo del camino de
Cinto, aparece el hombre y avanza a la
cámara, hasta que desaparece, lo
que hace el momento para la escena.



Primer plano
de la flor

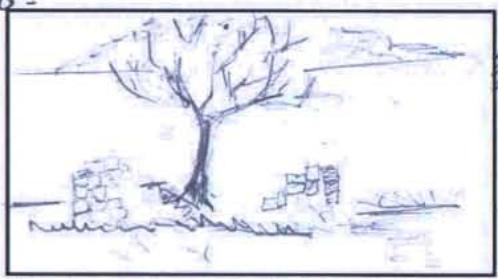
Al hacer una nota fuerte aparece la
imagen de una flor, aspectos que
contextualizan el camino del hombre



- toma del campo con un ligero
movimiento de cámara

fundido
a Negro

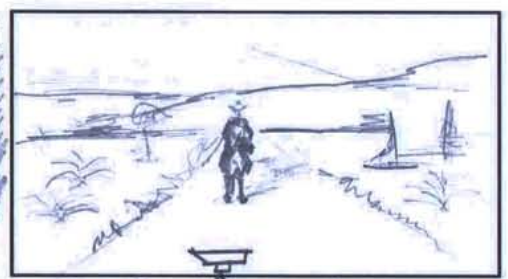
6-



Aspecto Al
15 segundos



como si
con un zoom in



el hombre aparece ya en el campo pero
se nota que ha avanzado.

fundido
a Negro



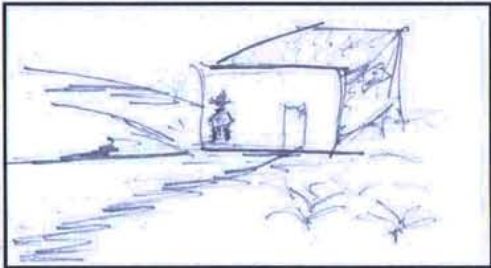
En una toma abierta se logra ver una
casa y como el hombre se acerca a
ella. se escucha el ruido del caballo
al pisar las plantas

4

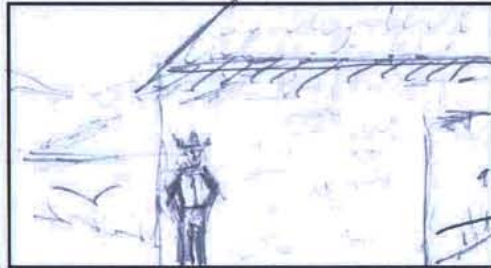
7



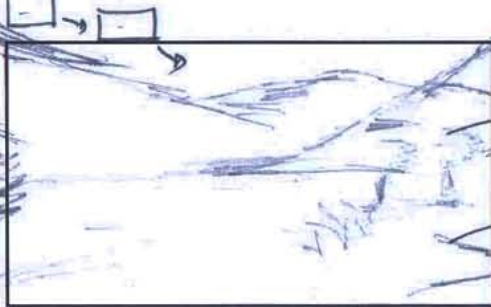
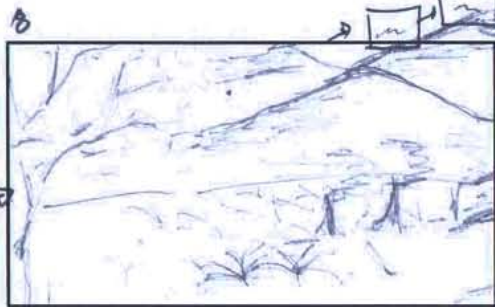
En primer plano un ojo viendo venir al hombre a caballo, la cámara era fija de 0 a 10 segundos



toma subjetiva del hombre a caballo, observa al ojo sentado en su casa y comienza a hablarle



- Comienza la primera parte del guión donde le pregunta por el lugar que busca toma de boca del hombre.



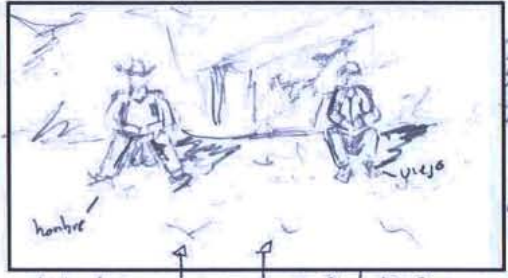
La cámara comienza un movimiento al acercarse mientras se desarrolla el diálogo de cuanto falta por llegar, la cámara recorre el camino que el hombre debe recorrer. Da una vuelta de 180 grados hasta llegar al hombre a caballo

- Al llegar al hombre la cámara se acerca a él y se observa como desmonta

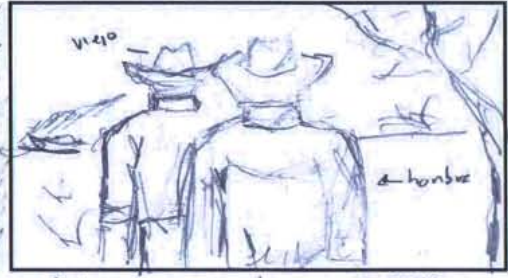


5

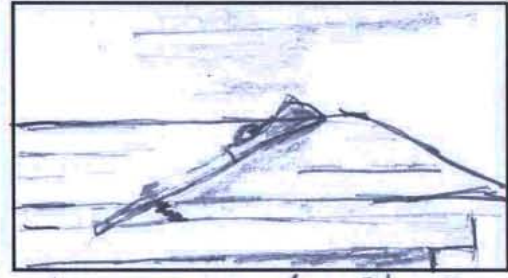
9.



El hombre y el viejo sentados sin hablar frente a la cámara. unos 10 a 13 segundos

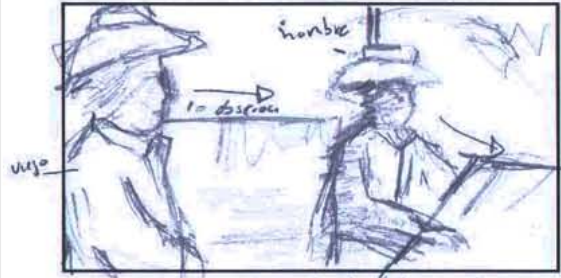


Con distancia regresamos a la escena y vemos caminar a los dos personajes hacia el interior de la casa. entre las yerbas



ante a la mesa vacía y se enfoca a esto y se observa como llegan los hombre y ponen el arma sobre la mesa, luego de fijo o movimiento un travelling.

10.

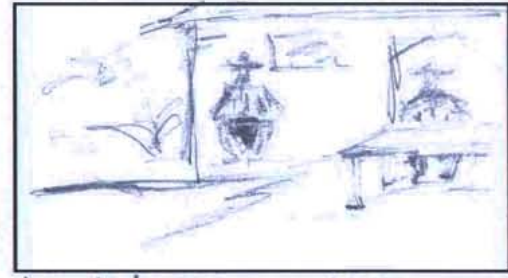


comienza a hablar, le pregunta por qué vive solo en esa casa

- Así dicen mis hijos



Close up al hombre mientras el viejo sigue hablando, cuando el viejo termina una frase el hombre lo vuelve a ver



- como abierda donde se van los dos siguen el guión, la palabra que menciona que ya no recuerda el rostro de sus hijos.

movimiento de la cámara, travelling

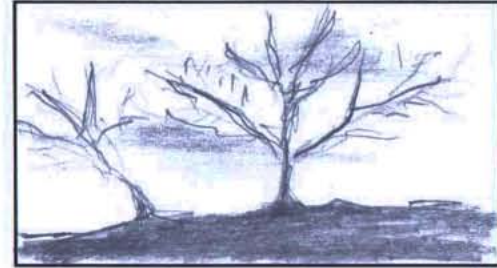
6



11.-
- Contra rostro del ojo, un close up contraveling hacia el ojo a lo largo, mientras se va cubriendo parte del ojo.
- Los cosas se iluminan pero los miembros no

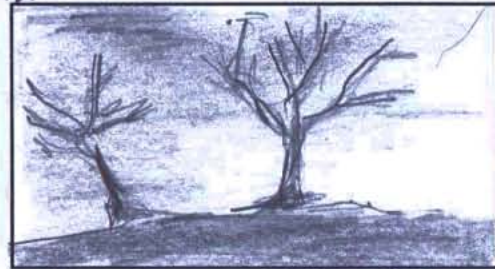


- Imágenes del campo mientras se escucha la voz del ojo.
Disolución Negro o Manos de Lante



- Solo las imágenes quedan
- Tomas de 8 a 12 segundos

12.-

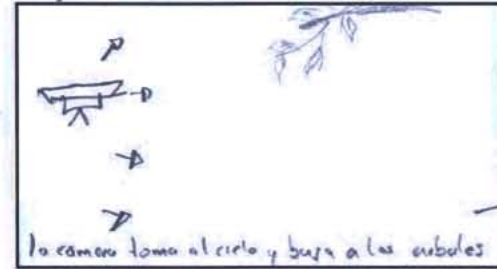


- Cuando ya no recuerda nada parecer que nunca existió



- A veces no se si los recuerdos usulo los alucino

- Tomas lentos o fijos, con largos momentos de cámara



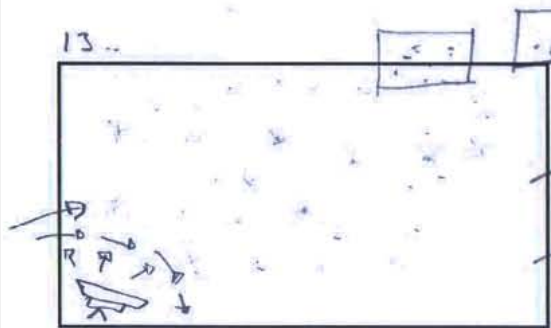
La cámara toma al cielo y baja a las arboles

- Cuando ya no queda recuerdos no se si nada, ¿qué es un hombre sin los recuerdos?

Imágenes a contra luz, solo la luz natural de la luna.

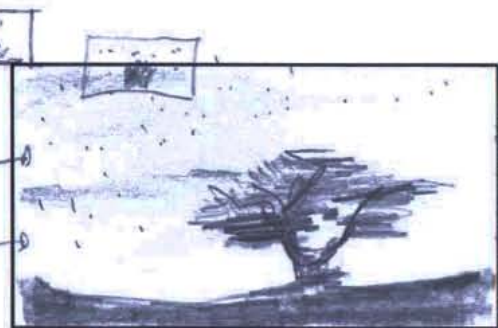
7

13..



sin corte sigue la toma, se observa el cielo estrellado, se mueve lentamente hacia el piso 8 segundos

San pt scary monsters



sin corte la cámara termina su paseo del cielo en un oval, ahí termina el movimiento se queda estática 10 segundos

- Comienza el Sueño.



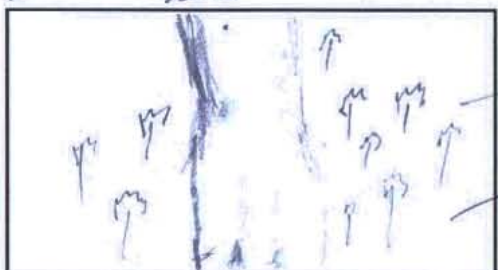
En otra toma de rol, mas intensas se observan flores, en primer plano se ve su movimiento, sin corte 8 segundos

luzido a Negro

Comienza una pieza de Cliff Martinez
Yoel Liseds Ant Lina
Sueño leave whit too

14.

Sueño



- Aparece la mano del hombre que pasa sus manos por las flores, el rol de un aspecto onírico.

Disolución

Sueño



se ven flores, 5 segundos

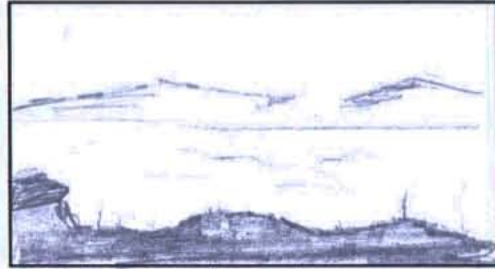
Sueño



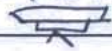
- Con fuera de foco todo el encuadre se observan a lo lejos al hombre - Se emula una escena del Verano de Galant de Nicolas Pereda

8

Venu de Negroes unos 4 siglos.
15



- plano general de las montañas, se ve el amanecer, unos 10 seg aproximadamente con el sonido del paso de la noche.



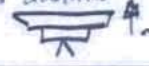
- Comienza piezo de Sur Alina de Arvo Part



Close up de imágenes de las flores, que enfatizan la idea de la música.



forma de aspecto de la cara, con alto contraste travelling hacia adelante



movimiento muy lento

16



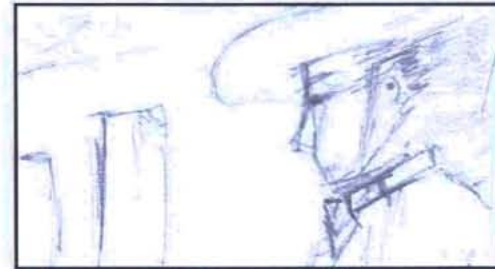
- Con disolución se encadenan al uso sentido a fuera de sorpresa, y vemos salir al hombre la cámara hace travelling a la derecha



- Comienza a platicar y se enfoca al hombre, le pregunta que a qué va a estar



ahí puede haber musicas intercaladas en la conversación



Se toma de perfil al hombre mientras el uso habla en primer plano el hombre y se muestra el uso



9

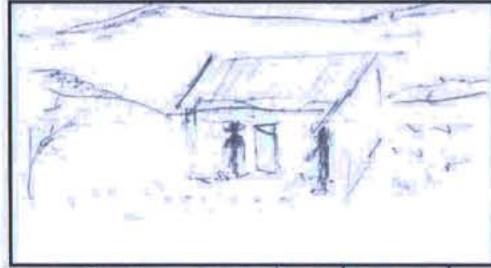
17



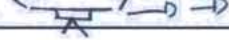
-El hombre le dice que han recibido un paquete

-el chico le responde que algo habia hecho, vuelve a que

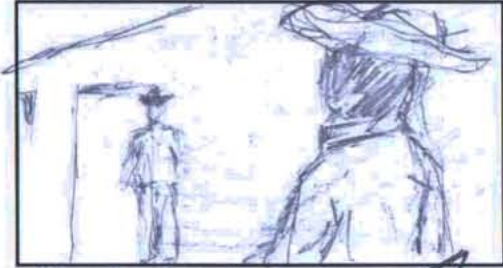
Interesado a la vez amplia



- Se ve la casa a lo lejos, luego abierto el hombre se bina de pie y comienza un poco. ligero mov. de cámara



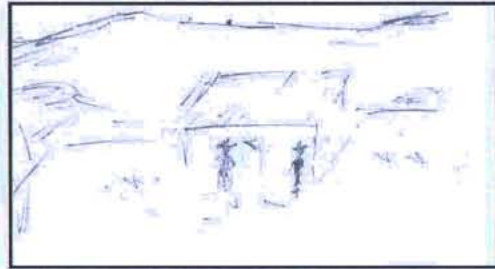
Juego de foco en primer y segundo plano



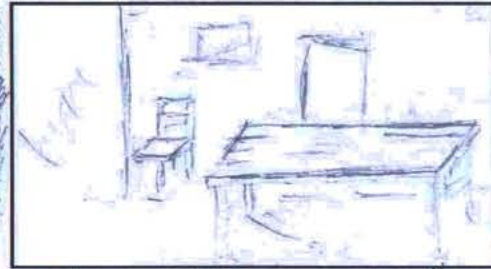
-El hombre dando la espalda a la cámara recuerda como llego a su casa y suso del asesinato de su padre.



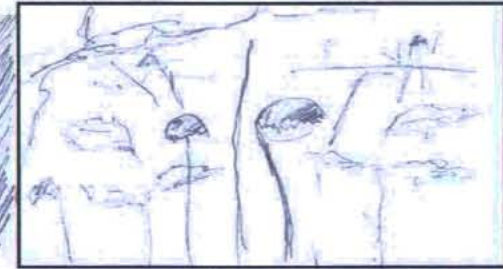
18



- Cuando acaba de ver lo que paso la cámara los lleva de lejos, un poco de distancia 5 a 8 segundos



Aspectos de la casa se va un alto enfoque de 5 a 7 segundos.



aspectos de plantas, sirven para enfatizar el paso del tiempo. Solo el ruido del campo. 5 a 7 segundos

4

10

19.-

Se escucha el sonido del campo

se escuchan los pisadas del caballo



- Se ve al caballo solo y llega el hombre a poner la silla
toma fija con la foto ese tiempo de un minuto o
minuto y medio.

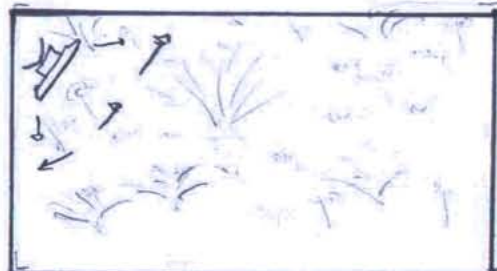
- con punto se sigue al hombre y
caballo,
- Vijo: ajata tenya mal, por que no mates
a nadie.

- hombre de espaldas avanza entre
los árboles

doma de caballo, para
después seguir en punto al caballo

Corte
vernal
hombre de espaldas

20.-



Se observa al hombre al avanzar por el
campo, algunos aspectos del camino y del
caballo

close up, con cámara en mano

doma donde parece que la cámara es los
ojos del caballo, sobre el piso, movimiento
de cámara

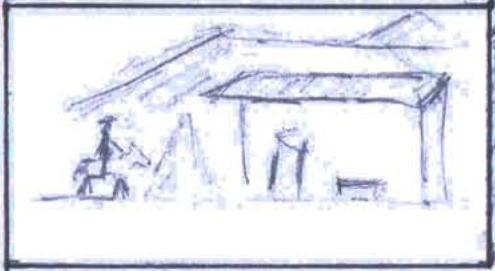
Esta disdancia comienza la pieza de Samuel Barber
- Adagio for Strings

Sigue la pieza de Adagio for Strings



Sigue la pieza de Sum del Barbel hasta aquí

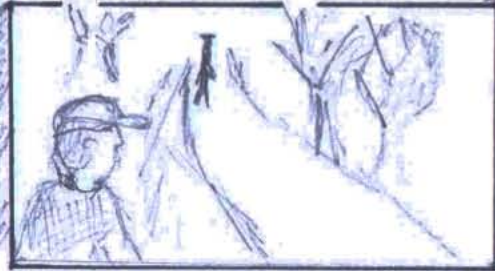
21.-



- Pasa por unas casas o frente a personas
no se escucha más que la pieza, se va a
negros.
- Mov. de cámara en plano



Se va a
Negros y
termina la
pieza



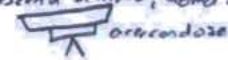
- Viene la imagen de negros y
se escucha el pisor del caballo,
toma desde la perspectiva de un niño



Interate



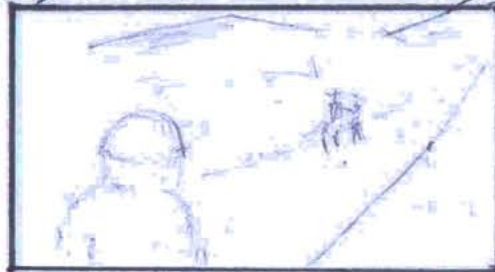
Interate de escena anterior, toma amplia
de hombre



22.-



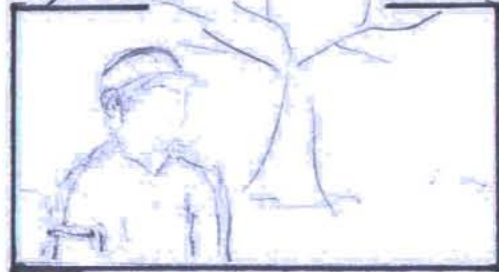
- de frente al niño, el hombre le pregunta
por Platas Estrejas, el niño le indica que
en el río, interates en su platica.



toma desde la perspectiva del
niño, este disrrea como se
marcha 5 segundos



interate

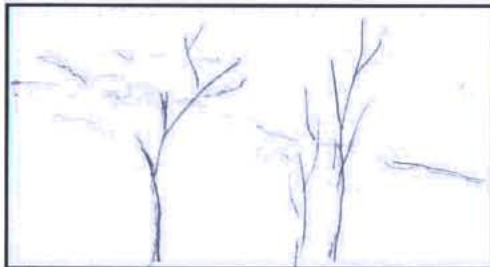


Close up, niño ve partir al hombre
7 segundos.

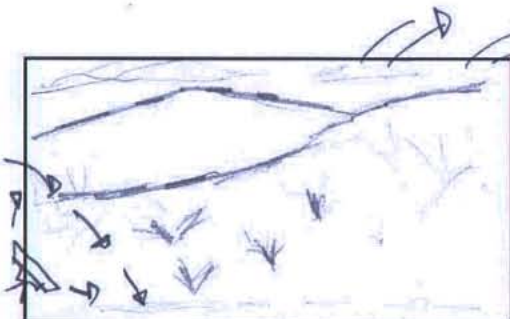
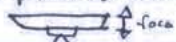


12

23-



-Rápido en primer plano y el río en segundo, fuera de foco, poco a poco se enfoca a los ramos y vemos pasar los puros del caballo de 15 a 18 seg



-toma de los montañas, poco a poco baja la cámara hasta que vemos aparecer al caballo

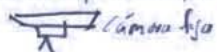


- Sin cortes vemos al caballo que pasa frente a la cámara
→ paneo hacia la Derecha.

24-



- toma abierta vemos al hombre a caballo que se acercan a la cámara, de 8 a 10 segundos



- el caballo por medio de una Distancia lo observamos más Intencio

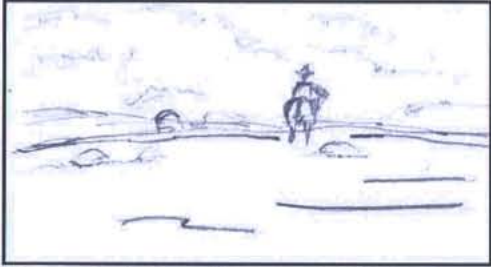


- Toma cerrada vemos de costado el paso del caballo

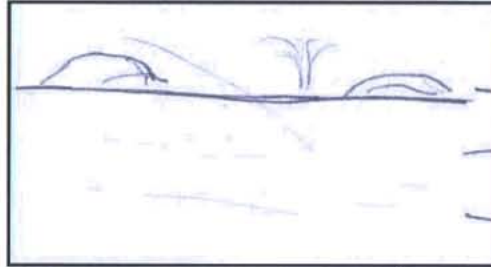


13

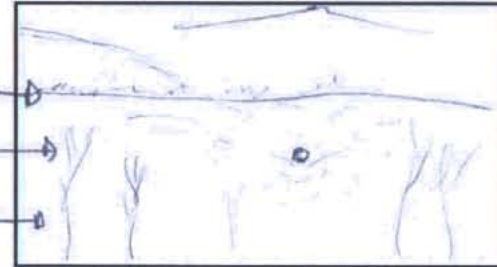
25..



- Toma subjetiva con ligero movimiento se ve al hombre a lo lejos 5 a 7 segundos.



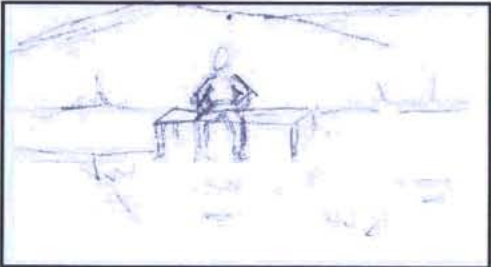
- Corte a vemos como una piedra vuela hacia el río



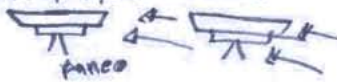
- vemos la piedra caer en el río y la cámara pasa a la izquierda



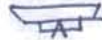
26..



- el plano a la izquierda termina aquí, en un momento donde aparece un niño.



- El hombre se detiene y pregunta por Mateos Estrella



- Medium Shot del niño - Para qué responde

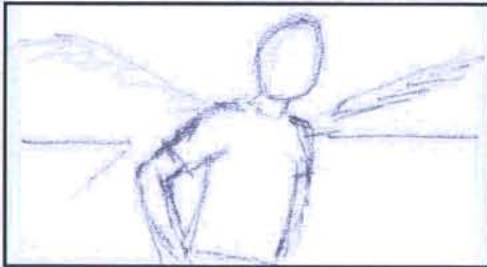


14

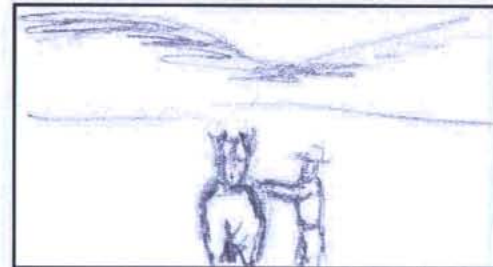
27.-



- Corte al hombre de frente
- Vengan buscarlo a saludar una
4 segundos



La intercalate
- Soy yo, para que sea buena
5 a 7 segundos



- Corte y vamos bajar al hombre del caballo y le
dice que el mata a su padre,

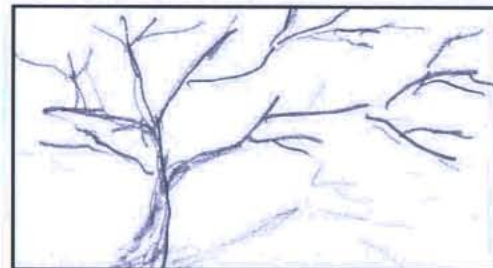
28.-



- con intercalates de 10 segundos se escucha la
construcción.
Niño - Solo merca, paise que te lo metanías



- intercalates de aspectos del río

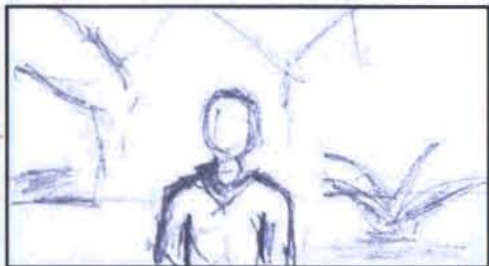


- Aspecto de árboles mientras de desarrollo. La
conversación, intercalates como los que hace
buscan sand en psico's



15

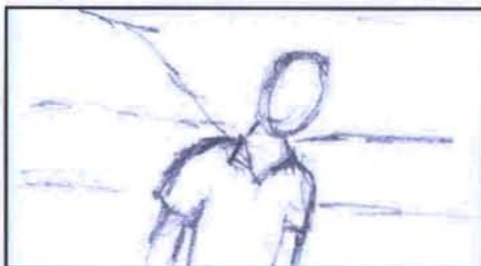
29..



Este a niña - Era un desgarado, no me acordé
↑ ↑ travelling upward

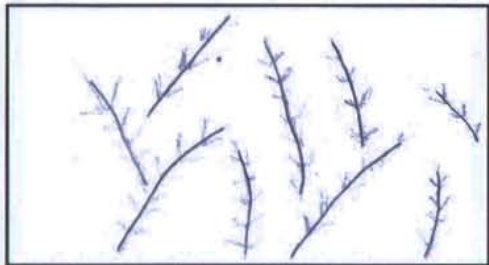


Medium del hombre
- Yo debí matarlo, hombre



Niño: ¿Estoy seguro
que lo hizo lo mismo
que a mí

30..



Interiores de plantas y flores



- interiores

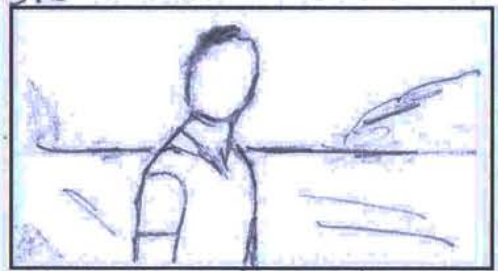


Interiores de la cabeza



16

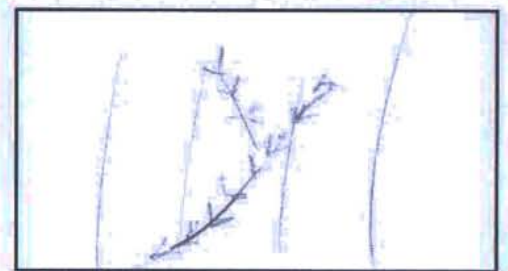
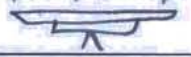
31-



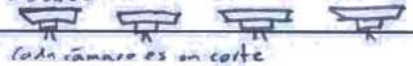
- Interiores. Niño solo quería venir tranquilo... una expresión sin miedo y estúpida



- Hombre; No te voy a dar tu tranquilidad - grito en Close up



- Interiores, de dos a 5 con una duración de 10 segundos



Cada cámara es un corte

32-



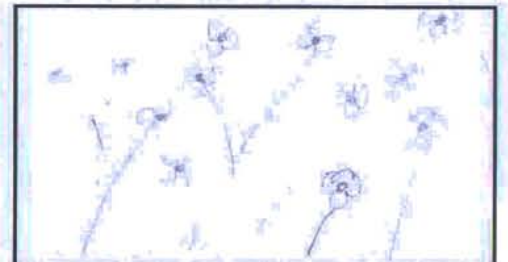
- plano medio de hombre apuntando al niño 3 segundos



- plano abierto desde se ven los ojos 6 cc @ segundos.



Comienza a ver un ruido agudo e intermitentes rápidos. de 15 a 20 hasta que se escucha el ruido del disparo →



→ se ve un corte en las flores en movimiento se queda ahí 15 segundos y comienza la pieza de Samuel Barber.



EN EL REINO DE LAS SOMBRAS

La pared de la caverna fungió como pantalla. En la alegoría de la caverna, Platón describe cómo es que algunos hombres, que siempre han sido prisioneros en la oscuridad de la tierra, observan única y trágicamente las sombras proyectadas en la pared, formadas por la luminosidad de una hoguera y el paso de otros hombres frente a esa luz. Sin más que ver, aquellas figuras fantasmagóricas y engañosas se convierten en su única verdad.

Lo que ellos ven en esa pantalla no es la realidad, esa efigie, por más que lo crean o por más verosímil que parezca no es franca ni corpórea. Con el cine sucede algo similar, el testimonio de Máximo Gorki, al acudir en 1896 a una función de “las fotografías animadas” de los Lumière parece engrosar esta idea:

La noche pasada estuve en el reino de las sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color [...] No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso [...] calladamente, el follaje gris ceniza de los árboles se balancea con el viento y las grises siluetas de las personas, se diría que condenadas al eterno silencio y cruelmente castigadas al ser privadas de todos los colores de la vida, se deslizan en silencio sobre un suelo gris [...]. esta vida, gris y muda, acaba por trastornarte y deprimirte. Parece que transmite una advertencia, cargada de vago pero siniestro sentido, ante la cual tu corazón se estremece³⁸.

El cine no proyecta la realidad sino su sombra. Apenas su silueta. Un indicio. Un síntoma. Probablemente el deber de éste, tergiversado en muchos casos, sea el de instigar a ver el mundo real y sopesarlo; y si acaso se prefiere ver la pantalla, debe entonces mostrarnos lo que nuestros ojos no son capaces de aprehender y hacernos ver nuevamente lo que nuestra sensibilidad ha perdido por la abundancia de contenidos vacuos y pueriles.

Se debe estudiar, investigar y plasmar. Reproducir y tratar de encontrar en cada cosa su sentido interno, afanarse con el deseo por mostrar algo que creamos puede ser sensible para alguien, sólo así podremos descubrir el gran misterio que

³⁸ David Oubiña, *op.cit.*, p. 9

es la creación. Nos convertimos en hoguera, en oscuridad y en luz para entonces proyectarnos en la pared de una cueva, pero no mostramos la realidad sino apenas algunos acordes de la sonora melodía que es el mundo.

Ese sendero es por el que este trabajo decidió transitar y en este sentido se debe mirar *Sin volver mañana*; el ejercicio reveló –el escrito como el audiovisual–, acaso apenas de manera minúscula, el secreto de la realización que se enmarca en el espacio del honor, el menester, la experiencia en ciernes, las nulas pretensiones panfletarias y el desprendimiento del lenguaje audiovisual lleno de concesiones, didáctico y de torpes moralejas categóricas.

Desde la concepción del trabajo hasta la escritura del guión se caminó por un sendero afable, sin que se entienda que fue fácil; pero la experiencia apenas vislumbraba el nacimiento del ímpetu que traería consigo el contacto con los protagonistas, con el lugar de grabación y con todas las contrariedades que surgieron.

Con cada escena realizada se advertía y construía al menos mentalmente la historia. Durante la realización se reveló cuán complicado es fraguar la imagen mental en el encuadre, que a pesar de que no es una tarea inalcanzable sí requiere destreza, paciencia y entendimiento, cualidades que sólo se alcanzan con ensayos y estudio de las formas. De ahí que los resultados sean aproximados, casi experimentales.

Jorge Ayala Blanco comprende esa lucha estilística y parece verla desde la posición de espectador consciente y lucido y desde una base intelectual desbordante. En *“La sencillez milagrosa”* la frase funciona como adjetivo unidireccional, se describe lo que contiene una revelación palpitante como bien apunta el crítico e historiador mexicano. Sin advertirlo, el trabajo tomó como base teórica y conceptual la crítica cinematográfica, y lo hace de uno de los críticos más incisivos y sensatos del cine latinoamericano actual, acaso uno de los más importantes.

La conceptualización de este estilo no es arbitraria ni oportunista. La coincidencia por parte de distintos directores en todo el mundo no es gratuita. En todos ellos parecen coincidir argumentos poco tradicionales y exiguos donde aparentemente no pasa nada y que sin embargo ofrecen historias sumamente intensas, utilizando para su realización los mínimos recursos necesarios (cámara, micrófono, actores no profesionales) y excluyendo elementos superfluos (iluminación, efectos en postproducción, creación de locaciones).

El cortometraje, que tiene una duración de poco mas de 15 minutos, además de servir a todo lo que ya se ha dicho, intenta articular un discurso sobre la intensidad de la vida cualquiera que sea su entorno; el bien como el mal está presente en todo lugar y sus expresiones no son menos potentes en el lugar inhóspito que en medio de una gran ciudad. Todas las sensaciones experimentadas por el alma tienen la misma intensidad sin importar la clase social o el origen de ellas. Acaso algunas pueden ser más legítimas que otras y tener su fundamento en algo más profundo y real.

La fusión del trabajo escrito con el audiovisual descubrió intenciones e ideas que no se podrían haber conocido de no ser por la correspondencia que existió entre estos dos lenguajes. Sean cuales fueren las sensaciones que en el espectador se generen al presenciar el cortometraje, éste puede estar seguro que en cada plano y en cada corte hubo aprendizaje y compromiso; la experiencia de dirigir a personas sin formación actoral fue vivificante, la experiencia de observar cómo un ser se entrega a una tarea excepcional de la cual es ajeno fue extraordinaria. Por momentos la entonación trágica de la historia contrastaba con el brío y alegría que nuestros “actores” exhibían detrás del lente.

Nikolai Gogol mencionó que la naturaleza como la realidad contienen tanto vigor que parece vana la pretensión por reproducirlos. De cualquier modo, no es ilusoria ni mucho menos inútil, la tarea por plasmar algunas líneas y algunos matices de ella en una imagen, acaso eso nos alumbrará un poco con su luz tenue el sendero oscuro e incierto que es la vida.

El cortometraje constituye una realidad emotiva, por lo que implicó su realización, como por lo que se trata de decir en él, y es así como se espera llegue al público, como un trabajo sensible y lleno de esfuerzo. Cada cuadro y cada escena le son impuestos al espectador, éste no tiene elección, acaso ahí radica otra paradoja del cine, pero es absolutamente libre en términos afectivos y emotivos, tiene él la última palabra, puede o no gustarle y ello hace su experiencia y la del director más convincente.

Se entrega un trabajo escrito y uno audiovisual, ahora ellos son libres como libre es el público. En ellos hay errores, pero pueden estos ser interesantes en tanto que son sinceros y representan un mundo interior y un peregrinaje en el mundo exterior. Se ofrece un trabajo abierto y honesto con el espectador que lo respeta puesto que es él quien le confiere significado y a quien se le agradece porque es su sensibilidad, experiencia y recuerdos lo que completa la obra.

Las palabras de Sergio Wolf³⁹ sintetizan lo que este proyecto tiene como cualidad esencial: el ejercicio que se evidencia en este trabajo es movido más por el deseo que por las potencialidades de la aventura. Se realizó esta empresa porque el video digital se convirtió en un *sistema de posibilidad*, donde un grupo apenas pequeño puede ahora intentar contar una historia. Una afirmación a favor de la simpleza, el minimalismo y la pasión.

³⁹ Sergio Wolf, "¿Dónde está el cine?", *La Tempestad*, núm. 95, vol. 15, México, Periscopio Media, marzo-abril, 2014, p. 77.

BIBLIOGRAFÍA

1. AYALA BLANCO, Jorge. El cine actual, desafío y pasión; Océano, México, 2003, 468 p.
2. BERMEJO BERROS, Jesús. Narrativa audiovisual: investigación y aplicaciones, Editorial Pirámide, Madrid, 2005, 273 p.
3. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Arte cinematográfico; traducción Edgar Rubén Cosío Martínez, 6ta edición, McGraw-Hill, México, 2003, 449 p.
4. CURIEL DE ICAZA, Claudia y MUÑOZ HÉNONIN, Abel. Coordinadores. Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción, Cineteca Nacional, México, 2012, 155 p.
5. GAUDREULT, André; JOST, Francois. El relato cinematográfico, Traducción de Núria Pujol, Paidós, Barcelona, 1995, 176 p.
6. GONZÁLEZ REYNA, Susana. Manual de redacción e investigación documental; Editorial Trillas, México, 1994, 204 p.
7. KLUGE, Alexander. 120 historias del cine, Traducción Nicolás Gelormini, Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2010, 307 p.
8. NANCY, Jean-Luc. La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami, Traducción de Irene Antón y Gadea Cabanillas, Editorial Errata Naturae, Madrid, 2008, 138 p.
9. NINEY, Francois. La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental; traducción Miguel Bustos García, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México, 2009. 525 p
10. OUBIÑA, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009, 159 p.

11. PARDINAS, Felipe. Metodología y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales; Editorial Siglo Veintiuno, 37a edición, México, 2002, 242 p.
12. RIVERA GARCIA, Patricia. Marco teórico, elemento fundamental en el proceso de investigación científica, TIP: tópicos de investigación y posgrado; México, 1998.
13. SIETY, Emmanuel. El plano en el origen del cine, Traducción de Carles Roche, Paidós, Los Pequeños cuadernos de "Cahiers du Cinema", Barcelona, 2004, 95 p.
14. TARKOVSKI, Andrey. Esculpir el tiempo, Traducción Miguel Bustos García, 3ra edición, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México, 2009. 312 p.

HEMEROGRAFÍA

1. REYGADAS, Carlos. *Dos secuencias de Luz silenciosa*, entrevista realizada por Abel Cervantes, La Tempestad, núm. 56, 2007.
2. WOLF, Sergio, *¿Dónde está el cine?*, La Tempestad, núm. 95, vol. 15, 2014.

PELÍCULAS CITADAS

Título: *A través de los olivos*

Director: Abbas Kiarostami

Año: 1994

País: Irán

Título: *El viento nos llevará*

Director: Abbas Kiarostami

Año: 1999

País: Irán

Título: *El sabor de las cerezas*

Director: Abbas Kiarostami

Año: 1997

País: Irán

Título: *Y la vida continua...*

Director: Abbas Kiarostami

Año: 1991

País: Irán

Título: *¿Dónde está la casa de mi amigo?*

Director: Abbas Kiarostami

Año: 1987

País: Irán

Título: *Japón*

Director: Carlos Reygadas

Año: 2002

País: México

Título: *Los muertos*

Director: Lisandro Alonso

Año: 2004

País: Argentina

Título: *Luz silenciosa*

Director: Carlos Reygadas

Año: 2007

País: México

Título: *Verano de Goliat*

Director: Nicolás Pereda

Año: 2010
País: México

Título: *ABC África*
Director: Abbas Kiarostami
Año: 2001
País: Irán

Título: *Stalker*
Director: Andréi Tarkovski
Año: 1979
País: Unión Soviética (URSS)

Título: *Solaris*
Director: Andréi Tarkovski
Año: 1972
País: Unión Soviética (URSS)

Título: *El Acorazado Potemkin*
Director: Sergei M. Eisenstei
Año: 1925
País: Unión Soviética (URSS)

Título: *Él*
Director: Luis Buñuel
Año: 1953
País: México

Título: *El río y la muerte*
Director: Luis Buñuel
Año: 1955
País: México

Título: *El gran dictador*
Director: Charles Chaplin
Año: 1940
País: Estados Unidos

Título: *Un condenado a muerte ha escapado*
Director: Robert Bresson
Año: 1956
País: Francia

Título: *Extraños en el paraíso*

Director: Jim Jarmusch

Año: 1984

País: Estados Unidos

Título: El caballo de Turín

Director: Béla Tarr

Año: 2011

País: Hungría

Título: *Post Tenebras Lux*

Director: Carlos Reygadas

Año: 2012

País: México-Francia-Holanda-Alemania