



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRÁFICAS**

**TESIS FÍLMICA: RONDÓ POR EL PLACER**

**TESIS FÍLMICA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN CINEMATOGRAFÍA- REALIZACIÓN DE CINE DE FICCIÓN**

**PRESENTA:  
LAURA RODRÍGUEZ MIRANDA**

**ADRIANA BELLAMY ORTIZ**



**CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO 2024**



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.

## TESIS FÍLMICA

LIGA DE VISIONADO:

<https://youtu.be/9TMnikgDHwE>

**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD Y  
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL  
(Titulación o Graduación con trabajo escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado Rondó  
por el placer  
que presenté para obtener el título/grado de Licenciatura en Cinematografía-  
Realización en Cine de ficción, es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi Entidad Académica, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de titulación/graduación.

**Atentamente**



Laura Rodríguez Miranda  
304791839

(Nombre, firma y número de cuenta)

*Desde hace décadas el arte y el activismo feminista han ayudado a desvelar las ausencias frente a las presencias, el poder implícito en el esfuerzo por significar y diseñar identidades. Y me parece que si toda obediencia a lo socialmente correcto contribuye a repetir mundo, sólo la libertad radical de disentir, cuestionar y deshacer las formas de diseñar códigos y correcciones sociales podría ayudarnos a imaginar otros mundos, a desmontar éste.<sup>1</sup>*

*... la mujer, sin una religión ni una poesía propias, sueña a través de los hombres e idolatra a sus dioses, no se elige como sujeto, no construye su deseo.<sup>2</sup>*

*Es necesario que el cine vaya más rápido que las costumbres, que las mujeres inventen su propio futuro, modificando sus representaciones.<sup>3</sup>*

*Las penas y dolores, así como los placeres y deseo del propio cuerpo -no el de todas las mujeres, no de un cuerpo esencial- sino del que se muestra, son fundamentales para reinterpretar la política de visibilidad y de identidad personal.<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> Remedios Zafra, Prólogo para *De esto no se habla* de Laurie Penny, 2017, p.1

<sup>2</sup> Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*, 1999, p.34

<sup>3</sup> Varda, Agnès, *CinemAction #9*, otoño 1979, p.28

<sup>4</sup> Juhasz citada por Millán, op.cit, p.66

## REPORTE DE TESIS FÍLMICA: RONDÓ POR EL PLACER (2021)



*Rondó por el placer* es un cortometraje cuyo objetivo principal, al menos en el planteamiento original de la carpeta, era el de explorar la posibilidad del cine para provocar emociones y sensaciones a partir de la imagen y el sonido. Para ser más específica, si entendemos al cine descriptivo como aquél en el que predomina la forma dramática,<sup>5</sup> la apuesta de mi tesis fílmica era aproximarme a alguna intuición de cine expresivo.<sup>6</sup> Lo anterior surge porque en ese entonces me parecía que durante mi formación en el CUEC los años previos a la tesis, me había concentrado en la capacidad del cine para provocar emociones en el espectador, incluyendo una catarsis, la cual se da a través de la identificación de éste con un personaje que sufre peripecias y alcanza o no una meta.

Sabemos que la pregunta por la naturaleza del cine, por *aquéllo* que le es más propio, ha estado presente desde sus inicios. Los trabajos de los teóricos de montaje de la escuela soviética son un ejemplo de esta búsqueda, del empeño por obtener una distinción clara entre el cine como medio naciente y el teatro, sobre todo a partir de la incorporación del sonido.<sup>7</sup> En ese sentido, se podría decir que la mayor parte de mi exploración en el cine hasta ese momento, exceptuando el ejercicio de cineminuto hecho en la clase de Jaime Aparicio, se había concentrado en poner los recursos del cine (los tipos de plano, los encuadres, los movimientos

---

<sup>5</sup> Por “narrativo” entenderemos una sucesión de acontecimientos que podemos hilar y dar coherencia. Por “dramático” o “estructura dramática” entenderemos las acciones de un personaje en las que la tensión surge debido a un conflicto entre sus deseos y los obstáculos que se le oponen para lograrlo. En esta tesis se utiliza una narración en la que predomina un sistema simbólico.

<sup>6</sup> Si por cine descriptivo se entiende aquél en el que predomina la forma dramática, por cine expresivo me refiero de manera laxa y abierta a aquél en el que se abren las posibilidades a otro tipo de formas.

<sup>7</sup> Tanto Eisenstein como Pudovkin elaboraron trabajos al respecto. En este caso, *cf. La técnica en el cine y el actor en el film*, Vsevolod Illrionovich Pudovkin.

de cámara, el sonido, el diseño sonoro y la música, etcétera) en función de una narración que correspondía a una estructura convencional. Dicho de otro modo, en ese entonces me parecía que me había centrado en la creación de planos descriptivos y no en explorar la potencia de los planos expresivos en el cine. Una de las búsquedas que motivaba mi propuesta de cortometraje era: ¿puede la conjunción de una imagen y un sonido suscitar por ella misma una emoción independientemente de una trama narrativa? Un fragmento de la carpeta decía:

¿Qué tipo de placer se pretende dar al espectador si no se le da el placer de lo narrativo ni tampoco el de lo dramático? El placer de lo sensorial, de lo cinético, de lo plástico, de lo rítmico. Si el espectador tiene en un momento posterior incluso una reflexión sobre el tema, ello será secundario. No se pretende explicar qué es la nave industrial en la que se encuentran las mujeres, lo importante será la atmósfera: que todo tenga un carácter similar al de los sueños, historias evanescentes que dan pie a otras, que se entrelazan en mayor o menor medida, pero que reflejan el subconsciente de cada uno. La tesis, así, pretende seguir un tono que tiende a lo fársico, evocando un mundo parecido al de los sueños, lleno de simbolismos.

Sin embargo y, en retrospectiva, considero que la exploración de mi tesis no se agotaba en ese punto, sino que contenía semillas de otros intereses que, a partir de entonces, germinarían en mí con mayor claridad.

El título Rondó por el placer se explica en dos partes. En primer lugar, un rondó es una forma musical que se caracteriza por la vuelta o retorno a un tema principal después de cada digresión. De manera esquemática, un rondó opera bajo la forma: A-B-A-C-A-D-A y en él, dicho “tema principal es lo importante; el número y longitud de las digresiones es indiferente. Las digresiones proporcionan contraste y equilibrio: ésa es su principal función.”<sup>8</sup>

En segundo lugar, se encuentra el tema del placer, en el que ahondaré más que en el anterior, dado que aquél se limita a explicar el nombre del corto en virtud de su estructura de tema que se repite, interrumpido por digresiones de distinto tono y naturaleza. La palabra “placer” tiene de entrada un gran peso en el cine, a raíz del ensayo de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), que fuera punta de lanza en la crítica feminista de cine. En este sentido, la tesis tiene una primera apuesta en el sentido de proponerse ser una exploración acerca de cómo

---

<sup>8</sup> Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, p.134

se podría provocar un placer en el espectador que busque subvertir o al menos eludir, las formas de ver y de placer en el mirar<sup>9</sup> que el cine más clásico ha estructurado y perpetuado, al menos si nos suscribimos a la idea de un contracine que propone Mulvey.

## Laura Mulvey y el placer visual

En el análisis de Mulvey, el cine es un sistema de representación avanzado sobre el cual el inconsciente estructura formas de ver y formas de placer al mirar:

The magic of the Hollywood style at its best (and of all the cinema which fell within its sphere of influence) arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled and satisfying manipulation of the visual pleasure. Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order.<sup>10</sup>

Lo que hay que descifrar es la mirada. Es decir, la mirada y el deseo femenino que han sido relegados al silencio por la mirada predominante, que es la masculina.

Un concepto clave en el análisis de Mulvey es el de la escopofilia, que ella describe como “*taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze*,”<sup>11</sup> esto es, el placer de mirar al otro como objeto. Laura Mulvey centra su análisis en el cine de Hitchcock. Éste, escribe, refleja el inconsciente patriarcal y reduce a la mujer a su impacto sexual. El hombre opera como sujeto (hace que las cosas sucedan), es protagonista de la historia porque ésta es SU historia y se comporta como el portador de la fantasía de la película: su fantasía conduce la mirada del espectador, que se identifica con él. Esta relación del espectador con el personaje protagónico, dirá Mulvey en 1975, excluye a la mujer o, como especificará en 1981, obliga a la espectadora mujer a identificarse con el objeto en lo que representa una posición masoquista:

In a world ordered by a sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role

---

<sup>9</sup> Por ver entenderemos la capacidad de percibir a través de la vista, mientras que con mirar se hace referencia al acto consciente y deliberado en el que, por medio de la voluntad, se dirige la vista hacia una dirección determinada.

<sup>10</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en *Issues in Feminist Film Criticism*, 1990, p.30

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.30

women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as a sexual object is the leitmotif of erotic spectacle.<sup>12</sup>

En este cine, las personajes mujeres no importan por sí mismas, sino por lo que provocan y representan. En la estructura de la representación de la ideología patriarcal del cine intervienen al menos dos factores muy importantes: el *voyerismo* y el *sadismo*. El *voyerismo*, que en el cine opera reduciendo a la mujer a un misterio a develar, se vincula con el *sadismo* porque se intenta recuperar el dominio masculino a través de la devaluación o culpabilización de la imagen femenina y la amenaza que esta representa. Este proceso, de acuerdo con Mulvey, hace necesaria la narratividad en el cine, que adopta la forma de una historia lineal que conduce de un inicio hasta un fin. Si bien ni el fetichismo ni el *voyerismo* son exclusivos del cine, de acuerdo con Mulvey es en este medio que alcanzan un alto grado de contrariedad. No se trata, sin embargo, de dejar de hacer cine, sino de destruir sus estructuras. Para ello es necesario cuestionar tres miradas: la “original” de la cámara, la de la audiencia en su identificación con la mirada masculina que objetiviza a la mujer en la pantalla, y la del texto fílmico, es decir, la mirada dentro del texto fílmico. El cine narrativo tradicional que se critica subordina, por medio de sus convenciones, las dos primeras miradas a la tercera, es decir, elimina conscientemente la cámara intrusiva y se activan las convenciones que permiten que la audiencia olvide el proceso fílmico detrás de la película, con el objetivo de evitar el distanciamiento por parte de la audiencia y, con ello, una mirada crítica de su parte:

The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions (already undertaken by radical filmmakers) is to free the look of the audience into dialectics, passionate detachment. There is no doubt that this destroys the satisfaction, pleasure and privilege of the “invisible guest”, and highlights how film has depended on voyeuristic active/passive mechanisms.<sup>13</sup>

El contracine que propone Mulvey atañe entonces tanto a la forma cinematográfica como a su relación con el público: busca destruir la concepción del espectador como

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.33

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.39

“invitado invisible” para constituirlo como sujeto receptor, esto es, activo, para lo cual requiere deconstruir la oposición binaria pasivo/femenino- activo/masculino.

Sin embargo, existen otros aspectos del tema del placer que me son más importantes en este momento: el de la representación y, en concreto, el de la representación del placer de las mujeres en el cine. Aunque en la época en la que escribí el guion y la carpeta de tesis me parecía que este aspecto era secundario, ahora se ha vuelto central: representar en la pantalla a las mujeres y sus relaciones con el placer, siempre tan diversas, variadas, disímiles, incluso contradictorias en la medida en que no existe un sujeto mujer único, un concepto unificado, transhistórico y omniabarcante, esencialista, que las reúna a todas haciendo abstracción de las condiciones que las atraviesan.<sup>14</sup> Lo que me llama ahora es la potencia que tiene retratar en pantalla a mujeres gozosas, que busquen y experimenten con su idea de placer; que lo persigan, que lo inventen, que se cuestionen su relación con éste, que se atrevan a hacerlo un aspecto central de sus vidas. Me interesa una representación del placer que tienda a desarticular varias tendencias en la representación cinematográfica: un placer que no esté atado a un personaje masculino ni a una representación del amor romántico o de una relación heteronormada.

El tema del placer es una de las muchas vías para destruir deconstruir los roles en los que el cine ha encasillado históricamente a los personajes femeninos. Estos

---

<sup>14</sup> Ese es un aspecto que se le ha criticado numerosas veces a Mulvey. Recordemos por ejemplo que Jane Gaines, en *Women and Representation, Issues on Film Feminist Film Criticism*, criticará que el “placer correcto”, dentro de la tesis de Mulvey, sería un placer muy privilegiado.

The Feminist case for counter-cinema is an argument for modernism, which undeniably offers rarified pleasures and is a taste acquired through educational and cultural privilege. Black women filmmakers, sensitive to the class bias of aesthetic preference, have as a whole chosen not to produce any media work that diverges from standard formats and calls attention to its own formal devices. Interviews with this new group of film and video makers- whose work is still unevenly available in the United States even through alternative distribution channels -suggest agreement on the question of aesthetic style: It is more important to make comprehensible and accessible films than it is to experiment with subverting classical Hollywood narrative. (*Ibid.*, pp.82-83)

Para Gaines, es importante subvertir las representaciones no sólo por medio de un contracine o anticine formulado como un cine alternativo sólo inteligible para élites educadas, sino operar dentro de los medios “mainstream” películas comprensibles y accesibles como medio de intervención del cine hegemónico.

estereotipos han sido, al menos en el melodrama cinematográfico latinoamericano: la madre, la esposa, la hermana, la novia, la amada y la mala/prostituta.<sup>15</sup>

Tras esta reflexión acerca del tema de la tesis, haré un recorrido más específico por algunos aspectos técnicos de cada área.

### **La puesta en cámara como un lenguaje de dirección**

Desde que egresé de la ENAC mi experiencia en el set, sobre todo como cinefotógrafa, me ha acercado muchas veces a dinámicas en las que quien dirige se centra en aspectos narrativos o de dirección de actores, deslindándose en mayor o menor medida de la puesta en cámara, esto es, de la elección del emplazamiento, encuadre e incluso movimiento que lo acompaña. Si bien cada director decide qué aspectos del lenguaje cinematográfico le serán más relevantes según su propuesta estética y narrativa, este ejercicio fílmico me sirvió para reforzar mi postura al respecto, al menos en las obras en las que tenga cierta libertad creativa. Desde mi perspectiva como directora la decisión de los emplazamientos, los movimientos de cámara y su velocidad, están intrínsecamente relacionados con las sensaciones que quiero crear y transmitir.

*Rondó por el placer* fue planteado desde un inicio como un cortometraje que apostaba por una alta estilización, al punto de llegar a ser preciosista. Si la propuesta era experimentar con el poder de la conjunción de las imágenes y el sonido para provocar sensaciones, era crucial, desde la dirección, pensar y proponer los tipos de planos, movimientos de cámara (la mayor parte de ellos hechos con *dolly panther* y cabeza de manivelas, aunque un porcentaje fue hecho con cámara en mano), tomar en consideración los cuadros por segundo y la profundidad de campo, así como el ángulo de obturación y los barridos que provoca, como herramientas por medio de las cuales el cine amplía o modifica nuestra percepción habitual<sup>16</sup> de la realidad. Una vez definidas las locaciones, el trabajo con

---

<sup>15</sup> cf. Oroz, Silvia, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, 1995.

<sup>16</sup> Por habitual me refiero a los estados no alterados de conciencia. Excluyo también la manera en que recordamos.

el guion técnico y el *shooting list* fue muy detallado y cuidadoso, de tal modo que fueron muy pocos los movimientos replanteados o improvisados en el set. Para lograr dicha estética unificada y minuciosa, se trabajó para que la paleta de colores, las locaciones, el vestuario y la foto abonaran en la misma dirección. El trabajo con el cinefotógrafo fue muy cercano y la comunicación muy fluida. Dado que llevábamos años trabajando juntos varios cortos, habíamos desarrollado un lenguaje creativo en común que incluía referencias visuales, búsquedas de ritmo, discusiones ya resueltas acerca de las implicaciones políticas o ideológicas de un emplazamiento o, por ejemplo, de la utilización del color como herramienta para acercar o alejar de una representación realista.

El trabajo fue conjunto desde las pruebas de cámara, ya que se trataba de una exploración del movimiento y su desnaturalización por medio del juego con los cuadros por segundo, por un lado, y por otro, el ángulo de obturación y los barridos. Las locaciones fueron cuidadosamente seleccionadas en función de que visualmente sostuvieran la apuesta expresiva y dramática: paredes desgastadas, colores cálidos, relación del tamaño de la construcción y el tipo de arquitectura con las corporalidades de las actrices.

El motivo por el que hago hincapié en la puesta en cámara como trabajo del director, o en conjunto con el director, es porque al terminar el cortometraje y mostrarlo, detecté un patrón en su recepción: la mayor parte de las personas, incluso cuando lo mostraba como parte de mi demo, me decía que el fotógrafo había hecho un gran trabajo al pensar y proponer esos movimientos y que gracias a él mi tesis se veía tan bien. Me sorprendió mucho descubrir que incluso en un ambiente con gente de la industria, lo normal fuera suponer que toda la puesta en cámara, decisión de emplazamientos, velocidad en paneos e incluso de *dolly in* y pluma, se adjudicaran como trabajo único e independiente del director de fotografía. Decir lo anterior no es una digresión meramente teórica, pues tiene un fundamento práctico innegable. A raíz de mostrar mi trabajo, al menos dos veces ocurrió que me pidieran el contacto del cinefotógrafo para llamarlo para dirigir algún comercial o corto. Si bien valdría la pena analizar qué tanto el componente de género en un ambiente

tan machista intervenía de manera no explícita en esas decisiones,<sup>17</sup> me parece que más allá de mi caso en particular, el hecho de que esté tan normalizada la creencia de que el director no interviene en absoluto en la puesta en cámara como parte esencial del lenguaje expresivo y dramático de la obra cinematográfica, redundante en un cine que, lejos de una apuesta autoral, se acerca a un proceso estandarizado similar al de master con protecciones en el que el interés principal es tener planos descriptivos: el lenguaje cinematográfico al servicio de narrar una historia; en detrimento de un cine que busque reflexionar y aportar desde un abordaje lúdico y siempre curioso de sus herramientas mismas.<sup>18</sup>

### **Acerca del vestuario y extras**

El vestuario, como ya se dijo, era parte crucial para dar unidad a la propuesta del corto. Se buscaba que estuvieran no sólo dentro de la paleta de color, sino que no remitieran de manera inmediata a una época o entorno muy específico. Producción consiguió acuerdos con tres bodegas de vestuario de teatro, en las que nos permitieron seleccionar y sacar en préstamo tantos como necesitáramos.

Mediante el cambio de vestuario y peinado, se logró dar la apariencia de que teníamos al menos el triple de extras, lo cual ayudó a disminuir costos de producción.



---

<sup>17</sup> Sobre todo detectable en el hecho de que no lo llamaban para fungir como cinefotógrafo sino como director, con las implicaciones que ello tiene sobre la valoración y disposición de reconocimiento al trabajo que una directora hizo en set.

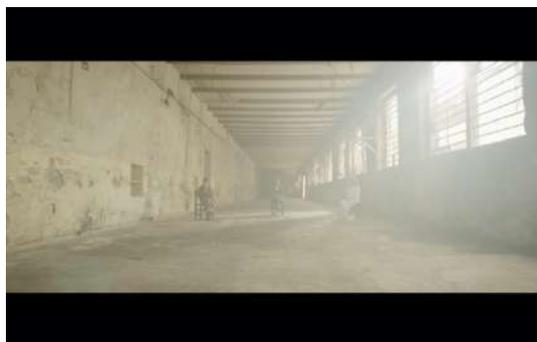
<sup>18</sup> Vale hacer hincapié en que esta aproximación al cine que abona en alternativas al modo institucional según lo llama Noël Burch, no es nuevo. Sin embargo, sus propuestas no han sido reconocidas o aceptadas suficientemente en el ámbito fílmico general.

## Acerca de las locaciones

Las locaciones fueron sin duda de los mayores valores de producción. El hecho de que se tratara de un proyecto estudiantil de la UNAM nos permitió obtener de manera gratuita la mayor parte de ellas. La locación de la nave industrial terminó resolviéndose en dos lugares distintos. El primero, en República de Cuba, abarcaba toda la fila de mujeres: pasillo, escaleras y tragaluz; mientras que el segundo fue grabado en Comonfort y comprendía el entorno en el que las mujeres escuchan el cello.



República de Cuba



Comonfort

Si bien la sala Nezahualcóyotl también fue conseguida gracias a la pertenencia de la escuela a la UNAM, grabar ahí implicó numerosos retos. Nos permitieron tener dos medios llamados<sup>19</sup> con ciertas limitantes: el primero durante un ensayo de la orquesta. Éste fue el único en el que se nos permitió acercarnos a las primeras dos filas de la sala, pero con la condición de movernos lo mínimo posible (bajo amenaza de cancelar la grabación) y de no interrumpir. Dado que los músicos no ensayan con ropa de concierto, la resolución fue aprovechar para hacer los planos más cerrados, dejando los abiertos para el segundo llamado. Éste fue hecho durante un concierto y se nos permitió colocar el tripié fijo en la zona de prensa, sin posibilidad de cambiar el emplazamiento.

---

<sup>19</sup> Es decir, dos días de llamados de corta duración, lo cual equivalía a que cada llamado durara no más de seis horas, lo cual es la duración media de un llamado tradicional.



Segunda jornada desde la zona de prensa, tripié *inmóvil*



Primera jornada, día de ensayo

La locación del Museo del Chopo de la segunda copla fue resuelta en la Estación Indianilla. Si bien la UNAM nos prestaba el primer espacio, éste ya no funcionaba dado que para una exposición se había construido un gran cubo que asemejaba una parte del edificio y que quitaba por completo la sensación de amplitud de un espacio majestuoso en comparación con el cual los personajes lucieran empequeñecidos. Otro de los retos fue conseguir las esculturas y trasladarlas al espacio. Por cuestiones logísticas, tuvimos que limitar la cantidad y tamaño de las que nos prestaron a cinco, ninguna más alta de 1.5 m.



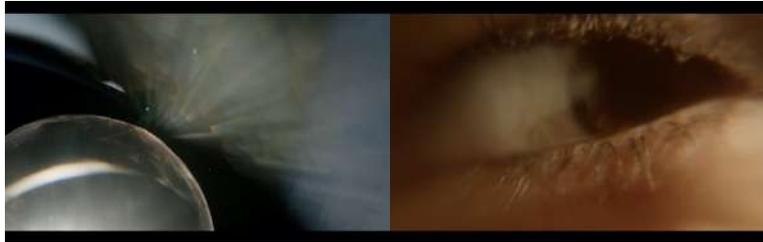
Si bien el hecho de que fuese un cortometraje estudiantil nos facilitó tener locaciones que de otro modo hubieran sido impagables para nuestra producción, también nos constreñía a un horario más limitado. La de la alberca, por ejemplo,

nos fue prestada durante ocho horas. Las restricciones presupuestales fueron más notorias aquí: usamos un case estilo bolsa *Ziplok* para la *Sony Alpha 7III*. No era posible monitorear lo que ocurría bajo el agua, ni siquiera con un visor, dado que la bolsa se empañaba. Aún más, tener que sacar y meter la cámara del agua para modificar distancia focal, óptica o incluso mover el arillo en enfoque, aunado al poco tiempo y al frío del agua que tenían que soportar actores de la tercera edad, complicaba cualquier modificación espontánea. Descubrimos también que un factor muy importante y que hasta entonces no habíamos dimensionado correctamente al grabar dentro de una alberca es la visibilidad dentro de la misma. Aunque ahora nos parece obvio, en ese entonces no pensamos en la importancia de buscar un parámetro objetivo por medio del cual medirla.

En resumen, en un mundo ideal, nos hubiera gustado tener un mayor control de la cámara bajo el agua, una visibilidad de mayor rango de distancia y la posibilidad de grabar con la misma Alexa.



Tuvimos una libertad mucho mayor para encontrar la manera ideal de grabar las burbujas, ya que lo hicimos en el foro de la ENAC. Intentamos muchas variantes: desde grabar a 60 fps las burbujas reales sobre fondo negro, hasta recurrir a esferas de vidrio bañadas en jabón en conjunción con videos reproducidos simultáneamente en la pantalla de mi celular, colocado detrás de ésta. Seleccioné muchos videos para probar coloraciones en las burbujas y los que mejor resultaron fueron aquéllos de las auroras boreales. Las burbujas se editaron creando en *Premiere* varias capas y modificando sus parámetros de opacidad, así como uniendo movimientos de cámara con movimientos hechos en edición. La esfera de vidrio sirvió también para pegarla al lente y generar la distorsión usada en los planos de los dedos y el ojo de Sofía, quien interpreta a Ana.



Se usaron tres cámaras distintas durante el rodaje. La mayor parte fue grabada con Alexa, pero se optó por la Red Scarlet para las secuencias que requirieran una mayor velocidad de muestreo, sobre todo en la segunda copla, durante el baile de Julia. Se utilizó la cámara Sony Alpha 7III para las secuencias abajo del agua, ya que el presupuesto no nos permitía rentar el case submarino de la Alexa y para evitar el riesgo de un daño que no pudiéramos pagar a la escuela.

El uso de estas tres cámaras implicó que la postproducción tuviera que considerar los distintos espacios de color para el etalonaje, por un lado, y los distintos procesos para generar los *proxies* y unirlos en la secuencia de edición en *Premiere*. Sin embargo, esta mezcla de cámaras no generó gran dificultad en el flujo de postproducción.

### **Acerca de la música y los derechos**

La mayor parte de la música fue composición original. El rondó fue compuesto por Jonás Díaz, mientras que la pieza de baile de Julia y la canción de liberación de

Raquel, así como la dirección de las técnicas extendidas de cello para el momento en el que las burbujas estallan en la copla uno, estuvo a cargo de Joy Schabes.

Éramos conscientes desde el inicio que la pieza que más problemas podría representar era la interpretada por la orquesta. Elegimos un programa que no tuviera derechos de autor vigentes y producción consiguió los de interpretación con la orquesta de minería. Había sólo una pieza en el programa del concierto que sí tenía derechos de autor vigentes: *Mothership*, de Mason Bates. Durante el proceso de edición descubrí que era la que mejor funcionaba, incluso si era necesario trukear la edición para que pareciera que la orquesta la interpretaba, aunque la grabación de sonido directo correspondía en su mayoría a otras piezas. El proceso de obtención de derechos fue largo e implicó varias juntas entre la casa productora, *Aphra Music* y la ENAC. El principal objetivo era que los ejecutivos estadounidenses de la productora entendieran qué es la UNAM y la naturaleza no lucrativa de los cortos escolares de la ENAC, lo cual se logró finalmente, estableciendo un pago simbólico por el uso de la pieza.

### **Acerca de la edición**

Si bien sé que se suele decir que lo más recomendable es que el director permita que una editora o editor trabaje su material, en el caso de mi tesis gran parte de la apuesta por un producto audiovisual más sensorial se concluyó en el proceso de montaje.

Se dice que en un guion narrativo, una página de guion equivale a aproximadamente un minuto en pantalla. En este caso, un guion de seis cuartillas se convirtió en una película de 30 minutos. Mi primera experimentación fue darle a un editor el guion y el material y tener la oportunidad de ver el resultado. Éste fue un corto de 12 minutos que no reflejaba las búsquedas estéticas que yo perseguía, pero que me sirvió para ver cómo se podía leer mi guion por alguien muy externo al proceso. A partir de ahí comencé un largo proceso de edición, cuya mayor dificultad

fue decidir qué material de burbujas meter y cuál dejar fuera, así como dar el ritmo e ilusión de correspondencia y continuidad a la secuencia del concierto.

En retrospectiva, considero que ahora me sería mucho más fácil reducir la duración de la segunda copla, algo que en ese entonces me parecía inaceptable. Un bloque que sí quedó fuera de la edición fue el de los barridos frente a fondo obscuro con los que se suponía que tendría que terminar el baile de la segunda copla. Me pareció que si bien abonaban a la sensación de desnaturalización y estetización del movimiento, se asemejaban al limbo negro de la primera copla, pero sin tener su carga simbólica.

### **Acerca de la postproducción**

Decidí hacerme cargo de la postproducción de la tesis dado que era un área que me costaba trabajo y sentía que era de las últimas oportunidades para aprender y tener una idea clara de los procesos. Realicé los *proxies* y los entregables de cada una de las etapas, además de coordinar el etalonaje realizado por Diego Cruz y el diseño sonoro y la mezcla realizada por Bernardo Chávez. Me hubiera gustado que esta última se hiciera en *Atmos*, cuyos recursos hubieran sido muy útiles no sólo en la sala de conciertos o en el baile de la segunda copla, sino que hubieran contribuido sobre todo a resaltar la secuencia de las burbujas y la parte menos realista al final, durante el baile de Julia. Sin embargo, esto no fue posible debido a la limitante de licencias *Atmos* disponibles por generación.

En un balance retrospectivo, me parece que tener una comprensión básica de los flujos de post es muy útil tanto para tomar decisiones técnicas de foto, como para comprender la complejidad de lo que se pide en un proyecto y ajustarlo al presupuesto real. Aún más, me parece que tener un dominio básico en edición, etalonaje y nociones de diseño sonoro, es clave si se busca apostar por un cine más independiente, en el que puedas intervenir en los procesos de terminado del material y decidir su configuración final. La mayor parte de los cineastas que hacen un contenido autoral de corte más experimental, este dominio del producto audiovisual desde el inicio hasta el final les permite poder mantener su visión y no

requerir de otras personas, lo cual es muy importante, dado que se trata de situaciones en las que la mayor parte del tiempo se trabaja sin presupuesto.

### **Acerca de la distribución**

Se dice que hacer un mediometraje es condenarte a la invisibilidad, dado que la mayor parte de los festivales y plataformas aceptan o cortometrajes menores a los quince minutos o largometrajes. Existen muy pocas plataformas de mediometrajes o, en su defecto, festivales que vean como algo deseable un mediometraje de treinta minutos en su programación. La meta final de mi proyecto de tesis nunca fue la visibilidad en el medio, aún siendo consciente de lo poco estratégico que profesionalmente era esa decisión. Me interesaba habitar el último recinto de libertad creativa que me quedaba antes de salir a la industria.

Fueron muchos los festivales a los que no pude aplicar por la duración del cortometraje, además de la dificultad añadida de que pertenecía a un género cinematográfico cuya determinación era un tanto ambigua. El mediometraje final no era ni lo suficientemente experimental como para caber en FICUNAM o en Black Canvas, ni lo suficientemente tradicional como para poder estar en el GIFF o en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara.

Una dificultad añadida es que no corresponde al tipo de cine exportado del tercer mundo (o de los países “en vías de desarrollo”) que los festivales europeos o internacionales suelen aceptar: aquél que muestra la barbarie y violencia en la que vivimos y de la cual no podemos salir y que funciona como una visión exótica y a la vez con efectos calmantes<sup>20</sup> para las personas que habitan otras latitudes, sobre todo de países históricamente colonizadores.

Estoy consciente de que estoy sobre simplificando el mundo de los festivales y las particularidades de la programación de cada uno. Sin embargo, me interesaría

---

<sup>20</sup> Con esta aireada expresión busco resaltar el hecho de que pareciera que para los países de primer mundo que albergan los principales festivales de cine, ver la violencia y estadio de aparente barbarie en el que viven países tan lejanos a ellos, les lleva a reforzar su idea de que, pese a todo lo que les ocurre, su realidad no está “tan mal” como la de aquellos otros y, por lo tanto, se puede soportar con mayor facilidad.

resaltar un tema con la esperanza de que quizás algún día sea estudiado por los expertos en la materia. ¿Qué tan frecuentemente un corto que habla del placer y el goce de las mujeres en el tercer mundo y que, por una vez, no lo centra en el contexto de violencia que vivimos a diario, se recibe como algo que valga la pena en entornos cinematográficos internacionales? Si de hecho eso sucede, ¿cómo podríamos explicarlo y qué sesgos cognitivos, en caso de haberlos, se nos revelarían?

La tesis, sin embargo, encontró un nicho en dos áreas: los festivales de corte feminista, lo cual agradezco, aunque a la vez me preocupa: ¿qué implicaciones tiene en nuestra vida cotidiana que el tema del placer y gozo femenino siga siendo reservado a espacios que frecuentan personas que ya tienen cierta postura ideológica? Y aún más, ¿por qué las vivencias cotidianas y centrales de las mujeres se siguen viendo como un cine de nicho, apartado del hegemónico, aquél que se supone que sí es de interés para la mayor parte de las miradas?

Por otro lado, fue bien recibida en festivales de corte experimental de más bajo perfil que los anteriormente mencionados. Ganó una mención honorífica en el V Festival de Cine Independiente de la Ciudad de México; los premios a mejor cortometraje experimental, mejor medimetraje y mejor cortometraje mexicano de ficción en el FICAUTOR 2022, así como los premios de Pantalla de Cristal por mejor dirección, mejor medimetraje, mejor guión, mejor diseño de arte, mejor fotografía y mejor diseño de banda sonora/música. Lo anterior me hace sentir que si bien hay decisiones que dificultan la entrada de un producto audiovisual a circuitos hegemónicos, aún así existen en México algunos otros en los que la obra puede circular y ser vista, generar debate y reflexión; todo lo cual es lo más importante para mí. Estoy consciente, sin embargo, de que para aspirar a dirigir como un trabajo del cual pueda obtener sustento económico, se requiere figurar en los circuitos tradicionales y hegemónicos, que continúan funcionando como fuente legitimadora de conocimientos y de la tan conflictiva noción de “talento”.<sup>21</sup> Dicho con la terminología de Mulvey, es evidente que hacer un anticine o contracine que

---

<sup>21</sup> cf. Ensayo introductorio de Karen Cordero Remain e Inda Sáenz en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*.

pretenda romper desde la forma el realismo ilusionista, implica alejarse de los circuitos legitimadores que funcionan, en su mayoría, en torno al modo de representación institucional al que frecuentemente nos acostumbramos a reducir al cine.

## **Consideraciones finales**

La apuesta de esta tesis fue aprovechar los recursos de la escuela para experimentar y aprender con herramientas tanto técnicas como con tipos de lenguaje que no había podido usar ni ejercitar durante la carrera. El objetivo era usarla como un pretexto de aprendizaje, más que como una carta de presentación ante el gremio cinematográfico.

Otra de las urgencias de proponer una tesis así, era la certidumbre de que una vez saliendo de la ENAC y entrando al sistema de apoyos del estado en el que hay que competir por ganarlos dentro del marco de las convocatorias (que suelen ser dirimidas por un jurado cuya mirada no se caracteriza por su diversidad) sería muy difícil proponer este corto y obtener el presupuesto para grabarlo con la calidad que sí me ofrecía la escuela.

Durante mi formación en el entonces CUEC, era común entre los compañeros la sensación de cierta limitación al respecto de los temas y las formas. Esa no fue mi sensación. Me parecía, al contrario, que la escuela nos ofrecía un espacio en el que podíamos filmar lo que se nos ocurriera, siempre y cuando hiciéramos una defensa argumentada y bien justificada de nuestras inquietudes estéticas.

En el verano de 2017 participé en un programa de verano de la Escuela Panrusa de Cinematografía Serguei A. Guérasimov (VGIK) y el contraste con la libertad creativa que teníamos en el CUEC era muy patente. Ahí no sólo tenías revisiones diarias en las que una comisión de maestros decidía si aprobaban no sólo tu tema, sino la forma de abordarlo, además de que una negativa de su parte significaba un no rotundo e inapelable al proyecto. Me parece muy importante enfatizar y rescatar esta libertad que, pese a todo, aún existe en la ENAC. Me parece digno de defensa preservar la escuela de volverse un lugar que maquile cortos con estructuras

dirigidas a triunfar en los festivales como manera de legitimación ante los rankings mundiales de las instituciones de enseñanza cinematográfica. Considero que es de crucial importancia que la escuela promueva y estimule la generación de cineastas con miradas diversas y exploraciones estéticas que no necesariamente se ajusten a la norma. Sirvan estas consideraciones para abonar a la resistencia que lucha por mantener la diversidad y experimentación en las prácticas fílmicas, en los modos de creación y, finalmente, por la investigación y el juego que enriquezca el lenguaje cinematográfico, en lugar de contribuir a su rigidez.

## **Bibliografía**

Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, FCE, México, 1994.

Cordero Remain, Karen, Sáenz Inda (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ibero, México, 2007.

Erens, Patricia (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, USA, 1990.

V.I. Pudovkin, *El actor en el Film*, Ediciones Nueva Visión, trad. Lucía Lipschutz, 1972.