



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ARAGÓN**

**“LA CINÉSICA EN EL CORTOMETRAJE”**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**L I C E N C I A D O E N  
C O M U N I C A C I Ó N Y P E R I O D I S M O**

P R E S E N T A N :

**GARCIA CRUZ JUAN CARLOS  
RUEDA ROMERO XENIA ANAID**

ASESOR: MTRO. RAFAEL AHUMADA BARAJAS

SAN JUAN DE ARAGÓN, EDO. DE MÉXICO

2005

m. 346014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Rueda Romero  
Xenia Anaid

FECHA: 28-06-05

FIRMA: Xenia

Xenia

A mis padres  
Enrique Rueda y Concepción Romero  
con todo mi agradecimiento,  
amor y respeto por todo lo brindado.

A mi hermano y abuela  
Abinadi Rueda y Guadalupe Delgadillo  
por el apoyo recibido siempre.

A mis padrinos, tíos y amigos  
por el apoyo incondicional  
siempre mostrado.

A la Universidad Nacional Autónoma de México,  
A la F.E.S. Aragón por todo  
el conocimiento brindado.

Carlos

A mis padres  
Carlos García y Guadalupe Cruz.  
por ser lo más importante de mi vida.

A mis hermanos y abuela  
Ricardo, Edgar y Atenas por su  
incondicional apoyo siempre. Gracias.

A mis amigos por su apoyo  
Incondicional.

A los Maestros  
Rafael Ahumada y Edith Balleza  
por su apoyo en la dirección  
de este trabajo y su gusto  
por la enseñanza.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Juan Carlos García

FECHA: 28-06-05

FIRMA: [Firma]

# Índice

Introducción . . . . .	3
<b>I. Cinésica . . . . .</b>	<b>6</b>
1.1 Cinésica (comunicación no-verbal) . . . . .	9
1.1.2 Historia de la Cinésica . . . . .	12
1.2 Comportamiento Cinésico . . . . .	14
1.3 El lenguaje corporal . . . . .	20
1.4 Cinésica-lingüística . . . . .	24
1.5 Enfoque cinésico . . . . .	28
1.6 Pasos de la investigación Cinésica . . . . .	30
1.7 Las interpretaciones del rostro. . . . .	32
1.8 El comportamiento visual . . . . .	36
<b>II. El Arte Fílmico . . . . .</b>	<b>37</b>
2.1 ¿Qué es el cortometraje? . . . . .	40
2.1.2 De 1895 al cine fantástico . . . . .	41
2.1.3 El cine fantástico de Mèliés . . . . .	43
2.2 La evolución del cortometraje . . . . .	48
<b>III. Producción cortometraje "El regreso al silencio". . . . .</b>	<b>55</b>
3.1 Guión literario . . . . .	57
3.2 Guión técnico . . . . .	61
3.3 Escaleta . . . . .	66
3.4 Break down . . . . .	68
3.5 Day by day . . . . .	73
3.6 Shotting . . . . .	78
<b>IV. Análisis Cinésico del cortometraje "El regreso al silencio". . . . .</b>	<b>79</b>
4.1 Metodología . . . . .	80
4.2 Paso 1: Registro visual . . . . .	82
4.3 Paso 2: Transcripción . . . . .	83
4.4 Paso 3: Análisis de los datos . . . . .	94
<b>Conclusiones . . . . .</b>	<b>96</b>
<b>Bibliografía . . . . .</b>	<b>100</b>

# Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo mostrar la realización del cortometraje "el regreso al silencio", partiendo de la relación que existe con la Cinésica.

Esta disciplina desprende de la comunicación no-verbal, especializada en estudiar la forma de emplear las señales y gestos del cuerpo en comunicación con otro individuo. La Cinésica que surge con los estudios del antropólogo Ray Birdwhistell y posteriormente es investigado por Flora Davis y en México por Ma. del Rayo Sankey.

Dentro de nuestro trabajo de titulación definimos en el primer capítulo que es la Cinésica y su evolución histórica hasta llegar a describir cómo se emplea el método de aplicación macrocinésico entre cada ente. Sin embargo, es importante señalar que en este capítulo se encuentra contenida una investigación que resultará de particular interés para los amantes del cine por su interacción con el séptimo arte y específicamente con el cortometraje.

Consideramos que el cortometraje y la Cinésica trabajados conjuntamente pueden aportar mejores resultados para la ejemplificación de ambas disciplinas, si bien es cierto que dentro del primer capítulo se muestran escenas cinematográficas para explicar algunos rasgos de la Cinésica, no es hasta el capítulo II, donde planteamos una breve historia del cine y el séptimo arte.

El cortometraje como expresión natural y reveladora, ya desde los hermanos Lumière, Griffith, Méliés y, por supuesto, el primer trabajo de Luis Buñuel (El perro andaluz). Como sabemos, las películas inicialmente tuvieron

una duración de no más de treinta minutos y el énfasis principal para elegir estos ejemplos es que no existía el diálogo verbal entre los personajes. Es por esto que los actores tenían que hacer gala de todos sus recursos faciales de comunicación para poder expresar convincentemente su actuación.

El capítulo III nos transportará al tren de la ilusión de la realización de nuestro cortometraje "el regreso al silencio" que se analiza en el capítulo IV por medio del método Cinésico. La producción de este cortometraje en formato digital de 8mm, tiene una duración de 9 minutos y locaciones en el Distrito Federal y en la ciudad de Guanajuato.

Para el análisis Cinésico que planteamos en el último capítulo titulado "El regreso al silencio", nos apoyamos de instantáneas del mismo cortometraje que sirven para mostrar, comprender y describir mejor el análisis Cinésico. Finalmente, presentamos las conclusiones a las que llegamos con este trabajo de titulación, en el cual el lector está invitado a participar por estos vagones de la ilusión que conforman la totalidad de nuestro trabajo. Sin embargo, esperamos que el cortometraje resulte satisfactorio, pero principalmente proponga una reflexión del espectador.



# Capítulo I

## Cinésica

Es dramático observar como paulatinamente se ha ido deteriorando la comunicación en todos los niveles y sistemas de interacción en los seres humanos. Parecería ilógico considerar que el individuo con tantos descubrimientos tecnológicos, como el boom del internet y la telefonía celular, se encuentre en una etapa de incomunicación que visiona la catarsis de una generación, en la cual se ve reflejada la apatía y el desánimo por entablar tan sólo una conversación familiar.

Quizá esto se deba en gran medida al auge de la televisión que transmite en la mayoría de su programación contenidos fríos y enajenantes que no fomentan la interacción en el desarrollo del proceso de comunicación.

No es utópico pensar que han llegado los tiempos kafkianos. El autor checoslovaco retrataba historias de la decadencia humana que da lugar a la aparición de soledad e incomunicación con los demás habitantes de este planeta. Dentro del terreno de la interacción interpersonal nos encontramos en una metamorfosis como la de Gregorio Samsa<sup>1</sup> que prefiere la esquizofrenia a seguir interactuando en la sociedad fría a la que pertenece.

Es así como surge el interés de iniciar una investigación sobre Cinésica. De esta manera, elegimos trabajar sólo con ésta disciplina que conforma a la comunicación no-verbal.

Debido al corpus de investigación que mantiene cierta analogía con la lingüística y su metodología ya desarrollada en el registro visual; este análisis que se suscita por medio de

---

<sup>1</sup> Personaje principal del libro La metamorfosis de Frankz Kafka.

filmaciones que son analizadas cuadro por cuadro como objeto de investigación dentro de esta rama de la comunicación no-verbal.

Existen muchas razones que justifican este olvido: en primer lugar conviene recordar que durante mucho tiempo prevaleció en la investigación sobre el comportamiento humano un modelo en alto grado "racionalista" acerca del hombre, que se caracterizaba por poner especial énfasis en los aspectos verbales del comportamiento.

En el otro polo se encuentran los diversos aspectos no-verbales del comportamiento comunicativo, son tan empíricos en la vida cotidiana que su interacción es fundamental en estos procesos.

De esta manera aunque utilizamos sistemáticamente una serie de señales no-verbales, no es fácil describir su modo de empleo y el repertorio comunicativo que éstas tienen dentro de una importancia de la comunicación como aspecto global.

La relevancia que tiene dentro de la interacción en la vida de los seres humanos es imperceptible para la mayoría de nosotros, ya que consideramos que un gesto no es comunicación; sin embargo, todos nuestros gestos se hacen con un fin específico, pero que se originan en el inconsciente. Evidentemente este tema se desarrollará a lo largo del capítulo.

### 1.1.1 Cinésica (comunicación no-verbal)

Tal vez sería un poco romántico considerar lo que Flora Davis afirma: "Pertenezco a la clase de personas que no confía plenamente en el teléfono. No porque piense que el sistema telefónico esté desintegrado, sino porque por teléfono no puedo estar segura de lo que realmente quiere decir la otra persona. Si no puedo verla, ¿Cómo puedo adivinar sus sentimientos? Y si eso no lo sé, ¿qué importa muchas veces lo que diga?"<sup>2</sup>

Esta aseveración podría pensarse un tanto exagerada, pero evidentemente este tipo de comunicación nos ha llevado a descuidar aspectos de la comunicación no-verbal. Los movimientos corporales existen pero no los estudiamos como una rama de la comunicación específicamente, ya que en la lengua existen reglas para articular oraciones que comprenden un vasto lenguaje que más allá del idioma trasciende.

George du Maurier escribió: "El lenguaje es una cosa muy pobre. Se llenan los pulmones de aire, vibra una pequeña hendidura en la garganta se hacen gestos con la boca y eso estremece el aire; y el aire hace vibrar, a su vez, un par de membranitas en la otra cabeza... y el cerebro capta toscamente el mensaje. ¡Cuántos circunloquios y qué pérdida de tiempo...!"

En esta tendencia estaríamos de acuerdo si en realidad las palabras lo fueran todo, pero son sólo el comienzo, porque detrás de ellas está el cimiento sobre el cual se construyen

---

<sup>2</sup> Davis, Flora. *Comunicación No verbal*. Ed. Alianza, 5ª. Ed., Madrid, 1981, p .11.

las relaciones humanas: la comunicación no-verbal. Las palabras han construido hermosos discursos, declamado estupendos poemas y son en sí fascinantes y bellas. Pero las hemos sobrevalorado, ya que no representan la totalidad del mensaje, que sólo tiene su complemento con los movimientos corporales.

Como un nuevo enfoque sobre lo que es la comunicación no-verbal aparece la Cinésica que define Ma. Del Rayo Sánkey "como el estudio de los aspectos visuales de la comunicación no-verbal e interpersonal". Continuando con los fundamentos los gestos no aparecen aislados como unidades de comportamiento sino que tienen significados explícitos e invariables que definen una connotación que depende directamente de contextos en los que se desarrollen. Los ademanes del movimiento corporal que habitualmente se denominan "gestos" resultan ser los cimientos del lenguaje, específicamente las formas ligadas que requieren que se les agregue un comportamiento que hace de sufijo, prefijo, infijo o transfijo para determinar su función en el proceso interactivo.

El aislamiento de los gestos y la pretensión de comprenderlo condujo a los hallazgos más importantes de la investigación Cinésica. Este nuevo estudio de los gestos proporcionó el primer indicio de que la estructura Cinésica es paralela a la estructura del lenguaje. Es evidente que existen comportamientos corporales que funcionan como los sonidos significantes, que se combinan en unidades simples o relativamente compuestas como las

palabras, que a su vez se combinan en tiras muy amplias de comportamiento estructurado a la manera de las frases.<sup>3</sup>

Por otra parte, Ray Birdwhistell, pionero de la cinesis (sinónimo de Cinésica), después de analizar algunas grabaciones de personas comunes en celuloide, llegó a la conclusión de que gran parte de la base de las comunicaciones humanas se desarrolla a un nivel por debajo de la conciencia, específicamente las palabras sólo tiene una relevancia indirecta. Calculó que más del 35% del significado social de cualquier conversación corresponde a las palabras habladas.

---

<sup>3</sup> Sánkey García, Ma. del Rayo, *Cinésica y Semiótica*, Ed. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1998. p. 16

### 1.1.2 Historia de la Cinesis

La historia de la cinesis es básicamente la historia del desarrollo del pensamiento de Ray Birdwhistell. Él comenzó a interesarse en los movimientos corporales en 1946 mientras hacia un estudio de antropología sobre el terreno en el Oeste de Canadá, entre los indios Kutenai.

Notó entonces que los aborígenes ponían una cara totalmente distinta al hablar su propio idioma que al hacerlo en inglés. Variaban la forma de sonreír, los movimientos de cabeza, de cejas, y todo en general.

Parece que algunas personas son bilingües tanto en los movimientos corporales como en el lenguaje hablado. Existen películas que muestran al famoso alcalde de Nueva York, Fiorello La Guardia, pronunciando discursos políticos en inglés, en yiddish o en italiano. Sin sonido puede distinguirse fácilmente por los gestos en qué lengua se está expresando. Un francés no sólo habla el idioma, sino que gesticula como tal. Un americano se mueve de manera claramente americana. Un experto en cinesis puede distinguir a un europeo de un americano, solo por la manera de arquear las cejas durante la conversación.<sup>4</sup>

A fines de 1940, Birdwhistell se dedicó al estudio de los movimientos corporales. Él partió de la idea de que las emociones básicas del ser humano, como la alegría, el temor o la atracción sexual, se deben expresar de igual manera en las diferentes culturas, y que por lo tanto se deben hacer algunos

---

<sup>4</sup> Davis Flora, *op cit.*, p. 43

gestos y expresiones comunes a toda la humanidad. Esto puede resultar lógico, pues la mayoría de nosotros damos por hecho que todos los hombres del mundo sonríen cuando están contentos, fruncen el entrecejo cuando están enojados, etc. Birdwhistell, llegó a la conclusión de que no hay gestos universales. No existe una expresión facial, una actitud o una postura corporal que transmita el mismo significado en todas las sociedades.

Una vez descartadas las reglas universales, Birdwhistell dedicó su atención a la clase de gestos que tiene un significado consciente y sobreentendido. El saludo es un buen ejemplo de ello; cada cultura posee su repertorio especial. Un italiano al ver una chica bonita suele tirarse el lóbulo de la oreja; un árabe en la misma situación se acaricia la barba, mientras que un norteamericano mueve ambas manos describiendo las formas de una figura de mujer.

Birdwhistell descubrió también que incluso este tipo de gestos son sólo actos parciales que deben ir acompañados de otros para tener un significado. Esto condujo a un avance trascendental en el desarrollo de la cinesis. Porque si los gestos son como las raíces en el lenguaje, el movimiento del cuerpo también se parece al lenguaje en algunas cosas, y puede ser analizado por un sistema similar al que utilizan los lingüistas para estudiar la lengua.



## 1.2 Comportamiento Cinésico

El comportamiento Cinésico comprende de modo característico los gestos, los movimientos corporales, los de las extremidades, las manos, la cabeza, los pies y las piernas; las expresiones faciales (sonrisas), la conducta de los ojos (parpadeo, dirección, duración de mirada y dilatación de la pupila), y también la postura. Estas conductas son todas comprendidas por la Cinésica.

Si observamos la relevancia que tiene dentro del papel cinematográfico ubicaremos información de las emociones que se manifiestan en la interpretación de un papel dentro de una historia de cortometraje. Pero tenemos que establecer un dato preciso de la comunicación no-verbal, ya que algunas emociones tienen la intención de comunicar mientras que otras son meramente expresivas.

Ekman y Friesen<sup>5</sup> desarrollaron un sistema de clasificación de los comportamientos no-verbales. Las categorías que incluyen son las siguientes:

### a) Emblemas

Se trata de actos no-verbales que admiten una trasposición oral directa o una definición de diccionario que consiste, en general, en una o dos palabras o una frase. Entre los miembros de una cultura o sub-cultura existe un gran acuerdo acerca de la "trasposición" verbal de estas señales. Los gestos que se

---

<sup>5</sup> Ekman, P. y Friesen, W. *The repertoire of non-verbal behavior: categories, origins, usage and coding*, *Semiótica*, 1969, 1.p. 49-98

usan para representar "Ok" o "Paz" (conocido también como el signo de la victoria) son ejemplos de emblemas en una parte muy amplia de nuestra cultura. Además estos emblemas son específicamente culturales.

Nuestra conciencia del uso de emblemas es aproximadamente la misma que nuestra conciencia de la elección de una palabra. Además, igual que el comportamiento verbal, el contexto puede a veces cambiar la interpretación de la señal. A diferencia del comportamiento verbal, los emblemas en general no forman series como las palabras, aunque hay excepciones. Algunos emblemas parecen específicamente adaptados a sub-grupos particulares en el seno de una cultura dada.

#### **b) Ilustradores**

Hay actos no-verbales directamente unidos al habla o que la acompañan y que sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente. Pueden ser movimientos que acentúen o enfatizen una palabra o una frase, esbocen una vía de pensamiento, señalen objetos presentes, describan una relación espacial o el ritmo de un acontecimiento, tracen un cuadro del referente o representen una acción corporal. También puede haber emblemas que se utilicen para ilustrar juicios verbales, bien repitiendo o bien sustituyendo una palabra o una frase. Los ilustradores parecen caer dentro de nuestro campo consciente, pero no tan explícitamente como los emblemas. Se les usa intencionadamente para ayudar a la comunicación, pero no tan deliberadamente como los emblemas. Son muchos los factores que pueden alterar la frecuencia con la que aparecen los ilustradores.

Es previsible encontrar más ilustradores en la comunicación cara a cara que cuando hablamos por un interfono; es de esperar que las personas excitadas o entusiasmadas muestren más ilustradores que las que no lo están, e igualmente son de prever más ilustradores en situaciones "difíciles" de comunicación; por ejemplo, se encuentran las palabras justas para expresar un pensamiento o si nos enfrentamos con un receptor que no nos presta atención o no comprende lo que tratamos de decirle, probablemente los ilustradores se aprendan observando a los demás.



*El Gran Dictador*, C. Chaplin (1938)  
Ejemplo de Ilustrador

### c) Muestras de afecto

Se trata predominantemente de configuraciones faciales que expresen estados afectivos. Si bien la cara es la fuente primaria del afecto, también el cuerpo puede ser leído como juicios globales sobre afecto; por ejemplo una postura lánguida, un cuerpo triste. Las muestras de afecto pueden repetir, aumentar, contradecir o no guardar relación con las manifestaciones afectivas verbales. Una vez tiene efecto la expresión, lo común es que se tenga un elevado grado de

conciencia, pero también puede darse su inconciencia. Corrientemente las expresiones de afecto no intentan comunicar, pero pueden en ocasiones ser intencionales.



Shirley Temple  
Ejemplo de muestra de afecto

#### d) Reguladoras

Hay actos no-verbales que mantienen y regulan de inicio a fin la naturaleza al hablar y el escuchar entre dos o más sujetos interactuando. Indican al hablante que continúe, repita, se extienda en detalles, se apresure, haga más ameno su discurso, conceda al interlocutor su turno de hablar y así sucesivamente. Algunas conductas asociadas al saludo y la despedida pueden ser reguladores en la medida en que indican el inicio o fin de una comunicación cara a cara.

En los últimos años las diversas conductas no-verbales asociadas a la demanda de tonos de palabra han sido los reguladores a los que se han prestado mayor atención. Estas se refieren a las señales que utilizamos para hacer saber a otra persona que queremos hablar, para evitar que otra persona nos quite el uso de la palabra, para renunciar a nuestro turno de intervención y pedir a otra persona que continúe y para dar a

entender que hemos terminado de hablar y que otra persona puede continuar.

Generalmente, no decimos verbalmente estas cosas, sino que las comunicamos por medio de multitud de comportamientos no-verbales. Probablemente los reguladores más familiares son los movimientos de cabeza y el comportamiento visual.

Los reguladores parecen hallarse en la periferia de nuestra conciencia y son difíciles de inhibir. Son como hábitos arraigados y casi involuntarios, pero se trata de señales de las que somos muy concientes cuando las producen otros.

#### **e) Adaptadores**

Tal vez estas conductas no-verbales sean las más difíciles de definir y las que mayor especulación impliquen. Se les denomina adaptadores porque se piensa que se desarrolla en la niñez como esfuerzos de adaptación para satisfacer necesidades, cumplir acciones, dominar emociones, desarrollar contactos sociales o cumplir una gran cantidad de otras funciones. Ekman y Friesen han identificado tres tipos de adaptadores: autodirigidos, dirigidos a objetos y heterodirigidos.

Los autoadaptadores se refieren a la manipulación del propio cuerpo como frotarse, apretarse, rascarse o pellizcarse a sí mismo. Ekman y sus investigadores han hallado que el "acto de cubrirse los ojos" está relacionado a la vergüenza o la culpa y que el "acto de rascar-escarbar" se asocia con la hostilidad, auto-agresión o agresión a otro desplazada a sí mismo.

Los heteroadaptadores se aprenden junto con las primeras experiencias interpersonales. Los movimientos de las piernas pueden ser adaptadores que muestran residuos de una agresión de puntapiés, una invitación sexual o una fuga. Se cree que muchos incesantes movimientos de las manos y los pies que se han considerado como indicadores típicos de angustia pueden ser residuos necesarios para escapar a la interacción.

Los adaptadores dirigidos a objetos indican la manipulación de objetos y pueden derivar del cumplimiento de alguna tarea instrumental, como fumar, escribir con lápiz, etc. Aunque seamos característicamente inconscientes de que realizamos conductas de adaptación, tal vez seamos más conscientes de los adaptadores a objetos. Estas conductas suelen aprenderse tardíamente en la vida y parece haber menos tabúes sociales ligados a ellos.

Puesto que en la aparición de estas conductas de adaptación parece haber represiones sociales, se aprecian con mayor frecuencia cuando un individuo está solo. Regularmente cuando una persona se encuentra sola no se limitará a tocarse la nariz o frotársela a diferencia de cuando está rodeada de gente. Los adaptadores no tiene la finalidad de ser usados en la comunicación, de alguna manera el contexto de la conducta verbal los arrastra a una relación con las condiciones presentes que da el momento de adaptación que ya está inmerso en los saberes del hombre.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Knapp Mark, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Ed. Paidós Comunicación, 2ª. Ed., Barcelona, 1997, p. 17-23.

### 1.3 El lenguaje corporal

Los gestos y reacciones del lenguaje corporal se dividen en tres ramas: La pre-Cinésica, que trata de los aspectos fisiológicos, pre-comunicativos del movimiento corporal. La micro-Cinésica que se ocupa de la derivación del Kine (partículas mínimas de movimiento corporal aislable) en clases morfológicas manejables. Y la Cinésica social que se ocupa de estas construcciones morfológicas en su relación con la comunicación. A continuación ampliaremos de una forma más detallada estos conceptos.

#### Pre-Cinésica

En materia de la Cinésica se supone que los desplazamientos corporales visualmente perceptibles, cuyas variaciones han sido repetidamente observadas y están sujetas a sistematización, son aprendidos. Este supuesto no excluye la consideración fisiológica, es decir, este hecho puede ser aprendido o manipulado por el ente. Él puede aprender y moldear ciertos comportamientos cinésicos.

Cuando un actor tiene que semejar una actitud de llanto, en la cual no siente ganas de llorar tiene que emplear todos sus conocimientos no-verbales para simular un llanto tan estremecedor que sea convincente para el espectador. Entra en contacto directamente con la manipulación comunicativa y a terrenos de pre-Cinésica.



*The kid*, C. Chaplin (1921)  
Ejemplo de pre-Cinésica

Los estímulos del movimiento corporal dependen a menudo del contexto del acto y de su definición social. "Cambiar de posición", "relajarse" y "ponerse rígido" son solamente algunas de las reacciones fisiológicas aparentemente simples que están socialmente definidas y controladas.

Ejemplificando, una cámara de alta velocidad registra casi mil posiciones del párpado en el cierre y apertura. Un gráfico derivado de este film muestra descansos, inversiones y desplazamientos de velocidad que son imperceptibles para el ojo sin ayuda mecánica. La sociedad "selecciona" solamente una porción de esta escala para definir la interacción. La partícula mínima que es dada recibe el nombre de *kine*.

### **Micro-Cinésica**

La micro-Cinésica trata de la sistematización de los kines significativos en clases manejables. En una serie de pruebas cinco jóvenes enfermeras dijeron que pueden distinguir once diferentes posiciones del párpado (once kines con significado discriminativo). Las enfermeras estuvieron de acuerdo en que solamente cuatro "significaban" los cierres cuando indican algo (cuatro kines con significado diferencial).



Las nuevas pruebas realizadas a las enfermeras revelaron que estos cuatro kines no eran posiciones precisas sino gamas de posiciones que las enfermeras dijeron ser "ojos muy abiertos" y "párpados bajos", "ojos entornados" y "ojos fuertemente cerrados", todas las cuales distinguían ellas de los ojos "abiertos" y "cerrados". Como consecuencia de esta investigación se halló que sólo una de las cinco enfermeras podía reproducir más de cinco de las veintitrés posiciones en las que reconocían significado diferencial.<sup>7</sup>

En terrenos más concretos de la cinematografía en la escena del cortometraje un *Perro andaluz* de Luis Buñuel donde se desarrolla la famosa escena de corte de ojo se instalan a lo largo de la situación tres kines.



*Perro andaluz*, Luis Buñuel (1929)  
Ejemplo de Kines

---

<sup>7</sup> Ray Birdwhistell, *Cinésica y comunicación. El aula sin muros*, E. Carpenter y M. McLuhan (comps.), Ed. LAIA, Barcelona, 1979, p.34-35.

## Cinésica Social

Nosotros evitaremos a partir de este momento la palabra "gesto" para dar paso a la Cinésica-lingüística, la cual conforma un sistema definido. Ya que el gesto se limita a aquellas acciones cuyas descripciones contienen racionalizaciones vocalizadas por parte del actor o del observador. La investigación ha revelado, no obstante, que los gestos no tienen más sentido que otros actos.

Los significados subjetivos vocalizados adjuntos no nos proporcionan necesariamente un significado de la acción de la cual el gesto es un aspecto independiente, aunque ilusoriamente visible. La variedad de mensajes transmitidos por una acción en la que "tocarse la nariz con el pulgar" es el foco explícito. La ilusoria abundancia de gestos ha traído consigo los mismos inconvenientes para el desarrollo de la Cinésica que la gramática formal para la comprensión de la lingüística.

A raíz de tantos gestos establecidos en una sociedad, existe una gran confusión con los kines. Alguien que cierra un solo ojo e inclina la pestaña sabe que es un gesto referencial ya establecido y que tiene múltiples significados desde coquetería, aprobación, complicidad sobre algunas mentiras, etc. Este punto es donde existe la mayor confusión ya que un kine es independiente de las referencias establecidas.

## 1.4 Cinésica-lingüística

Smith y Trager han descrito como meta-incongruente la situación que se produce con el significado subjetivo que llevan las palabras en una emisión de sonido es contradicho por la entonación o los cualificadores de voz utilizados con esa expresión. Una utilización comparable cuando la emisión de sonidos tiene un significado contextual y la acción que la acompaña tiene otro.

Entre los diversos enfoques que se han utilizado para el estudio de los aspectos "no-verbales" de la comunicación y en general de la interacción cara a cara, destaca, por su rigor metodológico y por los resultados, la Cinésica, disciplina que estudia los movimientos y expresiones corporales que forman parte del proceso comunicativo.

Esta disciplina, como se mencionó anteriormente, fue desarrollada inicialmente por el antropólogo Ray Birdwhistell, bajo la influencia de lingüistas estructuralistas norteamericanos, específicamente Edward Sapir y Geroge L. Trager, Henry Lee Smith y posteriormente Norman McQuoan. Como resultado de esta influencia, Birdwhistell intenta organizar estructuralmente los datos observados: gestos, posturas, movimientos corporales con valor comunicativo, en niveles jerárquicos semejantes a los establecidos para la lengua:

Mi objetivo era desarrollar una metodología que analizara el comportamiento comunicativo del cuerpo y la intensidad de los lingüistas es comprobar sus datos en tanto que unidades y en tanto que unidades

corporales parece una regla mínima y necesaria del sistema de investigación.<sup>8</sup>

De este intento surge la llamada analogía Cinésico-lingüística que consiste en aislar unidades de movimiento simple: kinemas (equivalentes a fonemas); compuestos: kinemorfemas (equivalentes a proposiciones), por ejemplo el kinema "ojo izquierdo cerrado" combinando con el kinema "pinza orbital izquierda" dan lugar al kinemorfema "guiño". En esta dirección descriptiva el guiño no es, al principio, más que una manifestación neuromuscular entre los millares que puede producir el rostro, pero se particulariza en tanto ha sido retenida por una cultura distinguiéndose de otros juegos musculares: es un kine, definido por Birdwhistell como:

Una abstracción del campo de comportamiento producido por un miembro de un grupo social concreto que, para otro miembro del mismo grupo presenta un contraste sensible con otro campo distinto de tal comportamiento.<sup>9</sup>

Es la unidad más pequeña de movimiento corporal que puede abstraerse distinguiéndola de otro movimiento. Obviamente, tal movimiento (guiño) puede producirse según diferentes velocidades, intensidades y posiciones. Si estas variaciones no cambian el "sentido" otorgado por los miembros de una cultura, se consideran como variantes del kine (alokínicos), éstas forman las clases de kines llamadas kinemas. Al ensamblar movimientos (kines) en una zona dada del cuerpo es posible abstraer, con ayuda del informador, aquellos que

---

<sup>8</sup> Birdwhistell, Ray L. *El lenguaje de la expresión corporal*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979, p. 13.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 163.

forman complejos unitarios: los kinemorfemas, que reagrupados en construcciones kinemórficas equivalentes a las "palabras" del lenguaje, forman construcciones kinemórficas complejas, organización de las "palabras" en proposiciones.

De esta manera se puede construir una sintaxis del movimiento corporal. La distinción entre kine, kinema, kinemorfema y construcción kinemórfica compleja, no obstante su tecnicismo, ha resultado ser útil para la observación y formalización de los movimientos corporales.

En este proceso contextual lo Cinésico y el lenguaje verbal se integran en un sistema constituido por una multiplicidad de modos de comunicación tales como el tacto, el olfato, el espacio y el tiempo. El modo verbal lleva con mayor frecuencia la información intencional explícita; de otros modos aseguran funciones igualmente necesarias para el desarrollo adecuado de la interacción. Es por esto que Birdwhistell distingue entre la actividad de transferencia de la información. De manera semejante Watzlawick y colaboradores diferencian entre los aspectos de contenido y de relación respectivamente.<sup>10</sup> Los aspectos Cinésicos de la comunicación contribuyen en su mayoría a la actividad integrativa que:

Mantienen el sistema en funcionamiento.

Regulan el proceso interactivo.

Hacen referencias cruzadas al mensaje concreto para su comprensión con el contexto concreto.

---

<sup>10</sup>Watzlawick Paul, *Teoría de la comunicación humana*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971, p.79.

Relacionan el contexto concreto con los contextos más amplios de los que la interacción sólo es una situación particular.<sup>11</sup>

Schefflen se ocupa del estudio de los patrones correspondientes a cada una de las etapas antes mencionadas, teniendo en cuenta que en el ser humano se encuentran reunidas todas ellas; describe las pautas relativas a los intercambios recíprocos y a los procedimientos territoriales, ambos procedimientos comunicativos no-verbales que probablemente aparecieron mucho antes que el lenguaje humano. En relación al primero, los define como "intercambios de comportamiento Cinésico que tienen lugar en grupos que están cara a cara"<sup>12</sup> y con respecto a los segundos dice:

Los procedimientos territoriales delimitan o enmarcan una acción recíproca cara a cara y permiten o impiden el paso de gente a través de un límite.<sup>13</sup>

Asimismo describe los procedimientos Cinésicos del discurso, que al evolucionar con el lenguaje forman parte del hablar y del escuchar. En un nivel más complejo explica las actitudes que mantienen el orden. Como éstas son de naturaleza metacomunicativa, Schefflen las denomina metaprocederes.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>12</sup> Schefflen y Schefflen, *El lenguaje del cuerpo y el orden social. La comunicación como control de comportamiento*. Ed. Diana. México, 1977, p. 33.

<sup>13</sup> *Idem*

<sup>14</sup> En cuanto a los términos "metacomunicación" y "metaproceder", el primero se aplica cuando hablamos de comunicación acerca de la comunicación en marcha, y el segundo, se refiere a las señales, apuntes y advertencias que inciden en la corriente de comportamiento comunicativo, que pueden ser verbales, pero por lo regular son de naturaleza Cinésica.

## 1.5 Enfoque Cinésico

Bajo la suposición del enfoque-comunicacional referente a la dependencia funcional y significativa que las conductas interaccionales guardan con respecto de su contexto de ocurrencia, los trabajos de Schflen sobre análisis del contexto resultan de gran valor. En un sentido amplio, contexto es cualquier figuración de eventos o circunstancias que incluyen la unidad por analizar. Esto implica abandonar el mero recuento de unidades de comportamiento a lo largo de una interacción.

El análisis de contexto, según Scheflen, requiere de presuposiciones básicas, como son:

1. Que la comunicación (dentro de un grupo dado o dentro de una cultura dada) como todos los fenómenos naturales, dispone de una estructura regular, en último término plenamente predecible, la que consiste en unidades definidas, arregladas en modos particulares;
2. que las unidades estructurales de la comunicación disponen de un juego regular de componentes organizados, los que deben ser ejecutados de la misma manera (dentro de una gama de posibilidad dada) por todos los participantes en un grupo semi-cerrado o, de otro modo, no se realizará la comunicación;
3. que estas unidades estructurales, las que se constituyen en comportamientos comunicacionales, ellas mismas no son más que las componentes de unidades mayores, ocurrentes en una jerarquía de niveles;
4. que las actividades institucionalizadas (. . . ), se sirven del sistema comunicacional básico de la cultura, modificado de ciertos modos especializados legítimos;

5. que todos los participantes han aprendido y conocen (por lo demás sin conciencia de ello) el sistema de comunicación privativa de los grupos de los que son miembros;

6. que el sistema comunicacional de cualquier tipo de grupo puede ser abstraído por el análisis de contexto.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Schefflen, A. El método de la historia natural en la psicoterapia. La investigación de la comunicación, El microanálisis de entrevistas. Los métodos de la historia natural aplicados a la investigación de la sociedad, de la cultura y de la personalidad, editor y traductor al español N.A. Mac Quown, Colección de lecturas del Centro de Profesores Visitantes de la UNAM, México (inédito).



## 1.6 Pasos de la investigación Cinésica.

La investigación Cinésica sigue una serie de pasos metodológicos que adaptaremos a nuestra investigación con fines cinematográficos:

Paso 1:

### ***Registro visual***

En los estudios pioneros de la Cinésica se obtuvieron datos filmando en película cinematográfica que luego era analizada cuadro por cuadro. Con el surgimiento ulterior de la videograbación la mayoría de los estudios actuales se realizan registrando en videocinta magnética las imágenes de las personas estudiadas. En ambos casos es necesario volver una y otra vez a examinar lo registrado, tomando para ello puntos de referencia; en la película estos puntos son la numeración de los cuadros de la cinta filmada.

Paso 2:

### ***Transcripción***

Una vez obtenido el registro, éste tiene que ser transcrito de manera semejante a como se realiza con los registros magnetofónicos del habla de los participantes en un tipo dado de interacción. Para el efecto, Birdwhistell ha desarrollado un sistema de anotación especial utilizando signos arbitrarios para referirse a las diversas partes del cuerpo, su posición y sus movimientos. Este sistema de anotación consta de dos niveles: uno macrocinésico y otro microcinésico; lo macro y micro anotación se relacionan con la anotación de mayores y menores elementos de movimiento percibido.

El propio Birdwhistell subraya que el uso de los signos contruidos para la anotación sólo adquieren sustancia si se relacionan con la descripción explícita y específica de las condiciones de observación.

Paso 3:

***Análisis de los datos***

Este análisis debe proceder utilizando la trascripción y la descripción para integrar los elementos observados en patrones de acción y de interacción.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Sánkey García, Ma. del Rayo, *Op.cit.*, pp. 21-24.

## 1.7 Las interpretaciones del rostro

Por muchas razones el rostro representa la región del cuerpo más importante en el plano expresivo-comunicativo, en la relación entre Cinésica y el cortometraje juega un papel de vital importancia. ¿No sería lo mismo observar el maléfico rostro de Dr. Mabuse? (Fritz Lang), interpretando emociones de locura e ira, que teniendo aplanamiento facial.



*El testamento del Dr. Mabuse, Fritz Lang (1933)*

Este medio constituye el canal preferido para la expresión de emociones, ya que manifiesta las aptitudes interpersonales y produce señales importantes que han perdurado en distintas escenas de la imagen que ha desembocado en interpretaciones de actores que por su papel se han convertido en el mejor ejemplo del rostro humano y lo que puede transmitir.

Desde el punto de vista expresivo se pueden distinguir dos zonas del rostro particularmente especializadas:

El área inferior: que comprende boca, nariz.

El área superior que comprende ojos, cejas y frente.

Los ojos son la parte integrante e importante del rostro, pero el comportamiento visivo ha tomado su propia autonomía.

La parte expresiva y comunicativa del rostro aumenta al mismo ritmo que el desarrollo filogenético. Puede ser útil considerar el desarrollo de los músculos mímicos del rostro desde este punto filogenético: se encuentran casi por completo ausentes en los invertebrados y en las especies inferiores de los vertebrados, animales en los que el elemento emotivo está únicamente vinculado al comportamiento de ataque y fuga.

Esto en lo que respecta a algunos marcos de referencia de las investigaciones realizadas en los vertebrados; por otro lado, el rostro representa desde el nacimiento un importante canal de interacción entre el adulto y el niño: constituye la fuente de símbolos que más atraen al recién nacido, que conducen al bienestar y al mantenimiento de un importante vínculo de relación afectiva primaria, base indispensable para el desarrollo de la sociabilidad.<sup>17</sup>

Dentro del esquema de las historias cinematográficas este papel de interacción entre el actor y el público es canal de vital importancia, ya que, por medio de la expresión de señales del rostro el intérprete de un papel proporciona las emociones con las cuales el público se manifestará en cuanto al estímulo.

Al observar el rostro de Nosferatu, el público sentirá cierta repulsión por este simple hecho de sólo tener como primera imagen el rostro repugnante.

---

<sup>17</sup> Ricci Pío y Zeni Bruna, *La comunicación como proceso social*, Ed. Grijalbo, CONACULTA, México, 1990, p. 172-181



Nosferatu, F.W. Murnau (1922)

Pero si observamos el angelical rostro con una expresión de dulzura como la de Shirley Temple, el público reaccionará de distinta forma ya que tendrá una respuesta de halago a un rostro bello al que no quedará mayor remedio que admirarlo y recordarlo por mucho tiempo.



Shirley Temple

En el hombre, la mímica facial desempeña diversas funciones que podemos reducir a tres como menciona Ricii:

La expresión de emociones, las actitudes interpersonales y el envío de señales inherentes a la interacción y la manifestación de aspectos típicos de la personalidad del individuo. Durante la interacción social, el rostro participa activamente en los intercambios personales, en estrecha combinación con el lenguaje. Quien habla acompaña sus palabras con expresiones faciales que tiene el propósito de señalar, subrayar, enfatizar, modular el significado; el oyente a su vez expresa reacciones con movimientos pequeños y rápidos de los labios, cejas y frente, y puede así manifestar acuerdos, desacuerdos, perplejidad, atención o indiferencia.

Las cejas por ejemplo, proporcionan un comentario continuo y puntual a través de diversos grados de arqueamiento del seño (Argile 1972). Condon y Ogston (1966) encontraron una fuerte sincronía entre los movimientos mímicos y el lenguaje concomitante: la expresión facial proporciona un comentario constante de producción no-verbal.

El conjunto de estas señales mímicas se diferencia de las expresiones mímicas de las emociones en diversos aspectos: se trata de señales más veloces que de ordinario sólo afectan a parte del rostro y que presentan una estructura casi sintáctica con referencia al lenguaje concomitante. El movimiento del rostro interviene además, en los procesos de regulación de los intercambios interpersonales cuyo propósito es favorecer el flujo de la interacción, la alternancia de las veces, la sincronía entre los interlocutores, etc.

## 1.8 El comportamiento visual

La mirada y el comportamiento visual representan un elemento único y primario de las relaciones interpersonales. Ellsworth(1975) subraya tres particularidades de la mirada: su resalte, su poder activador y su capacidad de envolver al interlocutor la última es la que más nos ocupa dentro de esta investigación.

Al iniciar el actor o la actriz la interpretación de algún personaje lo primero que pedirá el director será que convenza al público de su situación, ya sea un psicópata, un héroe, una princesa de buenos sentimientos, etc. De esta manera se da el inicio de la relación entre el rostro y la buena actuación, de esto depende el buen trabajo de un intérprete.

Como ya hemos visto las señales dependen del contexto donde se encuentra la actuación y de esa manera afectará de distinto modo al espectador. Concretamente hablamos que lo que ha aprendido el actor de su papel lo empleará de acuerdo al contexto donde se desarrollará la trama y por supuesto no lo contrario donde el actor anteponga su contexto para desarrollar un papel.

Capítulo II  
El Arte Fílmico



Es interesante saber como surge el interés de trabajar una teoría comunicativa tan importante como es la Cinésica (comunicación no-verbal), auxiliada por el maravilloso mundo del cine. Estamos convencidos de que para comprender mejor la comunicación no-verbal tenemos que apoyarnos en la imagen, es por esto que recurrimos al séptimo arte, pero principalmente al género del cortometraje.

El cortometraje mantiene en la actualidad total independencia de las historias que se realizan en el cine comercial, en varios casos de carácter artístico y experimental. A su vez, también criticando lo que pasa en una situación actual con respecto a un contexto de deshumanización y que por consecuencia desemboca en una era de incomunicación entre los seres humanos.

De alguna manera se pensaría que tendríamos una comunicación mejor debido a la aparición de nuevas tecnologías inalámbricas como fenómeno revolucionador de la comunicación en el siglo XXI. Es de vital importancia saber que la comunicación no-verbal es muy importante para los seres humanos y que su conocimiento y estudio tiene que desarrollarse más para conocer y realizar nuevos alcances en la interacción de las personas.

Si partimos de la idea de que el cortometraje inicia al mismo tiempo con la filmación de *La llegada al tren* de los Hermanos Lumiere, nos acercamos de gran forma también a los inicios de la comunicación no-verbal filmada, ya que en aquellos años, en el inicio del cine, no existía el diálogo. Sólo la imagen la cual era acompañada por algún tipo de música o algunos inter-títulos.

Obviamente el inicio del cine cuando era de manera silente un aspecto fundamental en el apoyo de la historia giraba en torno a la actuación no-verbal y por lo tanto adquiere una gran importancia. Nos preguntamos cómo se podía llevar a cabo una comunicación tan eficaz con un sólo gesto de Chaplin, que sin la ayuda del habla transmitía más emociones y sentimientos que algunos discursos poéticos emitidos ya con la aparición del cine sonoro.

No es muy aventurado decir que el cine no podría vivir totalmente sin la Cinésica, ¿por qué? quien puede dudar que algunas imágenes o escenas de "close up" nos quedaron para siempre en nuestra memoria. Hasta convertirse en símbolos como el rostro triste de Greta Garbo, la alegría de Shirley Temple, la profundidad de Hunprey Bogart y no dejando de lado la locura de Caligari de Robert Weine.

A medida que emergen nuevas teorías y se bifurcan con otras tantas, encontramos el vínculo entre la Cinésica y la cinematografía. De esta manera a lo largo del capítulo fragmentaremos la relación que existe entre la imagen y el lenguaje corporal que se plasma en la pantalla.

## 2.1 ¿Qué es el cortometraje?

Denominamos cortometraje a la película de treinta minutos o menos. Su narración tanto puede estar basada en el género dramático como en el documental o en el experimental. Y puede ser una película con actores en vivo o en un filme de dibujos animados.

Al establecer una determinada duración es por que las películas que duran más de treinta minutos tienen la aproximación a los personajes o a la trama diferente. Las películas de una duración de entre treinta y sesenta minutos incluyen a menudo una línea de trama menor o secundaria, más evidente en la estructura de los telefilmes. Sin embargo, el cortometraje se caracteriza por una particular aproximación al personaje, así como por poseer una trama simplificada. El límite de los treinta minutos ayuda a fomentar estas diferencias.<sup>18</sup>

Cada género tiene su propia narrativa y cada uno cuenta una clase de historia. Debemos estar concientes de que durante el cortometraje existe libertad de crear, pero también existen propósitos narrativos.

Determinadas historias pueden estar relacionadas ante todo con la forma como contexto como es el caso de muchas películas post-modernas. Y esto también es una estrategia narrativa, o puede hacerlo el actor que actúe en la pantalla como guía. Esta aproximación narrativa a través de una

---

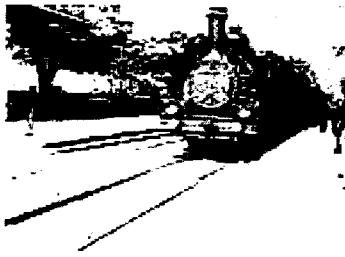
<sup>18</sup> Cooper y Dancyger, *El guión del cortometraje*, Instituto Oficial Radio y Televisión, México, 1994, p. 9-10

tercera persona dota al cineasta de una estrategia formal narrativa, aunque a menudo ésta funciona en las películas dramáticas. Estas suelen tener más argumentos que el cortometraje experimental. En este marco es evidente que el cortometraje cumple fines más didácticos.

### 2.1.2 De 1895 al cine fantástico

El cine, como tal, nació en París el 28 de diciembre de 1895, en el Salón Indio del Gran Café en el número 14 de bulevar de los Capuchinos. En este lugar se exhibieron las primeras proyecciones públicas de fotografía animada de los Hermanos Lumière con la ayuda del cinematógrafo.

El primer día la recaudación fue de 35 francos, lo cual, siendo el precio de la entrada un franco, los espectadores de esa noche pudieron ver diez pequeñas cintas de 16 mts. cada una: *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (Sortie des usines Lumière à Lyon), *Riña de niños* (Querelle de bébés), *La fuente de las Tullerías* (Le bassin des Tuileries), *La llegada de un tren* (L'arrivée d'un train), *El regimiento* (Le régiment), *El herrero* (Le maréchal-ferrant), *La partida de naipes* (La partie d'écarté), *Destrucción de las malas hierbas* (Mauvaises herbes), *Derribo de un muro* (Le mur) y *El mar* (La mer); estos 35 espectadores maravillados propagaron a través de la ciudad la noticia de lo que habían sido testigos.



*La llegada de un tren, Louis Lumière*

La publicidad hablada suplió felizmente la falta de prensa y pronto multitudes se congregaron en el lugar. Para alimentar sus programas, en los primeros días de enero, habían recibido *El regador regado* (L'arroseur arrosé), primer filme cómico y el más célebre de la Historia del cine, los Lumière debieron reclutar operadores a los que era confiada la proyección, así como la realización.

Auguste y Louis Lumière no creían que su invento podía revolucionar la vida del espectáculo y convertirse en la forma mejor adaptada a las necesidades y aspiraciones de las multitudes. Para ellos, el cinematógrafo era un instrumento de laboratorio que debía permitir al sabio, al investigador, registrar los fenómenos de la naturaleza en movimiento y facilitar observaciones por la proyección, aumentada y repetida voluntad de las imágenes. Por esta razón, se limitaban a dirigir su objetivo hacia los cuadros que ofrecía la vida cotidiana: "documentos", eso eran sus pequeñas cintas, lo que ellos querían que fuese.

El cinematógrafo de Auguste y Louis Lumière fue patentado por ellos el 13 de febrero de 1895. La simplicidad de la expresión no debe hacer creer que el nacimiento del

cinematógrafo fue -como se mencionó anteriormente- un fenómeno de generación espontánea, este es el resultado de los trabajos efectuados durante años de trabajo sobre el estudio del movimiento, un registro y reproducción sobre una pantalla.

### 2.1.3 El cine fantástico de Mèliés

Los hermanos Lumière no creían que su cinematógrafo podría servir para distracción de las multitudes; sin embargo, había un hombre en el Grand Café que tuvo una opinión diametralmente opuesta sobre esta creación. Este hombre era Georges Mèliés (1861-1938) quien durante toda su vida fue un hombre del espectáculo, de la magia y del ilusionismo, del juego, de lo maravilloso, es por esto que tenía conocimiento de los gustos del público y adivinó inmediatamente lo que en sus manos podía llegar a ser el cinematógrafo. Vio en el cine un medio de enriquecer sus trucos y conseguir nuevos recursos para sus espectáculos.

Ofreció a los hermanos Lumière comprarles su aparato, pero se encontró con una negativa. Sin embargo, Mèliés adquiere un aparato construido por el inglés Robert William Paul, el *bioscopio* (aparato rudimentario en el que la película se rompía o atascaba a menudo y se negaba a correr), que estaba lejos de valer lo que el de los Lumière, pero que sin duda alguna logró superar.

Al principio de 1896, añade a los carteles de su teatro las líneas: "Cinematógrafo. Fotografías animadas". Habiéndose lanzado a la realización de cintas, impresiona en su jardín de Montreuil, una *Partida de naipes* y un *Jardinero quemando*

*hierbas*, que no son más que una réplica de las cintas Lumière, y se da cuenta que puede exigir a su aparato cosas muy distintas y que éste puede servir para impresionar no sólo lo existente sino lo que no existe.

En su jardín de Montreuil construye un estudio acristalado de 17 metros de largo y 6 de ancho, equipado con el más perfeccionado escenario de teatro -el primer estudio del mundo-, donde imagina y pone en pie los procedimientos que iban a construir la técnica del nuevo arte.

El estudio poseía filtros y pantallas para evitar que la luz solar proyectara sombras sobre el escenario. Allí experimentó con distintos trucos para su concepción fantástica del cine: sustitución de una persona por otra, rodaje a través de un acuario para foto pseudo-submarina, maquetas, sobreimpresiones, dobles exposiciones, fundidos y encadenados, mascarillas, etc., todo ello unido a los trucajes del Teatro Robert Houdin.

Empleó el coloreado a mano con anilina diluida en agua y alcohol, y explicó cómo inició los trucajes: "Cierta día estaba fotografiando de manera prosaica en la plaza de la Ópera, cuando un bloqueo del "bioscopio" produjo un efecto inesperado; necesité un minuto para desatascar la película y volver a poner el aparato en marcha.

Durante ese minuto, está claro que los transeúntes, los autobuses, los coches habían cambiado de lugar. Al proyectar la cinta, pegada en el punto donde se había roto, observé de pronto que un autobús Madelene-Bastille se convertía en un

coche fúnebre y los hombres en mujeres". Sin embargo, este procedimiento ya había sido empleado por Edison.<sup>18</sup>

Teniendo en sus manos el instrumento que necesitaba y haciendo lo contrario que los inventores del cinematógrafo vuelve la espalda resueltamente al realismo que imperaba en aquella época, sustituye la observación por la fantasía y valoriza el sueño, mostrando a sus contemporáneos lo que no tenían la costumbre de ver, haciéndoles creer en la existencia de lo irreal.

Desde entonces, sobre la pantalla del teatro Robert Houdin no hay más que *La cenicienta* (Cendrillon), *El castillo embrujado* (château hanté), *Sueño de Navidad* (Rêve de Noël), *Albergue embrujado* (Auberge ensonclée) y después *20,000 leguas bajo el mar* (Vingt mille ligues sous les mers), con cuya proyección los parisienses más hastiados de todo recobraban su alma infantil.



*Viaje a la Luna*, George Méliés (1903)

---

<sup>18</sup> Sánchez Noriega José Luis, *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial, España, 2002, p. 336



Méliés llega pronto a la reconstrucción en estudio de escenas de actualidad: guerra hispano-americana, guerra de Transvaal, revolución de Boxers. Era lo que él mismo llamaba "actualidades-falsas".

Con su productora Star Films tuvo éxito esporádico, particularmente con *Viaje a la Luna*, pero Méliés es un artesano, un romántico que no se adapta al ritmo de producción que exige el creciente mercado y, acosado por la competencia y las copias ilegales de sus películas, su empresa quebró y hubo de trabajar para Pathé.

Acabó regentando un quiosco de juguetes en la estación de Montparnasse. Henri Langlois, creador de la cinemateca francesa en 1934, restauró y salvó la mayoría de las películas de Méliés, las cuales no son innovadoras desde el lenguaje cinematográfico pues no se mueve la cámara, mantiene la escala de plano general que coincide con el escenario teatral, no modifica ese punto de vista, el montaje se limita a unir las escenas teatrales y hay solapamiento de tiempos.

Sin embargo, en su haber hay que destacar que recurre a escenarios en grises, blancos y negros para controlar mejor el resultado fílmico; en la dirección de actores diferencia la interpretación teatral de la cinematografía y, sobre todo, es un gran experimentador que valora así el cine:

El arte cinematográfico ofrece tal variedad de investigaciones, exige una cantidad tan enorme de trabajos de todo tipo y reclama una atención tan permanente, que no dudo sinceramente en proclamarlo

el más atractivo y el más interesante de todas las artes, pues prácticamente utiliza todas.

Arte dramático, dibujo, pintura, escultura, arquitectura, mecánica, trabajos de todo tipo, todo se utiliza en dosis iguales en esta extraña profesión; y la sorpresa de quienes, por casualidad, han tenido ocasión de asistir a una parte de nuestros trabajos, siempre me produce una diversión y un placer extremos.<sup>19</sup>

Cabe destacar que entre 1896 y 1914 realizó 503 películas.

---

<sup>19</sup> Jeanne René y Ford Charles, *Historia Ilustrada del cine, I El cine mudo (1895-1930)*, Alianza Editorial, 4ª. Ed., Madrid, 1984, p. 343

## 2.2 La evolución del cortometraje

En los inicios del cine como arte todas las películas eran cortometrajes. Hasta 1913 todas las películas tenían una duración de quince minutos o menos. El formato largo comenzó a ser normal cuando D. W. Griffith, influido por las películas épicas italianas, produjo *Judith de Betulia*.

Aunque el largometraje llegó a ser predominante, los cortometrajes cómicos desde Mack Sennet a los Bowery Boys, se siguieron produciendo hasta el éxito de la televisión de los cincuenta. Las películas seriadas también eran, esencialmente cortometrajes. Estaban caracterizadas por un incidente o suceso desencadenante que producía la reacción del personaje ante este tipo de este hecho mientras otros se resistían a su respuesta.

Las películas presentaban protagonistas y antagonistas melodramáticos. *The Battle at Eldersbrush Gulch*, de Griffith, y de *The Tramp*, de Charlie Chaplin ilustran las características más comunes a estos cortometrajes.

Un personaje común y corriente atrapado en sucesos extraordinarios consigue superar estos hechos y a los antagonistas de forma emocionante e increíble.

Uno de los más famosos cortometrajes fue a la vez una respuesta a las convenciones narrativas del cine de los años veinte y un experimento influido por ideas que se desarrollaban tanto en artes visuales (surrealismo) como las particularidades de la teología católica española. Este

cortometraje "Un perro andaluz" fue producto de la colaboración entre Salvador Dalí y Luis Buñuel.



*El Perro Andaluz, Luis Buñuel (1929)*

Ningún otro cortometraje ha obtenido tal éxito en cuanto a impresionar y confundir a los espectadores. Tampoco algún filme ha mostrado tantas imágenes individualmente tan impactantes y tan poco relacionadas con el significado global de la narración.

Otra línea de evolución del cortometraje se aglutina alrededor del trabajo documental de Jhon Grieson y sus colegas Basil Wrigt y Edgar Ansty en el Empire Marketing Borrad en Inglaterra y del trabajo de Pare Lorente y Willard Van Dyke en los Estados Unidos. Las películas de estos cineastas trataban de crear opinión: alentaban la intervención del gobierno del Reino Unido.

Ninguna de estas películas giraba alrededor de un hecho particular, ni utilizaba protagonistas o antagonistas.

Dramáticos asuntos de la vida real cercanos a su particular conciencia política motivaron a estos cineastas, y sus películas a menudo eran consideradas como propaganda.

Encontramos otro significativo avance en el cortometraje con la aportación de Walt Disney en los cortometrajes de animación pensados para ser exhibidos en los cines precediendo a las películas de estreno. Estos filmes, de entre cinco y ocho minutos, tenían un protagonista (casi siempre un ratón, un conejo o un lobo) con una personalidad fuertemente definida y un propósito concreto.

La historia se desarrolla cuando con esfuerzos del protagonista por alcanzar un objetivo eran desbaratados por una situación o por el antagonista. La lucha para conseguir la meta constituía el argumento de las películas, en las que abundaban la acción y el conflicto: los dramáticos esfuerzos del protagonista cosechaban más risas que lástima.

Estos cortometrajes tuvieron mucho éxito, y su modelo de trama narrativa y de desarrollo del personaje establecería el tono y el ritmo de formas de cortometrajes aún más cortas como el spot publicitario. Ya sean tres minutos o unos treinta segundos, los spots publicitarios cuentan una historia basada en el modelo establecido de los cortometrajes de dibujos animados.

Estos utilizaban formas narrativas clásicas -el cuento, la fábula, el viaje- para referenciar y a veces, estructurar la narración. Su modelo volvería a emerger en los spots publicitarios.

Alrededor de los años sesenta los cineastas europeos habían empezado a utilizar el cortometraje como medio de entrar en la industria del largometraje. En Polonia, Roman Polanski dirigió *Dos hombres y un armario* (1958).

Mientras que en Inglaterra, Lindsay Anderson realizó *Dreamland* (1954) y Richard Lester *The running jumping and Standing Still Film* (1959). En Francia Jean Luc Godard dirigió *Todos los chicos se llamaban Patrick* (1957), y Francois Truffaut *Los Golfillos* (1958).

En este periodo Alan Resnais produjo su extraordinaria *Noche y niebla* (1955) sobre Auschwitz, y en 1963 Federico Fellini hizo *Toby Dammit* y Norman McLaren su cortometraje antibelicista ya clásico *Neighbors* (1952). Solamente McLaren no pasó al largometraje. Todos estos cineastas pasaron a ser los grandes directores de cine que hoy conocemos.

Sin embargo, con la aparición de nuevas tecnologías que han facilitado la producción de cortometraje, como son los formatos en Video Digital, aparecen mayores propuestas en festivales mexicanos pero indudablemente el más importante es el que acontece año con año en la ciudad de Guanajuato ya que es el único festival dedicado primordialmente a la exhibición de nuevos cortometrajes desde hace siete años (1998).

Al existir este espacio para presentar nuevos materiales ya sea en 35mm, 16mm y video digital se presentan en categorías diferentes como son: Documental, Ficción, Animación y Experimental. Donde se tiene la posibilidad de acceder a nuevas tendencias internacionales.

Del mismo modo al existir este tipo de foros los mexicanos creadores están comprometidos a desarrollar cortometrajes que estén bien realizados y tengan trascendencia también en nivel mundial, es así como anualmente son recibidos en este festival aproximadamente 620 trabajos de los cuáles 257 son mexicanos, y el resto de 30 países.

No hay que olvidar al cine nacional que estuvo representado en la séptima edición del Festival Internacional de Cortometrajes realizado en la Ciudad de Guanajuato por diversos cortometrajes tanto de animación como ficción, en cuanto a este género el más reconocido por el público fue *La Fiesta Ajena*. Ángeles, la hija de una sirvienta, es invitada al cumpleaños de Stephanie, hija de la dueña de la casa donde labora su madre. En una tarde fantástica y mágica, Ángeles descubre el mundo y la clase social a la que pertenece.



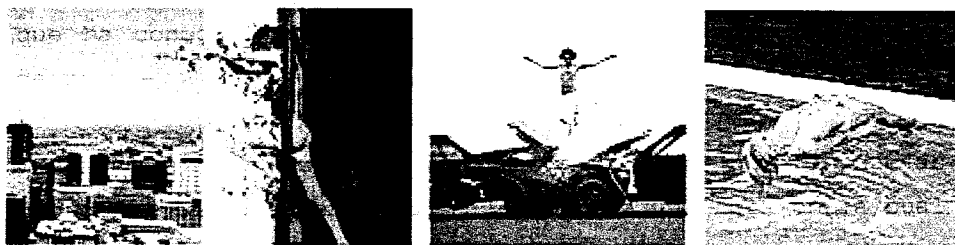
*La Fiesta Ajena*, Andrea Eduardina Casar (2003)

#### **Ficha Técnica**

País: México 2003  
Duración: 10 minutos  
Idioma: Español

Dirección: Andrea Eduardina  
Producción: CCC  
Guión: Andrea Eduardina  
Foto: Francisco Vargas  
Dirección de arte, Edición:  
Andrea Eduardina Casar  
Reparto: Ariadna Arenas  
Ana María Moctezuma

Durante este festival se destacan participaciones de cortometrajes experimentales tan interesantes y vanguardistas que han sido galardonados en festivales importantes como Cannes y Berlín. Este es el caso de *We Have Decided Not to Die* que simplemente expresa el estado mental en el que la lógica se pierde y cualquier cosa es posible. Este tipo de filmes son sumamente diferentes, ya que en ocasiones no tiene una trama específica, sólo es un medio de expresión con alto contenido visual, musical y ante todo artístico.



*We Have Decided Not to Die*, Daniel Askill (2003)

#### Ficha Técnica

País: Australia 2003  
Duración: 11.30 minutos  
Idioma: Inglés

Dirección: Daniel Askill  
Producción: Collider  
Chris Setto  
Edición: Daniel Askill  
Fotografía: Denson Baker  
Música: Michael Askill  
Dirección de Arte:  
Andrew Van Der Westhuyzen  
Actores: Kasia Werstak  
Daniel Askill  
Jordan Akill



Un cortometraje que causa principal atención en cuanto a una combinación de originalidad y calidad, es *The Man Without a Head* de Juan Solanas, la historia se desarrolla en un ático con vista a una gran zona industrial y el mar en el horizonte, se encuentra un hombre que se acomoda la corbata y mira en los ojos de su amada. El hombre sin cabeza se está arreglando, por la noche va a declararle su amor. Por tal razón ha decidido comprarse una cabeza.



The Man Without a Head, Juan Solanas (2003)

#### Ficha Técnica

País: Francia  
Duración: 18 minutos  
Idioma: Francés  
Subtítulos: Inglés

Dirección: Juan Solanas  
Producción: Onyx Films  
Co-Producción: Iguana Film  
Edición: Olivier Mauffroy  
Fotografía: Juan Solanas  
Efectos Visuales: Dumoulin  
Escenografía: Fré Lapierre  
Música: Vincent Artaud  
Reparto: Alain Hocine  
Ambre Boukebza

**Capítulo III**  
**Producción del Cortometraje**  
**"El regreso al silencio"**

Es importante mencionar que en el desarrollo de este capítulo mostraremos la piedra angular de nuestro trabajo de titulación, la elaboración de un cortometraje en donde la producción fue solventada y dirigida por nosotros.

Del mismo modo, la creación del guión fue concebido conjuntamente, para así dar lugar a una historia inédita y original. Este cortometraje contó con la participación de actores profesionales que enriquecieron la historia con locaciones en la Ciudad de Guanajuato y el Distrito Federal.

Otro aspecto importante a resaltar es la ayuda de la edición que nos permitió llevar a cabo cierta similitud con las películas del cine mudo. En la que nuestra principal finalidad es mostrar la relación entre la Cinésica y la cinematografía.

Me gustaría realizar una historia,  
que se contara por medio  
de las imágenes.  
Roland Barthes

## Guión literario El regreso al silencio

En una banca de la ciudad Z se encuentra desvanecido, casi muerto un mimo, con una mano sostiene una botella de licor, en la otra, no importa cual, se encuentra un poema escrito con letras cursivas de hermosa caligrafía.

Una pareja de ancianos caminan por la plaza, se detienen al observar al mimo postrado en una posición delirante, la anciana trata de mover al artista atormentado y pregunta a su acompañante -¿estará vivo?- El acompañante responde, no lo sé, será mejor que nos vayamos- y la jala fuertemente.

El artista silencioso contempla sus últimos detalles terrestres, es inevitable que escurra una lágrima la cual retoca su cansado y melancólico rostro. Aprieta fuertemente el poema, suspira, desencadenando una explosión de tristeza de la decadencia actual ante la visión del barquero Caronte que ha llegado a cobrar los óbolos para continuar el viaje en otros umbrales.

En sus momentos finales se recuerda en aquella misma plaza donde montaba su espectáculo y aunque no era mucha la gente que asistía siempre actuaba de manera pasional y sin olvidar nunca las expresiones chaplinescas con una creatividad de un artista que no pierde la inspiración por observar sólo a

unos interesados por el arte y no pensar en ese momento en materialismos y estrés de la vida diaria.

Cuando de pronto de una manera totalmente lúgubre se aproxima una mujer enigmática, seguramente descendencia de Hermes en los mensajes fatales, cada vez más la mujer se aproxima al mimo, que de manera súbita cambia una actitud total de pesimismo que remarca los destinos del oráculo perdido. La chica ya se encuentra dentro del público, el mimo de manera desesperada intenta no mirar, nadie la puede ver, nadie sabe que está ahí.

Alternadamente una niña que observa diariamente el espectáculo a su regreso del colegio observa el baile del mimo, con la mujer que nadie puede observar, en su rostro resplandeciente de tristeza y coloreado por una terrible soledad se denota gran sorpresa al mirar a la mujer quien hace que salga huyendo del lugar de delirio, la niña observa claramente los ojos de la espectral figura que realizan un esquemático miedo en el cual su huida queda justificada de una manera fugaz y en contraste perpetua.

Sólo el artista maquillado ha perdido la cordura y la gente se pregunta -¿qué estará pasando con ese loco?- Trata de retroceder a donde se encuentran sus pertenencias, lentamente la sombra de la tragedia lo sigue y cae desfallecido en la banca. Y las últimas personas que continúan observando al mimo, se marchan al saber que no reanudará el espectáculo.

La niña huye rápidamente al haber sido observada por la mujer enigmática, entrando en su casa es invadida por el

trance del encuentro, enciende el televisor en ese momento, durante la emisión de un noticiero observa noticias fuertes en contenido visual. Al mirar a esa caja cuadrada con diferentes sistemas de inteligencia visual.

La niña sabe que esa fría televisión es el único compañero que ha tenido la mayor parte de la vida, voltea a otro ángulo de la casa donde se encuentra una fotografía de sus padres, al mirarla entra corriendo a su habitación donde su llanto hace muestra de su tristeza por una terrible soledad que ha conocido muy pequeña y que irremediamente detonó de un nuevo jinete del apocalipsis que es la incomunicación.

En paralelo de tiempos el mimo sufre un pesar por las nuevas noticias. La mujer enigmática le entrega una nota en la cual se encuentra un poema de hermosa caligrafía y le muestra un libro, en él encuentra su destino.

Los dos entes se observan y recorren los pensamientos a lo largo de las expresiones inesperadas, pero que deben ser cumplidas de manera permanente por cada uno de los seres humanos. El mimo por fin acepta su destino y sigue a la mujer por los callejones, donde el artista la sigue sin más miramientos.

La niña en el otro eje, de un mundo limítrofe de emociones, toma en sus manos a un sucio muñeco y destella una lágrima tras otra al saberse tocada por el *thanatos* irreversible. No llora por su próximo destino sino por el que no conoció.

De manera súbita la niña sale corriendo al balcón donde se lanza, o es lanzada por los demonios insensibles y termina

con una agonía psicosomática creada por una enfermedad de las sociedades avanzadas en conocimientos de individualismos dicotómicos.

El mimo y la mujer, se dirigen por un lúgubre y largo túnel. Corriendo se aproxima la pequeña infante para seguir el camino hacia otras tonalidades físicas. Ya juntos se pierden en la triste esencia de la decadencia humana.

Al amanecer el mimo está muerto en la banca y en su cara se observa una sonrisa perpetua. El poema de sus manos y en el infinito sólo se pueden mirar unas hermosas cursivas con la tinta del tanhatos.

Y el viento pasa llevándose a dos mortales acompañada de la duquesa del mensaje final.

## Guión técnico

<u>Video</u>	<u>Audio</u>
<p><u>FADE IN</u> TÍTULO DE CORTOMETRAJE "El regreso al silencio"</p> <p><u>Sec. I</u> DIA/EXT. PANING DE IZQUIERDA A DERECHA DE LA CIUDAD Z</p> <p><u>Sec. II</u> DIA/EXT. DISOLVENCIA CON FS DE MIMO EN BANCA CON SUS PERTENENCIAS, ENTRE ELLAS UNA HOJA</p> <p>DIA/EXT. CORTE DIRECTO A 2S DE ANCIANOS CAMINANDO POR LA PLAZA</p> <p>DIA/EXT. DISOLVENCIA CON FS DE ANCIANOS INTENTANDO DESPERTAR A MIMO</p> <p>DIA/EXT. CORTE DIRECTO A MS 2S DE ANCIANOS RETIRANDOSE DE LA BANCA CON EL MIMO</p> <p>DIA/EXT. DISOLVENCIA DE FS A CU DE MIMO EN BANCA, HASTA VERLE RODAR UNA LAGRIMA POR SU MEJILLA</p> <p><u>Sec. III</u> DIA/EXT. INICIO DE FLASH BACK EN TRAVELING CON MIMO EN FS</p> <p>DIA/EXT. CORTE DIRECTO A PANING DE IZQUIERDA A DERECHA DE POCA GENTE EN LA PLAZA VIENDO ESPECTÁCULO DE MIMO</p>	<p><u>OP: FADE IN</u> ENTRA. MÚSICA TOTALMENTE MELANCÓLICA</p>

(...)



DIA/EXT. DISOLVENCIA CON  
2S, UNA MUJER DE  
VESTIMENTA RARA SE ACERCA  
AL ESPECTÁCULO DEL MIMO DE  
MANERA LENTA Y PAUSADA

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A CU  
DE MIMO, SE ENCUENTRA UN  
POCO ASUSTADO POR LA  
PRESENCIA DE ELLA

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A MS  
DE CHICA INTERNANDOSE ENTRE  
EL PÚBLICO

DIA/EXT. DISOLVENCIA CON FS  
2S DE MIMO Y MUJER BAILANDO

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A  
PUBLICO DE LA PLAZA SIN  
SABER QUE ESTA PASANDO CON  
EL MIMO

(LA GENTE NO VE A LA  
MUJER)

Sec. IV

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A FS  
DE NIÑA QUE VIENE DEL  
COLEGIO VA ACERCANDOSE POCO  
A POCO AL ESPECTÁCULO

DIA/EXT. DISOLVENCIA CON CU  
DE NIÑA MIRANDO A MUJER CON  
SORPRESA Y TRISTEZA

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A MS  
2S DE NIÑA Y MUJER VIENDOSE  
FIJAMENTE

DIA/EXT. DISOLVENCIA CON FS  
DE NIÑA QUE SALE CORRIENDO  
DE LA PLAZA ASUSTADA POR LA  
PRESENCIA DE LA ENIGMÁTICA  
MUJER

(...)

Sec. V

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A FS  
DE GENTE EN PLAZA  
PREGUNTANDOSE ¿QUE LE  
SUCEDE AL MIMO?

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A FS  
DE LA POCA GENTE QUE QUEDA,  
SE COMIENZA A IR AL VER QUE  
NO HABRÁ MÁS ESPECTÁCULO

DIA/EXT. DISOLVENCIA CON MS  
DE MIMO, RETROCEDE A SU  
BANCA SINTIÉNDOSE  
ACORRALADO POR LA MUJER

Sec. VI

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A FS  
DE NIÑA CAMINO A SU CASA

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A OS  
INTENTANDO ABRIR LA PUERTA  
DE CASA

DIA/INT. DISOLVENCIA CON MS  
DE NIÑA VIENDO EL TELEVISOR

(EL TELEVISOR SOLO PRESENTA  
NOTICIAS DE CONTENIDO  
FUERTE)

DIA/INT. DISOLVENCIA DE MS  
A CU DE NIÑA EN SU CASA,  
SIENTE UNA SOLEDAD INMENSA

DIA/INT. CORTE DIRECTO A MS  
DE NIÑA VOLTEANDO A VER UNA  
FOTOGRAFÍA DE SUS PADRES

DIA/INT. CORTE DIRECTO A MS  
DE NIÑA CORRIENDO A SU  
HABITACIÓN

DIA/INT. CORTE DIRECTO DE  
MS A CU DE NIÑA EN SU CAMA  
LLORANDO

(...)

Sec. VII

DIA/EXT. DISOLVENCIA CON MS  
2S DE MIMO Y MUJER SENTADOS  
EN LA BANCA, ELLA LE  
ENTREGA UNA HOJA Y LE  
MUESTRA UN LIBRO

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A MS  
DE MIMO, LEE LA HOJA Y SU  
ROSTRO CAMBIA TRISTEMENTE

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A MS  
2S ÉL INTENTA RETIRARSE DEL  
LUGAR, PERO ELLA LO DETIENE

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A MS  
2S ÉL MIRA A LA MUJER Y SU  
MIRADA REFLEJA LA  
ACEPTACIÓN DE SU DESTINO

Sec. VIII

NOCHE/EXT. DISOLVENCIA CON  
TRAVELLING DE MIMO Y JOVEN  
CAMINANDO ENTRE CALLEJONES

NOCHE/EXT. CORTE DIRECTO A  
2S MS Y FS ELLA LO ESPERA  
PARA QUE LA SIGA

NOCHE/EXT. DISOLVENCIA CON  
OS DE MIMO VIENDO A JOVEN  
EN FS

Sec. IX

DIA/INT. DISOLVENCIA CON MS  
DE NIÑA EN SU CAMA, TOMA  
ENTRE SUS MANOS A SU  
MUÑECO.

DIA/INT. CORTE DIRECTO DE  
MS A CU DE NIÑA LLORANDO

DIA/INT. DISOLVENCIA CON FS  
DE NIÑA SALIENDO AL BALCÓN

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A FS  
DE NIÑA CORRIENDO HACIA EL  
BALCÓN

(...)

DIA/EXT. DISOLVENCIA CON MS  
DE NIÑA LANZANDOSE POR EL  
BALCÓN.

DIA/EXT. CORTE DIRECTO A  
TILL-UP DE BALCÓN A NIÑA  
PRECIPITANDOSE AL VACÍO

Sec. X

NOCHE/EXT. DISOLVENCIA CON  
FS 2S DE MIMO Y JOVEN  
CAMINANDO POR EL TÚNEL

NOCHE/EXT. CORTE DIRECTO A  
FS 3S DE MIMO Y JOVEN  
ESPERANDO A NIÑA QUE SE  
ACERCA CORRIENDO

NOCHE/EXT. DISOLVENCIA A FS  
3S DE CAMINANDO TODOS  
JUNTOS HACIA EL OSCURO  
TÚNEL

Sec. XI

DIA/EXT. FIN DE FLASH BACK  
DISOLVENCIA CON FS DE MIMO  
EN LA BANCA, YA MUERTO,  
ENTRE SUS MANOS AÚN AQUEL  
POEMA

Sec. XII

DIA/EXT. DISOLVENCIA CON EL  
VIENTO ARRASTRANDO LAS  
HOJAS DE LOS ARBOLES,  
ACOMPAÑADO DE AQUEL POEMA.

FADE OUT A CRÉDITOS DE  
SALIDA

OP:FADE OUT

## Escaleta

### Sec. I

- \* Se ve toda la ciudad

### Sec II

- \* Mimo en banca con sus pertenencias y una hoja
- \* Dos ancianos caminan por la plaza en donde está el mimo
- \* Dos ancianos pasan por la banca y lo intentan despertar
- \* Los ancianos se retiran de la banca
- \* Mimo llorando

### Sec III

- \* Mimo en espectáculo callejero
- \* Gente viendo espectáculo de mimo
- \* Mujer se acerca al espectáculo
- \* Mimo espantado
- \* Mujer se integra en el espectáculo
- \* Mimo y mujer bailando
- \* Gente no sabe lo que sucede

### Sec. IV

- \* Niña caminando hacia la plaza
- \* Niña cerca del espectáculo
- \* Niña ve a mujer sorprendida
- \* Niña y mujer se ven
- \* Niña sale corriendo de la plaza

### Sec. V

- \* Gente preguntándose que pasa en el espectáculo
- \* Poca gente se comienza a ir
- \* Mimo retrocede a su banca junto con la mujer

### Sec VI

- \* Niña corriendo a casa
- \* Niña entrando a casa
- \* Niña viendo televisión
- \* Televisión con contenidos fuertes
- \* Niña totalmente sola
- \* Niña viendo fotografía
- \* Niña corriendo a su habitación
- \* Niña llorando en su cama

**Sec. VII**

- \* Mimo y mujer sentados en la banca
- \* Mimo lee una hoja
- \* Mimo intentando irse
- \* Mimo y joven intercambian miradas

**Sec. VIII**

- \* Mimo y joven caminando
- \* Joven espera a mimo
- \* Mimo ve a la joven entre callejones

**Sec. IX**

- \* Niña en su cama con muñeco
- \* Niña llorando
- \* Niña sale al balcón
- \* Niña corre al balcón
- \* Niña aventándose por el Balcón

**Sec. X**

- \* Mimo y mujer en el túnel
- \* Mimo y mujer se detienen
- \* Niña se aproxima a mimo y joven
- \* Los tres caminado por el túnel

**Sec. XI**

- \* Mimo en banca muerto

**Sec. XII**

- \* El viento arrastra hojas
- \* El poema en el suelo

### Break Down

Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
I	1	CIUDAD DE GUANAJUATO	EXT	DIA	PANEO DE CIUDAD	TRIPIE, CAMARAS
II	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO EN BANCA	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO
II	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	ANCIANOS CAMINANDO POR PLAZA	TRIPIE, CÁMARAS
II	3	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	ANCIANOS DESPERTANDO A MIMO	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO
II	4	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	ANCIANOS SE VAN DEL LUGAR.	TRIPIE, CAMARAS
II	5	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO LLORANDO	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO
III	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO DANDO ESPECTÁCULO CALLEJERO	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, EXTRAS
III	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	GENTE VIENDO ESPECTÁCULO	EXTRAS, TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO
III	3	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MUJER SE ACERCA A ESPECTÁCULO	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, VESTIDO PARA ELLA
III	4	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO ASUSTADO POR LA PRESENCIA DE ELLA	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, VESTIDO PARA ELLA

Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
III	5	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MUJER CAMINA HACIA ÉL	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, VESTIDO PARA ELLA
III	6	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO Y MUJER BAILANDO EN EL ESPECTÁCULO	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, VESTIDO PARA ELLA
III	7	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	GENTE PREGUNTADOSE SI ÉL ESTA LOCO	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS
IV	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA CAMINANDO HACIA LA PLAZA	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, MOCHILA, OSO, VESTIDO DE MUJER
IV	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA CERCA DEL ESPECTÁCULO	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, MOCHILA, OSO, VESTIDO DE MUJER
IV	3	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA VE A MUJER	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, OSO, VESTIDO DE MUJER
IV	4	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA Y MUJER SE VEN	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, OSO, VESTIDO DE MUJER



Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
IV	5	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA CORRE FUERA DE LA PLAZA	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, OSO, VESTIDO DE MUJER
V	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	LA GENTE NO SABE LO QUE PASA	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS
V	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	LA POCA GENTE SE COMIENZA A RETIRAR	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS
V	3	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO RETROCEDE A SU BANCA JUNTO CON MUJER	TRIPIE, CAMARAS, OBJETOS DE MIMO Y VESTIDO DE MUJER
VI	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA SE VA CORRIENDO A CASA	TRIPIE, CAMARAS, OSO, UNIFORME DE NIÑA
VI	2	CASA CECY	INT	DIA	NIÑA ENTRANDO A SU CASA	TRIPIE, CAMARAS, LLAVES, OSO
VI	3	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA VIENDO EL TELEVISOR	TRIPIE, CAMARAS, TELEVISOR
VI	4	CASA LULÚ	INT	DIA	TELEVISIÓN CON FUERTES CONTENIDOS	TRIPIE, CAMARAS, TELEVISOR
VI	5	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA TOTALMENTE SOLA EN CASA	TRIPIE, CAMARAS, CASA SOLA
VI	6	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA VIENDO FOTOGRAFÍA	TRIPIE, CAMARAS, FOTOGRAFÍA ANTIGUA
VI	7	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA CORRIENDO A SU HABITACIÓN	TRIPIE, CAMARAS
VI	8	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA LLORANDO SOBRE SU CAMA	TRIPIE, CAMARAS
VII	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO Y MUJER SENTADOS EN LA BANCA	TRIPIE, CAMARAS
VII	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	• EXT	DIA	MIMO LEE UNA HOJA	TRIPIE, CAMARAS, HOJA CON POEMA

Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
VII	3	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO INTENTA ALEJARSE DE ELLA	TRIPIE, CAMARAS, HOJA
VII	4	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO Y MUJER INTERCAMBIAN MIRADAS	TRIPIE, CAMARAS, HOJA
VIII	1	CALLEJONES DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	MIMO Y MUJER CAMINANDO ENTRE CALLEJONES	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
VIII	2	CALLEJONES DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	LA MUJER ESPERA A MIMO	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
VIII	3	CALLEJONES DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	MIMO VE A LA MUJER ENTRE LOS CALLEJONES	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
IX	1	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA EN SU CAMA TOMA A SU OSO	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, OSO
IX	2	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA LLORANDO	TRIPIE, CAMARAS, OSO, ILUMINACIÓN
IX	3	CASA CECY	EXT	DIA	NIÑA SALE HACIA EL BALCÓN DE LA CASA	TRIPIE, CAMARAS, OSO
IX	4	CASA CECY	EXT	DIA	NIÑA CORRE AL BALCÓN	TRIPIE, CAMARAS, OSO
IX	5	CASA CECY	EXT	DIA	NIÑA SE AVIENTA POR EL BALCÓN	TRIPIE, CAMARAS, ARNESES, ESCALERAS
X	1	TÚNEL DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	MIMO Y MUJER CAMINAN POR EL TÚNEL	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
X	2	TÚNEL DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	MIMO Y JOVEN SE DETIENEN EN SU CAMINO	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
X	3	TÚNEL DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	NIÑA SE APROXIMA CORRIENDO A ELLOS	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE LOS TRES Y OSO

Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
X	4	TÚNEL DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	LOS TRES CAMINAN POR EL TÚNEL	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE LOS TRES Y OSO
XI	1	PLAZA DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO EN LA BANCA MUERTO	TRIPIE, CAMARAS, OBJETOS Y VESTIMENTA DE MIMO
XII	1	CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	EL VIENTO ARRASTRA HOJAS DE ÁRBOL	TRIPIE, CAMARAS, VENTILADOR, HOJAS DE ÁRBOL
XII	2	CIUDAD DE GUANAJUATO	EXT	DIA	EL POEMA ES ARRASTRADO POR EL VIENTO	TRIPIE, CAMARAS, VENTILADOR, POEMA

### Day by day

Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
VIII	1	CALLEJONES DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	MIMO Y MUJER CAMINANDO ENTRE CALLEJONES	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
VIII	2	CALLEJONES DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	LA MUJER ESPERA A MIMO	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
VIII	3	CALLEJONES DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	MIMO VE A LA MUJER ENTRE LOS CALLEJONES	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
X	1	TÚNEL DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	MIMO Y MUJER CAMINAN POR EL TÚNEL	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
X	2	TÚNEL DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	MIMO Y JOVEN SE DETIENEN EN SU CAMINO	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE AMBOS
X	3	TÚNEL DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	NIÑA SE APROXIMA CORRIENDO A ELLOS	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE LOS TRES Y OSO
X	4	TÚNEL DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	NOCHE	LOS TRES CAMINAN POR EL TÚNEL	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, VESTIMENTA DE LOS TRES Y OSO
XI	1	PLAZA DE LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO EN LA BANCA MUERTO	TRIPIE, CAMARAS, OBJETOS Y VESTIMENTA DE MIMO
II	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO EN BANCA	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO
II	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	ANCIANOS CAMINANDO POR PLAZA	TRIPIE, CÁMARAS

Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
II	4	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	ANCIANOS SE VAN DEL LUGAR.	TRIPIE, CAMARAS
II	5	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO LLORANDO	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO
III	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO DANDO ESPECTACULO CALLEJERO	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, EXTRAS
III	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	GENTE VIENDO ESPECTACULO	EXTRAS, TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO
III	3	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MUJER SE ACERCA A ESPECTACULO	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, VESTIDO PARA ELLA
III	4	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO ASUSTADO POR LA PRESENCIA DE ELLA	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, VESTIDO PARA ELLA
III	5	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MUJER CAMINA HACIA ÉL	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, VESTIDO PARA ELLA
III	6	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO Y MUJER BAILANDO EN EL ESPECTACULO	TRIPIE, CAMARAS, DIVERSOS OBJETOS PARA MIMO, VESTIDO PARA ELLA

Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
III	7	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	GENTE PREGUNTADOSE SI ÉL ESTA LOCO	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS
IV	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA CAMINANDO HACIA LA PLAZA	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, MOCHILA, OSO, VESTIDO DE MUJER
IV	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA CERCA DEL ESPECTÁCULO	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, MOCHILA, OSO, VESTIDO DE MUJER
IV	3	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA VE A MUJER	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, OSO, VESTIDO DE MUJER
IV	4	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA Y MUJER SE VEN	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, OSO, VESTIDO DE MUJER
IV	5	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA CORRE FUERA DE LA PLAZA	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS, UNIFORME DE NIÑA, OSO, VESTIDO DE MUJER
V	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	LA GENTE NO SABE LO QUE PASA	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS
V	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	LA POCA GENTE SE COMIENZA A RETIRAR	TRIPIE, CAMARAS, EXTRAS

Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
VI	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	NIÑA SE VA CORRIENDO A CASA	TRIPIE, CAMARAS, OSO, UNIFORME DE NIÑA
VII	1	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO Y MUJER SENTADOS EN LA BANCA	TRIPIE, CAMARAS
VII	2	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO LEE UNA HOJA	TRIPIE, CAMARAS, HOJA CON POEMA
VII	3	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO INTENTA ALEJARSE DE ELLA	TRIPIE, CAMARAS, HOJA
VII	4	PLAZA EN LA CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	MIMO Y MUJER INTERCAMBIAN MIRADAS	TRIPIE, CAMARAS, HOJA
I	1	CIUDAD DE GUANAJUATO	EXT	DIA	PANEO DE CIUDAD	TRIPIE, CAMARAS
XII	1	CD. DE GUANAJUATO	EXT	DIA	EL VIENTO ARRASTRA HOJAS DE ÁRBOL	TRIPIE, CAMARAS, VENTILADOR, HOJAS DE ÁRBOL
XII	2	CIUDAD DE GUANAJUATO	EXT	DIA	EL POEMA ES ARRASTRADO POR EL VIENTO	TRIPIE, CAMARAS, VENTILADOR, POEMA
VI	3	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA VIENDO EL TELEVISOR	TRIPIE, CAMARAS, TELEVISOR
VI	4	CASA LULÚ	INT	DIA	TELEVISIÓN CON FUERTES CONTENIDOS	TRIPIE, CAMARAS, TELEVISOR
VI	5	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA TOTALMENTE SOLA EN CASA	TRIPIE, CAMARAS, CASA SOLA
VI	7	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA CORRIENDO A SU HABITACIÓN	TRIPIE, CAMARAS
VI	8	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA LLORANDO SOBRE SU CAMA	TRIPIE, CAMARAS
IX	1	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA EN SU CAMA TOMA A SU OSO	TRIPIE, CAMARAS, ILUMINACIÓN, OSO
IX	2	CASA LULÚ	INT	DIA	NIÑA LLORANDO	TRIPIE, CAMARAS, OSO, ILUMINACIÓN

Sec.	Esc.	Locación	Int/Ext.	Día/Noche	Descripción	Utilería
IX	3	CASA CECY	EXT	DIA	NIÑA SALE HACIA EL BALCÓN DE LA CASA	TRIPIE, CAMARAS, OSO
IX	4	CASA CECY	EXT	DIA	NIÑA CORRE AL BALCÓN	TRIPIE, CAMARAS, OSO
IX	5	CASA CECY	EXT	DIA	NIÑA SE AVIENTA POR EL BALCÓN	TRIPIE, CAMARAS, ARNESES, ESCALERAS



## Shooting

DIA	SECUENCIA	ESCENA
1	VIII	1, 2, 3
	X	1, 2, 3, 4
2	XI	1
	II	1, 2, 3, 4, 5
	III	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
	IV	1, 2, 3, 4, 5, 6
3	V	1, 2, 3
	VI	1
	VII	1,2,3,4
	I	1
	XII	1, 2
	VI	3, 4, 5, 6, 7, 8
	IX	1, 2
5	V	2
	IX	3, 4, 5

Capítulo IV  
Análisis Cinésico del  
cortometraje  
"El regreso al silencio"

## 4.1 Metodología

Dentro de nuestro trabajo, ahora toca el turno a la *praxis* u objeto de investigación que es el cortometraje "El regreso al silencio". Donde tomaremos un fragmento específico que será el *corpus* de nuestro análisis Cinésico.

Dentro del estudio de la Cinésica y la correlación que mantiene con la cinematografía es importante encontrar la analogía de las dos vertientes donde se ubica nuestro objeto de estudio.

Estaremos auxiliados por una serie de pasos metodológicos de la investigación Cinésica en la que encontraremos la relación desde la perspectiva visual de la escena donde el mimo se encuentra desesperado por su futura tragedia que es comunicada por la chica misteriosa.

Esta situación se manifiesta como un ejemplo claro de lo que serán las anotaciones pertinentes del caso, la teoría que basa sus estudios en la aplicación filmada y que tiene su método a través de la comunicación no-verbal. Ésta encuentra los resultados en una serie de fotogramas que nos ayudarán a explicar mejor lo que sucede con el film.

Es por esto que tomando como referencia lo explicado en el capítulo II desarrollaremos los **pasos de la investigación Cinésica** aplicándolo a una secuencia dividida en cuadros donde se ejemplifican cada unos de los pasos que requiere está investigación.

Iniciaremos en el primer punto con el registro visual, seleccionamos un extracto del cortometraje "El regreso al silencio". Es necesario enumerar uno a uno los cuadros para posteriormente continuar con la interpretación de cada uno de los kines, que desprenden a kinemas hasta llegar a kinemorfemas.

En segundo término utilizaremos la transcripción apoyándonos en el sistema de Birdwhistell para describir cada uno de los movimientos y posiciones del cuerpo que se relacionan íntimamente con la nomenclatura de la Cinésica en el cortometraje la cual es nuestra propuesta principal de esta relación dicotómica.

Llegando al puerto de las conclusiones desembarcamos en el último paso, *análisis de los datos*, el cual se enfoca en indagar e integrar ambos puntos anteriores que analizaremos desde un enfoque cinésico aplicado al cortometraje. Sin descuidar la interacción que existe dentro de la historia entre los actores y su comunicación no-verbal que se ejemplifica principalmente en nuestro cortometraje silente.

## 4.2. Paso 1: Registro Visual

Como se describió anteriormente el proceso de la investigación Cinésica comienza con el registro visual que se utilizó para analizarlo cuadro por cuadro. Con el surgimiento ulterior de la videograbación la mayoría de los estudios actuales se realizan registrando en videocinta magnética las imágenes de las personas estudiadas. En ambos casos es necesario volver una y otra vez a examinar lo registrado, tomando para ello puntos de referencia; en la película estos puntos son la numeración de los cuadros de la cinta filmada.

Nosotros elegimos una pequeña secuencia del cortometraje "El regreso al silencio", ya que parten desde el principal punto de una comunicación interactiva de señales, kines y guiños que expresan directamente los rasgos del rostro.

Consideramos que las siguientes ilustraciones de los personajes del mimo y la dama o muerte se adecuan a un análisis que demostrará los alcances de la comunicación de la Cinésica. Mostraremos a través de cuadros este registro visual.

### 4.3. Paso 2: Transcripción

Una vez obtenido el registro, éste tiene que ser transcrito de manera semejante a como se realiza con los registros magnetofónicos del habla de los participantes en un tipo dado de interacción. Para el efecto, Birdwhistell ha desarrollado un sistema de anotación especial utilizando signos arbitrarios para referirse a las diversas partes del cuerpo, su posición y sus movimientos.

El uso de los signos contruidos para la anotación sólo adquieren sustancia si se relacionan con la descripción explícita y específica de las condiciones de observación.

Nosotros dentro de este análisis primero mostraremos cuadro por cuadro y debajo de la imagen la transcripción.

## Cuadro 1



### Descripción Cinésica de ella

Dentro de este cuadro se muestra a la mujer con kines o gestos relajados del rostro. Muestra una inclinación de su cabeza a la derecha, sus labios se encuentran comprimidos con un ligero movimiento de labios a la izquierda y los ojos fijos en el mimo, el brazo izquierdo doblado hacia arriba formando un ángulo de  $90^\circ$  y su mano izquierda sobre la derecha del mimo. Las cejas se mantienen en decanso. Nariz relajada y mejillas un poco hinchadas. Cuello relajado y barbilla a la izquierda.

### Descripción Cinésica de él

Dentro de los kines del mimo se encuentra la cabeza levantada a las dos y las cejas elevadas bilateralmente, ojos muy abiertos y centrados. Nariz apretada y mejillas chupadas, labios entre-abiertos mostrando los dientes superiores, sin sonrisa alguna, barbilla adelantada, cuello tenso.

## Cuadro 2



### Descripción Cinésica de ella

Los kines básicamente de su cara se identifican: inclinación de cabeza a la derecha a la una, frente superrelajada bilateralmente, cejas relajadas, ojos centrados y fijos en el mimo, nariz relajada, mínima sonrisa plana, cuello relajado, brazo derecho en movimiento y mano derecha llevando un objeto, mientras que la izquierda sobre su pierna.

### Descripción Cinésica de él

Los kinemorfemas del mimo son cabeza semi-inclinada al inferior, cara con una mínima expresión, frente relajada, cejas levemente fruncidas, ojos centrados en un objeto, nariz relajada, labios levemente separados, barbilla caída, brazo y mano derecha en movimiento tomando un objeto, brazo izquierdo tenso.



### Cuadro 3



#### **Descripción Cinésica de ella**

Sus posiciones kinésicas comienzan desde la cabeza hasta los pies. Cabeza inclinada levemente a la derecha a la una, cara y frente relajadas, ojos fijos, línea superior e inferior sin sonrisa con labios relajados, cuello superrelajado, brazos sin actividad y puestos sobres sus piernas.

#### **Descripción Cinésica de él**

Los movimientos kinésicos del mimo en este cuadro es cabeza inclinada hacia abajo a la una, frente arrugada bilateralmente con cejas levantadas, ojos muy abiertos y centrados en un objeto, labios entreabiertos con barbilla semi-caída, cuello levemente tenso, brazos y manos tomando un objeto.

#### Cuadro 4



#### Descripción Cinésica de ella

Ella aún con cabeza inclinada a la derecha cara totalmente falta de expresión, frente y cejas relajadas, ojos centrados en el mimo, labios comprimidos, barbilla y cuello relajados, ambos brazos relajados sobre sus piernas.

#### Descripción Cinésica de él

El mimo muestra cabeza con medio giro hacia la derecha, frente y cejas relajadas, ojos muy abiertos y fijos en ella, labios entre abiertos sin sonrisa alguna, brazos doblados cerca del pecho, con un ángulo aproximado a 90°, y ambas manos sujetando un objeto.

## Cuadro 5



### Descripción Cinésica de ella

Dentro de este cuadro se nota que los kines han variado su cabeza esta en plano medio sagital, su frente y cejas relajadas, ojos levemente a la izquierda, labios comprimidos, cuello relajado y ambos brazos relajados sobre sus piernas.

### Descripción Cinésica de él

Los kines cambiaron radicalmente, ya que la cabeza ahora se encuentra ligeramente bajada, frente levemente arrugada con cejas levantadas, ojos muy abiertos y centrados en el objeto, boca semi-abierta, barbilla caída, cuello tenso, ambos brazos doblados cerca del pecho, con un ángulo aproximado de 90°, con manos sosteniendo un objeto.

## Cuadro 6



### Descripción Cinésica de ella

Su cabeza se encuentra levantada con pequeño giro a la izquierda, frente relajada, cejas ligeramente levantadas, ojos a la izquierda a las dos mirando al mimo, línea tanto superior como inferior de los labios sin sonrisa, barbilla adelantada.

### Descripción Cinésica de él

La cabeza esta hacia abajo a las dos, frente semi-arrugada con cejas levantadas bilateralmente, ojos abiertos, centrados y fijos en el objeto, boca semi-abierta sin sonrisa alguna con barbilla caída, cuello tenso, ambos brazos doblados a 90° aproximadamente a la altura del pecho y manos sujetando un objeto.

## Cuadro 7



### Descripción Cinésica de ella

Se encuentra su cabeza levantada a las dos, con frente relajada y cejas levemente fruncidas, ojos a la izquierda a las dos, labios ligeramente abiertos sin sonrisa alguna.

### Descripción Cinésica de él

Sus movimientos han cambiado, por lo que la cabeza esta levantada, frente levemente arrugada con cejas poco elevadas, ojos muy abiertos, centrados y fijos, boca abierta mostrando dientes superiores, barbilla caída, cuello tenso y ambos brazos doblados a 90° aproximadamente a la altura del pecho y manos sujetando fuertemente un objeto.

## Cuadro 8



### Descripción Cinésica de ella

Los kines presentados en el cuadro por medio de ella es cabeza ligeramente a la izquierda a la una, con frente relajada y cejas ligeramente levantadas, ojos abiertos con mirada dirigida a la izquierda observando al mimo, línea tanto superior como inferior de los labios sin sonrisa, barbilla adelantada, cuello tenso y brazos doblados hacia la izquierda tomando con sus manos al mimo.

### Descripción Cinésica de él

Sin en cambio en él su cabeza se encuentra levantada, frente arrugada bilateralmente con cejas levantadas, ojos fijos y muy abiertos, mejillas ligeramente chupadas, boca semi-abierta sin sonrisa alguna, barbilla caída, cuello tenso y ambos brazos doblados a 90° aproximadamente a la altura del pecho y manos sosteniendo un objeto. Mientras que de su lado derecho está siendo jalado por ella.

## Cuadro 9



### Descripción Cinésica de ella

Su cabeza se encuentra a la izquierda con frente y cejas relajadas, ojos abiertos y fijos en el mimo, mejillas un poco hinchadas con labios comprimidos, cuello tenso, brazo derecho relajado y brazo izquierdo doblado hacia enfrente con mano tocando al mimo.

### Descripción Cinésica de él

En cuanto al mimo su cabeza está levantada con frente y cejas fruncidas bilateralmente, ojos abiertos y fijos, boca semi-abierta mostrando dientes superiores sin sonrisa, barbilla ligeramente adelantada, cuello tenso y brazos doblados hacia delante con 90° aprox., tomando con sus manos un objeto.

## Cuadro 10



### Descripción Cinésica de ella

En este cuadro sólo se aprecia el rostro por lo que su cabeza se encuentra ligeramente hacia la izquierda, con frente y cejas relajadas, ojos hacia la izquierda, abiertos y mirando al mimo, mejillas hinchadas y labios comprimidos, más de lado izquierdo. Cuello tenso y barbilla adelantada.

### Descripción Cinésica de él

Su cabeza está levantada, ligeramente inclinada a la derecha, con frente y cejas fruncidas bilateralmente, ojos abiertos y fijos, mejillas chupadas, boca semi-abierta mostrando los dientes superiores sin sonrisa, barbilla caída y cuello tenso.



#### 4.4. Paso 3: Análisis de los datos

La interpretación de los datos recabados de la secuencia del cortometraje "El regreso al silencio" manifiestan de forma imperativa los rasgos de una comunicación no-verbal expuesta por el contenido de la historia, podemos apreciar como principal premisa que los gestos son comprendidos de una manera clara y precisa sin necesidad de emplear el lenguaje.

Para ser más claros los kines se comparan lingüísticamente como un grupo de consonantes y vocales que se van consolidando para formar la morfosintaxis de la Cinésica.

Partiendo de varios kines del rostro del mimo podemos apreciar que se llega a la construcción de una palabra o kinema que se observa claramente en un estado emotivo que tiene el mimo como la tristeza por recibir una noticia desagradable que afecta de manera cambiante los rasgos fisonómicos del contorno de su totalidad de la cara.

La composición de los kines y kinemas son los kinemorfemas que son la explicación de todos los sentimientos que se están manifestando totalmente en un solo cuadro, a lo que lingüísticamente sería la oración. Concretamente nos referimos a la totalidad de la acción que se está realizando en la imagen.

A continuación presentaremos un cuadro comparativo entre lingüística y Cinésica tomando como ejemplo el cuadro 7.



Cuadro 7

Cinésica		Lingüística	
Mimo	Ella	Mimo	Ella
ojos muy abiertos. Kines	ojos a la izquierda a las dos. Kines	O, J, O, etc. (vocales y consonantes)	O, J, O, etc. (vocales y consonantes)
boca abierta mostrando dientes superiores, barbilla caída. Kinema	frente relajada y cejas levemente fruncidas. Kinema	ojos, nariz, barbilla, etc. (palabras)	frente, cejas, ojos, etc. (palabras)
ambos brazos doblados a 90° aproximadamente a la altura del pecho y manos sujetando fuertemente un objeto. Kinemorfema	labios ligeramente abiertos sin sonrisa alguna. Kinemorfema	Con los brazos a la altura de su corazón sostenía el poema melancólicamente (oración)	Los labios expresaban la amargura de mensaje dado (oración)

## **Conclusión**

Al concluir con este trabajo de investigación, observamos la importancia de la Cinésica (comunicación no-verbal) como disciplina de la comunicación, ya que tiene una íntima relación con el cortometraje.

La belleza de los inicios del cine con algunos cortometrajes que hemos mostrado dentro de esta investigación, como el *Perro andaluz*, resaltan por su impactante calidad visual.

Estamos convencidos de que el cine silente nunca hubiera podido trascender de tal forma si no es por los aspectos faciales de la expresión gestual, Chaplin no sería Chaplin evidentemente.

Como vimos a lo largo del trabajo, mostramos la dependencia de cada una de las vertientes, si bien es cierto que el sonido y el lenguaje han enriquecido el cortometraje actual, estamos seguros que la imagen es la que perdurará por siempre en la mente del espectador.

Ha sido de gran utilidad haber realizado un cortometraje de ficción para poder explicar más concretamente lo que estudia la Cinésica, una ciencia que como señalamos contiene una metodología para comprender los fenómenos no-verbales de una manera más científicista.

Nuestra principal premisa ha sido contestada; saber si en realidad se podían relacionar ambas disciplinas, y los resultados nos satisfacen en las posibles aplicaciones que puedan tener para un estudio más especializado de la cinematografía en general.

Es inherente que al estudiar la comunicación no-verbal surgen problemáticas que se manifiestan en el contexto actual. La grave situación por la que pasa actualmente la comunicación, ya que se da en una sociedad teledirigida como dice Sartori, donde lo que predomina es la imagen. Pero esto contrasta con los estudios formales que se tienen de la comunicación no-verbal, es paradójico observar que en una sociedad dominada por la imagen no se noten las manifestaciones del rostro que a su vez aparecen como escapatoria a la incomunicación que surge en estos tiempos.

Si nosotros ponemos un poco de atención a los rasgos de la Cinésica, sería muy fácil darnos cuenta que ésta comunicación rescata las emociones más esenciales del ser humano como lo son la tristeza, alegría, dolor, soledad, etc.

Consideramos que la comunicación no-verbal tiene mucho que decirnos a cerca de los nuevos habitantes del mundo en este siglo XXI, pero tenemos que ser más cuidadosos con sus implicaciones emotivas, ya que en una etapa de cambios e incomunicaciones en las grandes metrópolis tenemos que tomarla muy en serio como lo ha hecho el cine desde sus inicios.

El interés radica en explotarla para un corpus de estudio más aplicado a la comprensión de los seres humanos. Ya que si existe la comunicación en todas sus facetas se debe sólo por los seres humanos.

La elaboración del cortometraje "El regreso al silencio" toca en gran medida estos tópicos actuales en una sociedad que está abandonando sus raíces más esenciales en las que aparecen nuevos demonios desde la niñez como la soledad, que sólo hubiera sido creíble en una historia de Dostoiewski. Pero ahora aparece la frialdad de unos nuevos entes guiados por las banderas de consumismo y materialismo que suscitan en nuevos problemas como la identidad del ser humano con su raíz fraternal.

No queremos olvidar que nosotros como futuros profesionales tenemos el deber de poseer un mejor conocimiento, pero que al mismo tiempo tenemos el compromiso de mostrarlo a la sociedad para un fortalecimiento colectivo.

## Bibliografía

Birdwhistell, Ray. *Cinésica y comunicación, El aula sin muros*, E. Carpenter y M. McLuhan (comps.), Ed. LAIA, Barcelona, 1979.

Birdwhistell, Ray L. *El lenguaje de la expresión corporal*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979.

Cooper y Dancyger. *El guión del cortometraje*, Instituto Oficial Radio y Televisión, México, 1994.

Ekman, P. y Frisen, W. *The repertory of non-verbal behavior: categories, origins, usage, and coding*, *Semiótica*, 1969, 1

Flora, Davis. *Comunicación No verbal*, Alianza Editorial, Madrid, 1976.

Jeanne René y Ford Charles. *Historia ilustrada del cine, I El cine mudo (1895-1930)*, Alianza Editorial, 4ª ed. Madrid, 1984.

Knapp, Mark. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Ed. Paidós Comunicación, 2ª. ed, Barcelona, 1997

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 2ª. ed., 1974.

Ricci Pío y Zeni Bruna. *La comunicación como proceso social*, Ed. Grijalbo, CONACULTA, México, 1990.



Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión.* Alianza Editorial, España, 2002.

Sánkey García, Ma. del Rayo. *Cinésica y Semiótica*, Ed. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1998.

Scheflen, A. *El método de la historia natural en la psicoterapia. La investigación de la comunicación, El microanálisis de entrevistas. Los métodos de la historia natural aplicados a la investigación de la sociedad, de la cultura y de la personalidad*, editor y traductor al español N.A. Mac Quown, Colección de lecturas del Centro de Profesores Visitantes de la UNAM, México (inédito).

Scheflen y Scheflen. *El lenguaje del cuerpo y el orden social. La comunicación como control de comportamiento.* Ed. Diana. México, 1977.

Watzlawick, Paul. *Teoría de la comunicación humana*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.