



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CENTRO DE ESTUDIOS EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

*FEMINIDAD Y MASCULINIDAD EN EL CINE DE CARLOS REYGADAS.
LAS IMPLICACIONES DE LAS ESTRATEGIAS FORMALES DEL LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO EN LA CONSTRUCCION DE LA SUBJETIVIDAD DE GENERO*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
OPCIÓN PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PRESENTA:

ORIANNA AKETZALLI CALDERÓN SANDOVAL

ASESORES: DR. FRANCISCO PEREDO CASTRO
MTRO. FEDERICO DÁVALOS OROZCO



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.

AGRADECIMIENTOS

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO,
por haberme dado la oportunidad de recibir una educación crítica y humanista
en una institución comprometida con la excelencia académica, la
investigación científica, la difusión de la cultura y el amor al conocimiento.

En este sentido, agradezco el apoyo de la DGAPA-UNAM.

AL DOCTOR FRANCISCO PEREDO Y AL MAESTRO FEDERICO
DÁVALOS, por su orientación y apoyo, determinantes en la culminación del
presente trabajo; pero sobre todo, por compartir el gusto de la reflexión en el
aula, el placer de la lectura y la disciplina del análisis.

A MIS PADRES, por haber sido el principal sostén a lo largo de mi
formación profesional; su amor y bondad, aunados al interés que siempre han
manifestado en mis proyectos, me han dado la suficiente confianza para
caminar con paso firme en la vida, guiada por la brújula del conocimiento, la
felicidad y el respeto por el otro.

A MI MAMÁ, PATRICIA SANDOVAL, mi mejor amiga e interlocutora
predilecta, le agradezco las horas que hemos compartido bajo el pretexto de
analizar películas, desplazarnos en el automóvil, reflexionar sobre la
naturaleza humana o, simplemente, estar juntas.

A MI PAPÁ, AURELIO CALDERÓN, mi mejor amigo y filósofo de
cabecera, le doy las gracias por su inteligencia y forma de ver la vida,
remedio infalible contra la tristeza o la amargura.

A MI ABUELA.

A MIS PROFESORES Y A MIS AMIGOS.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1	
TEORÍA FEMINISTA DEL CINE	15
1.1 La tecnología del género	18
1.1.1 Femenidad	20
1.1.2 Masculinidad	24
1.2 Orígenes y propuestas metodológicas de la teoría feminista del cine	28
1.3 El uso interpretativo del psicoanálisis	30
1.3.1 El sistema de miradas	33
1.4 Narratividad y subjetividad de género	36
1.5 Resumen del capítulo 1	41
CAPÍTULO 2	
CARLOS REYGADAS EN EL PANORAMA DEL CINE MEXICANO	43
2.1 Breve revisión de la industria cinematográfica en México	46
2.2 Estereotipos de género en el cine mexicano	59
2.2.1 Estereotipos femeninos	61
2.2.2 Estereotipos masculinos	66
2.3 Carlos Reygadas. Trayectoria y reconocimientos	70
2.3.1 Entrevista con Reygadas: Cine pasional contra la estandarización del ser humano	73
2.4 Resumen del capítulo 2	77
CAPÍTULO 3	
LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y ANÁLISIS TEXTUAL.	79
PRECISIONES METODOLÓGICAS E INTERPRETATIVAS	
3.1 Lenguaje cinematográfico	81
3.1.1 Códigos cinematográficos	83

3.1.1.1 Códigos visuales	84
3.1.1.2 Códigos gráficos	86
3.1.1.3 Códigos sonoros	86
3.1.1.4 Códigos sintácticos	86
3.1.1.4 .1 Estructuras sintácticas	87
3.1.1.5 Regímenes de escritura	88
3.2 Niveles de análisis del texto fílmico	89
3.2.1 El filme como representación	89
3.2.1.1 Espacio fílmico	89
3.2.1.2 Tiempo fílmico	90
3.2.1.3 Regímenes de la representación	92
3.2.2 El filme como narración	92
3.2.2.1 Los existentes	93
3.2.2.2 Los acontecimientos	94
3.2.2.2.1 Imagen-acción	96
3.2.2.2.2 Imagen-pulsión	97
3.2.2.2.3 Imagen-afección	97
3.2.2.2.4 Imagen-mental	98
3.2.2.2.5 Imagen-tiempo	98
3.2.2.3 Las transformaciones	99
3.2.2.4 Regímenes de la narración	100
3.2.3 El filme como unidad de comunicación	102
3.2.3.1 Punto de vista y focalizadores	103
3.2.3.2 Tipos de mirada	105
3.2.3.3 Regímenes de la comunicación	106
3.3 Etapas del análisis cinematográfico	107
3.3.1 Segmentación y estratificación	107
3.3.2 Enumeración y ordenamiento, recomposición y modelización	110
3.4 Resumen del capítulo 3 y cuadros	111

CAPÍTULO 4	
ANÁLISIS TEXTUAL E INTERPRETACIÓN DE LOS FILMES DE CARLOS REYGADAS	117
4.1 <i>Japón</i> : Masoquismo, choque de arquetipos y trayectoria edípica subvertida	119
4.1.1 Sinopsis	119
4.1.2 Análisis	120
4.1.3 Interpretación	123
4.2 <i>Batalla en el cielo</i> : masculinidad marginada en búsqueda de absolución	125
4.2.1 Sinopsis	125
4.2.2 Análisis	126
4.2.3 Interpretación	130
4.3 <i>Luz silenciosa / Stellet Licht</i> : la capacidad de elección como sufrimiento o infinita posibilidad	133
4.3.1 Sinopsis	133
4.3.2 Análisis	134
4.3.3 Interpretación	137
4.4 Convergencias y divergencias de los tres filmes	141
CONCLUSIONES	145
GLOSARIO	151
ANEXOS	161
Anexo 1: <i>Japón</i> . Segmentación y estratificación	163
Anexo 2: <i>Batalla en el cielo</i> . Segmentación y estratificación	229
Anexo 3: <i>Luz silenciosa</i> . Segmentación y estratificación	293
BIBLIOGRAFÍA	345
FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS	349

INTRODUCCIÓN

Para el sujeto social sexuado femenino, que interpreta la realidad desde una posición feminista, el género no es una propiedad inherente al ser humano, sino una construcción sociocultural que puede resultar opresiva para ambos sexos. Así, uno de sus objetivos es analizar cómo las categorías complementarias pero mutuamente excluyentes de la identidad de género (feminidad/masculinidad), son construidas y representadas mediante prácticas sociales y procesos simbólicos, como los discursos mediáticos.

En este sentido, la investigadora Annette Kuhn asevera que existe una relación entre feminismo y cine que debe ser estudiada: *“un camino de exploración posiblemente productivo se encuentra en el examen del funcionamiento de los significantes específicamente cinematográficos, y también de los elementos de la trama, los personajes y la estructura narrativa.”*¹ Este análisis textual debe complementarse con la revisión del contexto en que los filmes son producidos, distribuidos y exhibidos, pues los receptores de mensajes -inmersos en contextos socioculturales diversos- están en permanente actitud de negociación de sentido, y sus respuestas van desde la adopción y adaptación, hasta el rechazo y la oposición. En consecuencia, la subjetividad de género es construida, reafirmada, retada, desplazada o modificada en cada encuentro del espectador con el cine.

En sus inicios (1970), la teoría feminista del cine denuncia la reproducción de estereotipos de género en el celuloide. Posteriormente, en el ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), Laura Mulvey propone un uso interpretativo del psicoanálisis para desconstruir² la forma en que el lenguaje cinematográfico del cine clásico de Hollywood reproduce las estructuras del patriarcado y refuerza estereotipos de género en la construcción del sujeto a partir de la diferencia sexual. La investigadora y cineasta británica argumenta que el cine se estructura de acuerdo al binomio activo/pasivo, en donde el personaje masculino -poseedor de la mirada- avanza la acción, mientras que el personaje femenino permanece pasivo, como mero objeto del deseo.

¹ Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 21

² La lectura deconstruccionista se define como *“una estrategia de lectura de textos cinematográficos o literarios de modo que queden expuestas sus fracturas y tensiones, que se busquen puntos ciegos o momentos de autocontradicción y se liberen las energías plurales y figurativas suprimidas de un texto.”* En: Robert Stam, et al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 43

Es por ello que Mulvey expresa la necesidad de desarrollar un cine feminista más allá de las representaciones esencialistas³ de la mujer, aunque ello implique destruir el placer del cine clásico.⁴ En este sentido, apela al movimiento *avant-garde* para transgredir las convenciones formales y al concepto de distanciamiento, acuñado por Bertolt Brecht, para exaltar un arte autorreferencial que exige la participación activa de la audiencia en la construcción del significado de la obra.

Sin embargo, teóricas feministas contemporáneas como Teresa de Lauretis, plantean que en vez de la destrucción del placer narrativo y visual, se deben emplear estos mismos mecanismos pero “*con una venganza*”⁵, para así crear las condiciones de visibilidad de un sujeto social diferente, en un marco donde la medida del deseo no sea exclusivamente la del sujeto masculino. Más allá de invertir los roles de género o de exigir la erradicación de estereotipos, se propone transgredir las representaciones convencionales de género en aras de mayor heterogeneidad, ambivalencia y pluralismo. Para ello, es necesario recurrir a estrategias formales del lenguaje cinematográfico que difieran de las convenciones de la narrativa clásica hollywoodense.

En este contexto, el cine del mexicano Carlos Reygadas se ha distinguido por su capacidad para combinar forma y contenido alejados de lo verosímil cinematográfico en sentido clásico, dando como resultado películas que, no obstante, mantienen el placer narrativo y escopofílico⁶. A nivel del contenido, ha retratado una masculinidad en crisis (masoquista, marginada, incapaz de actuar), una mujer de edad avanzada como objeto de deseo o el erotismo de cuerpos alejados de los cánones de belleza del *star system*. En lo que concierne al lenguaje cinematográfico, se aparta del estilo clásico para explorar el plano secuencia, rodaje en locación, iluminación natural, un ritmo de edición con tiempos muertos que suspenden el flujo narrativo y el trabajo con gente sin estudios de actuación. Al considerarse una posible muestra del vínculo entre significantes cinematográficos y

³ Las representaciones esencialistas de femineidad apelan a que los sujetos sexuales femeninos tienen una serie de características *a priori*; por ejemplo, el deseo de convertirse en madres.

⁴ El cine clásico resulta de la “*combinación de condiciones institucionales de producción, distribución y exhibición de películas para mercados masivos de todo el mundo.*” Se asocia con el texto realista clásico, organizado “*de acuerdo a una estructura narrativa clásica de ruptura-resolución, y que utiliza la representación analógica como forma de narrar el argumento.*” Kuhn, Annette, *Op. Cit.*, pp. 211, 214

⁵ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992, 295 pp.

⁶ La escopofilia se refiere al placer narcisista de ver historias antropomórficas y convertir al otro en el objeto de la mirada controladora y curiosa. Sobre este aspecto se ahondará en el primer capítulo.

significados narrativos transgresores, en el marco de los estudios de género, su trabajo fue tomado como objeto de estudio de la presente investigación.

Así, la hipótesis general que funge como eje rector del trabajo, asevera que las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), privilegian una lectura de las representaciones de feminidad y masculinidad que transgrede los estereotipos de género del cine mexicano. De lo cual se desprende una serie de hipótesis particulares que a continuación se enuncia: 1) Las representaciones de feminidad y masculinidad en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007) de Carlos Reygadas, transgreden los estereotipos de género del cine mexicano.

2) El cine mexicano ha recurrido a estereotipos de género para representar la feminidad y la masculinidad. 3) Las estrategias formales del lenguaje cinematográfico privilegian una determinada lectura de las representaciones de feminidad y masculinidad. 4) Las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), difieren de las convenciones del cine clásico de Hollywood. 5) Las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), cumplen con las características de la imagen-tiempo descrita por Gilles Deleuze.

Ahora bien, la investigación se llevó a cabo en tres fases. La primera consistió en una extensa investigación bibliográfica y hemerográfica en las bibliotecas de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Facultad de Filosofía y Letras, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la Biblioteca Central y la Biblioteca *Geisel* de la Universidad de California, campus San Diego. El objetivo de esta fase fue contar con el suficiente material para proceder a la redacción de los primeros dos capítulos de la investigación.

El primero corresponde al marco teórico. En tanto que se trata de conceptos fundamentales en la hipótesis general, se comienza con la definición de las categorías de feminidad y masculinidad, desde la noción de tecnología política acuñada por Teresa de Lauretis. Posteriormente se revisan las propuestas y avances de la teoría feminista del cine, con especial atención al uso interpretativo del psicoanálisis y al sistema de miradas planteado por Laura Mulvey; sin embargo, se concluye con la propuesta de Lauretis sobre

un cine narrativo que trabaje con y en contra de las convenciones del cine clásico, al considerar que su aproximación es la más adecuada para abordar el objeto de estudio.

El segundo capítulo responde al marco histórico de la investigación. En tanto que se parte de que los filmes generan sus significados no sólo en su universo diegético, sino en sus condiciones de producción, distribución, exhibición y recepción, la obra cinematográfica de Carlos Reygadas es contextualizada en el panorama del cine mexicano. Así, tras una breve revisión de la industria cinematográfica nacional, se dedica un apartado a la revisión de los estereotipos de género que han predominado en el cine mexicano; para ello, se recurre a trabajos realizados por las investigadoras Julia Tuñón y Silvia Oroz, así como a la distinción hecha por Octavio Paz entre el patriarca y el caudillo. Finalmente, se acudió de manera directa a la tercera mirada del aparato cinematográfico, es decir, la de la cámara; es por ello que se incluye una entrevista con Carlos Reygadas, a propósito de los ejes motivacionales de su trabajo como cineasta.

La segunda fase de la investigación también se basó en la investigación bibliográfica y hemerográfica, pero esta vez con el objetivo de construir una herramienta de análisis que permitiera hacer una observación ordenada de los filmes seleccionados. Así, con el texto *Cómo analizar un film* de Francesco Casetti y Federico de Chio⁷ como eje rector, se identificaron las etapas -segmentación y estratificación, ordenamiento y reagrupamiento, modelización e interpretación- y los niveles del análisis filmico (la película como representación, narración y/o unidad de comunicación). Para adaptar esta metodología a los fines de este trabajo, se recurrió a Christian Metz para la segmentación y a Gilles Deleuze para explicar aquellas secuencias que no responden a la imagen-acción del cine clásico, sino que se acercan a situaciones ópticas y sonoras puras (imagen-tiempo). Lo anterior es detallado en el tercer capítulo.

Una vez diseñadas estas tablas, en la tercera fase se procedió a trabajar directamente con las tres películas. De cada secuencia/tipo sintagmático⁸, se puntualizaron códigos visuales (composición icónica, encuadre, iluminación y movimiento de cámara), códigos sonoros (voz, música, ruido), códigos sintácticos (tipos

⁷ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991, 278 pp.

⁸ Tanto por fines sintéticos como por la necesidad de trabajar con acciones completas, se hizo una segmentación en secuencias o tipos sintagmáticos, teniendo como referencia la transición espacio-temporal que se corresponde con un cambio de significado. Explicación detallada en el apartado referido.

de montaje: identidad, proximidad, transitividad, analogía/contraste), espacio-tiempo filmicos, tipo de mirada, punto de vista y ejes estructurales de la narración. Esta información fue vaciada en las tablas de ordenamiento y reagrupamiento, a partir de las cuales se redactaron los respectivos análisis e interpretaciones de las películas.

En tanto que el objetivo general de la investigación fue determinar cómo las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), privilegian una lectura de las representaciones de feminidad y masculinidad que transgrede los estereotipos de género del cine mexicano, el capítulo cuatro representa la integración de las herramientas de análisis e interpretación de los capítulos anteriores, con miras a una lectura deconstructiva feminista de los tres largometrajes.

Los cinco objetivos particulares que se desprenden de las hipótesis previamente enunciadas, fueron alcanzados. Así, por medio de la identificación de los regímenes de escritura, representación, narración y comunicación de las tres películas⁹, se identificaron las relaciones entre tres aspectos: las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas, las representaciones de feminidad y masculinidad que presenta, y el alejamiento de las convenciones del cine clásico de Hollywood/ acercamiento a la propuesta de la imagen-tiempo, como propiciador de una lectura alejada de los estereotipos de género del cine mexicano.

El interés de conocimiento de la presente investigación -en tanto que su principal objeto de estudio es la relación que existe entre las estrategias formales del lenguaje cinematográfico y las representaciones de feminidad y masculinidad en los tres filmes de Carlos Reygadas (*Japón*, *Batalla en el cielo* y *Luz silenciosa*)- la ubica en la postura lingüístico-hermenéutico-fenomenológica del conocimiento.¹⁰ Sin embargo, al recurrir a la teoría feminista del cine, se le puede ubicar en la postura crítico-hermenéutica, la cual busca la emancipación del ser humano mediante la conversión de la teoría en prácticas que permitan al sujeto transformar su realidad.

⁹ Las características de estas cuatro formas de abordar un filme -como representación, narración, unidad de comunicación, o bien, según su escritura clásica, moderna o barroca- son explicadas en el tercer capítulo.

¹⁰ De acuerdo a la clasificación planteada en: J. M. Mardones y N. Ursua, *Filosofía de las ciencias humanas y sociales: Materiales para una fundamentación científica*, México, Coyoacán, 1999, 260 pp.

El interés personal por una investigación con perspectiva de género surgió a raíz de la colaboración en el Consejo Ciudadano por la Equidad de Género en los Medios de Comunicación y el Derecho a la Información de las Mujeres en el año 2007. Dicho organismo fue creado con el fin de conformar un canal mediante el cual, la sociedad civil pueda presionar a concesionarios y autoridades para que erradiquen los contenidos mediáticos que atentan contra la equidad entre ambos sexos. Ahora bien, al revisar la teoría feminista del cine, surgieron las herramientas de análisis e interpretación que finalmente permitieron realizar este estudio de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas, desde un enfoque feminista.

Revisar el vínculo que existe entre forma y contenido, permite ir más allá de la descripción de las características de género atribuidas a un cuerpo sexuado femenino y a un cuerpo sexuado masculino en filmes que se alejan de las convenciones del cine clásico. De hecho, la investigación pertenece al nivel explicativo, en tanto que hace visibles las conexiones entre estrategias del lenguaje cinematográfico y construcciones determinadas de la feminidad o la masculinidad, a la luz de la teoría feminista del cine.

Así, analizar una propuesta cinematográfica como la de Carlos Reygadas -que además de haber sido ampliamente reconocida a nivel internacional, conjuga estrategias formales innovadoras con representaciones transgresoras de feminidad y masculinidad- permite detectar una forma de trabajo con y en contra de las convenciones del cine clásico, que puede resultar punto de partida para posteriores trabajos, tanto teóricos como en la praxis. En el ámbito académico, se espera incrementar el interés por el estudio del cine mexicano contemporáneo y, principalmente, por la lectura deconstructiva feminista de los textos filmicos que han nutrido el imaginario colectivo nacional.

En lo concerniente a la praxis del productor audiovisual, los resultados son motivadores en tanto que falta mucho por explorar en el lenguaje cinematográfico para generar las condiciones de visibilidad de un sujeto sexuado femenino capaz de relacionarse con un sujeto sexuado masculino en un ámbito de equidad, pero sobre todo, de pluralidad. Aunado al cuestionamiento y detración de las producciones que legitiman estereotipos de género, es preciso desarrollar un discurso desde la periferia, que posibilite representaciones del ser humano más allá de la asimilación del cuerpo sexuado femenino con una esencia femenina y del cuerpo sexuado masculino con una esencia masculina.

CAPÍTULO UNO
TEORÍA FEMINISTA DEL CINE

Ubicada en la postura crítico-hermenéutica del conocimiento¹¹, la teoría feminista surge con el objetivo de reinterpretar y reconstruir los modos de existencia del sujeto social sexuado femenino, a partir de la noción de género como una construcción sociocultural que puede ser opresiva para las mujeres. Dicha tarea implica llevar el análisis más allá de las categorías sexo y género, pues ambos se encuentran interconectados con variables tales como raza, clase social y discursos mediáticos.

El feminismo ha pasado por diversas etapas. En esta investigación se entiende como “*la reflexión y acción que desempeñan las mujeres y los hombres, constituidos en objeto y sujeto social en construcción, que buscan transformar las relaciones de los distintos géneros hacia una nueva sociedad sin géneros.*”¹² Al desconstruir la rígida constitución de las categorías de feminidad y masculinidad, se camina hacia una realidad social más abierta y plural, donde el sujeto se libere del *deber ser* de cada género al aceptar que éste, a diferencia del sexo, es construido socialmente.

Independientemente de la constitución biológica, las mujeres no nacen, se hacen mujeres; lo mismo ocurre con los hombres, a quienes se impone la masculinidad como base de su identidad. El género es una categoría establecida *a priori*, en la que se obliga al sujeto a encajar en función de su sexo; a pesar de ser una representación cultural, ha llegado a adquirir el rango de característica inherente al ser humano, gracias al trabajo que la familia, la legislación, la academia, la religión y los medios masivos de comunicación realizan en torno al sujeto, para que éste construya su identidad de género de acuerdo con los lineamientos preestablecidos socio-culturalmente.

Al tomar como objeto de estudio la relación entre las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), y las representaciones de feminidad y masculinidad en dichas películas, la presente investigación se propone explorar la relación entre feminismo y cine. Así, a lo largo de este capítulo se revisan los fundamentos de esta propuesta teórica y se definen conceptos para el análisis posterior.

¹¹ Entre cuyos postulados se encuentran: interés de conocimiento dirigido a la emancipación del ser humano, interacción permanente entre teoría y praxis, y la verdad como producto -más que de la identidad- de la oposición y aun de la contradicción. J. M. Mardones y N. Ursúa, *Op. Cit.*, pp. 193-243

¹² Guadalupe Cortés Altamirano, “Aportes de enfoque de género a la investigación de las ciencias sociales” en *Acta sociológica número 46. Investigación social y metodología*, México, FCPyS, Centro de Estudios Sociológicos, 2006, p. 53

1.1 La tecnología del género

Frente a la ontologización de la diferencia sexual que escinde las categorías de femenino y masculino para definir las como esenciales e inmutables, la postura feminista sostiene que tanto feminidad como masculinidad son construcciones teóricas de contenido incierto. La subjetividad de género no es una entidad coherente y definitiva dada naturalmente, sino el producto de ideas, valores, prácticas, discursos e instituciones que ejercen violencia sobre los individuos de ambos sexos, puesto que los congela en identidades establecidas *a priori* y los encierra en redes de significados, impuestos a través de la historia mediante mecanismos políticos, ideológicos y socioculturales.

El pensamiento occidental ha creado una falsa apariencia de unidad, al reducir la heterogeneidad de la experiencia humana a oposiciones binarias supuestamente naturales y esenciales, como naturaleza-cultura o masculino-femenino. Pero los términos opuestos no son equivalentes: uno de ellos se considera superior al otro que no es independiente, sino que se define como el negativo del primero. El hombre es el sujeto en la economía del intercambio simbólico¹³ y la mujer es relegada al papel de objeto; la feminidad es definida como la alteridad respecto de la masculinidad/humanidad, y se homogeneiza a las mujeres bajo la encarnación de una esencia arquetípica (la Madre-Esposa).

Con esa fórmula simplificadora que se disfraza de ley natural, la oposición femenino/masculino niega la naturaleza múltiple del sujeto: *“Si las representaciones de la mujer y del hombre basadas en una oposición binaria constituyen un recurso discursivo para aliviar la angustia ante las incertidumbres de la sexualidad y ante su heterogeneidad con respecto a la diferencia anatómica de los sexos, el precio que se paga por ese alivio es una limitación y un empobrecimiento.”*¹⁴ Es arbitrario equiparar la diferencia sexual con la serie de características que se atribuyen a la Mujer o al Hombre; si bien el sujeto social está constituido en el género, ello no se debe exclusivamente al sexo con el que se nace, sino a la operación de representaciones culturales (como el lenguaje). A juicio de teóricos postestructuralistas como Jacques Derrida, Julia Kristeva

¹³ De acuerdo con Lévi-Strauss, ésta consiste en una organización de las relaciones de parentesco, que asigna a la mujer el estatus social de un objeto de intercambio, instrumento de producción y reproducción de capital simbólico. Martha Zapata Galindo “Más allá del machismo. La construcción de masculinidades” en *Género, feminismo y masculinidad en América Latina*, El Salvador, Ed. Heinrich Böll, 2001, p. 239

¹⁴ Silvia Tubert, *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*, Madrid, Síntesis, 2001, Sociedad y psicoanálisis, p. 148

o Louis Althusser, en el lenguaje se construye la subjetividad, en tanto que es el medio que permite establecer los significados prevalecientes.¹⁵ Siguiendo el concepto de *tecnología del sexo* acuñado por Michel Foucault¹⁶, Teresa de Lauretis propone que el género no es una propiedad inherente a los seres humanos y que, al igual que la sexualidad, la equivalencia sexo=género es una tecnología política.

Para sostener su argumento, Lauretis analiza el término «género», que se define como la representación de la relación de pertenencia a una clase, grupo o categoría; al usar la palabra género construimos una relación entre una entidad y otras entidades previamente constituidas como una clase. Así, el género opera como un constructo sociocultural y un aparato semiótico que asigna al individuo una determinada posición dentro del grupo social, una identidad y una serie de valores sociales: “*género no es sexo, un estado de la naturaleza, sino la representación de cada individuo en términos de una relación social particular que pre-existe al individuo y que es predicada en la rígida y conceptual oposición estructural de los dos sexos biológicos.*”¹⁷

Al aceptar el género como pieza fundamental de nuestra identidad, al auto-representarnos como mujeres u hombres, aceptamos todo un cúmulo de significados que operan de la misma forma que la ideología de la que habla Louis Althusser, es decir, mediante la interpelación. Ésta se define como el proceso por el que una representación social es aceptada y absorbida por el individuo como su propia representación, a pesar de ser impuesta. Para Althusser, el único sitio desde el cuál se puede ver la ideología como lo que es -una relación falsa- es el conocimiento científico; para Lauretis, el sujeto

¹⁵ Para Jaques Derrida, los significantes siempre están situados en un contexto discursivo particular del que depende la fijación del significado; por lo tanto, cualquier interpretación es provisoria, específica del discurso en el cual se produce.

¹⁶ Foucault plantea que la sexualidad -comúnmente considerada un asunto natural, privado e íntimo- realmente es construida en la cultura en función de los objetivos políticos de la clase dominante. De allí la noción de tecnologías del sexo como la elaboración de discursos pedagógicos, médicos, demográficos y económicos respecto a la familia, la sexualidad del cuerpo femenino, el control de natalidad y el comportamiento sexual anómalo. Jacques Donzelot explica que la civilización del instinto sexual consiste en “*habituarse al cerebro a asociar a las ideas eróticas la representación de sus posibles consecuencias, que son, las diversas formas de enfermedades venéreas. Procediendo a una tal educación antes del nacimiento del instinto sexual en el marco colectivo, anónimo, se neutraliza su carga perturbadora para contenerla hasta la edad normal de reproducción; sólo así cabe la esperanza de conseguir un sexo sano, vigoroso y disciplinado. Lo ideal es eliminar la sexualidad no reproductora, como si fuera una enfermedad.*”¹⁶ Jacques Donzelot, *La policía de las familias*, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 185

¹⁷ Teresa de Lauretis, *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction. Theories of representation and difference*, Bloomington, Indiana University, 1987, p. 5. (La traducción es mía).

producido por el feminismo será capaz de estar dentro y fuera de la ideología de género, con plena conciencia de esta visión doble.

A pesar de buscar una sociedad sin géneros, la aproximación feminista no puede ignorar el género *a priori*, pues adoptar la tesis neutra del ser humano que encubre el androcentrismo, implicaría negar las relaciones sociales de género que constituyen y legitiman la opresión de la mujer. Foucault, por ejemplo, al no estudiar la sexualidad como algo permeado por el género, asume la sexualidad como masculina, de forma que la sexualidad femenina queda definida en contraste y relación con la del hombre. Por su parte, la filosofía francesa contemporánea que aboga por el desarrollo de un sujeto radicalmente otro, des-centrado y fuera de los límites de identidad sexual (Gilles Deleuze, Jacques Derrida), al no detenerse en la desconstrucción del marco de la diferencia sexual, arrastran la ecuación ser humano= sujeto masculino.¹⁸

La construcción del género sigue siendo llevada a cabo por tecnologías políticas que controlan el campo del significado social, desde los discursos institucionales hasta las representaciones socioculturales -incluyendo las cinematográficas- que explotan el cuerpo femenino como sitio primordial de la sexualidad y del placer visual. Sin embargo, en los márgenes de esos discursos hegemónicos se encuentran los términos de una construcción de género diferente, en la que las mujeres son seres encarnados, deseantes y concretos, dentro de la cultura, el lenguaje y el pensamiento; no meramente el objeto del deseo masculino o una construcción lingüística definida como *lo otro* del hombre.

1.1.1 Femenidad

Las feministas comparten la idea de que las mujeres no nacen, se hacen, pues el género no es una característica innata, sino una construcción cultural que puede ser opresiva para uno de los sexos.¹⁹ Ello implica derrumbar uno de los pilares teóricos del sexismo: la existencia de una feminidad propia de la verdadera mujer. La llamada esencia de la mujer no es real, sino nominal: un conjunto de propiedades creadas. Así, la feminidad no es más que un tropo narrativo que hace a los sujetos sexuados femeninos, mujeres y no hombres.

¹⁸ En el orden fálico, la mujer siempre es definida en relación al hombre. En psicoanálisis, por ejemplo, es explicada con las categorías analíticas elaboradas para explicar el desarrollo psicosocial del hombre.

¹⁹ Teresa de Lauretis, "Upping the anti (sic) in feminist theory" en Warhol, Robin y Diane Price Herndl (editores), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, New Jersey, Rutgers, 1997, p. 327

Chris Weedon, en su libro *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*,²⁰ afirma que la noción de una feminidad esencial, común a todas las mujeres, suprimida o reprimida por el patriarcado, es característica del feminismo radical representado por Mary Daly, Susan Griffin y Adrienne Rich. Sin embargo, esta idea del eterno femenino es desacreditada por feministas contemporáneas como Teresa de Lauretis, para quienes la feminidad se refiere a propiedades o atributos (un cuerpo femeninamente sexuado, la experiencia de vivir en el mundo como mujer) que las mujeres han desarrollado o a los que han estado atadas históricamente en diferentes contextos patriarcales. La definición de mujer, por ende, depende de condiciones particulares y posibilidades de existencia.

En la lógica patriarcal²¹, el principal eje de la feminidad y de la identidad femenina, es la sexualidad para otros, escindida en sexualidad procreadora y sexualidad erótica. Así, mientras la mujer se define por su sexualidad/maternidad (calificada de hecho natural, deber e imposición antes que derecho o capacidad creadora), el hombre se define por el trabajo (calificado de hecho social y cultural). Ideológicamente, esta relación se concibe en los términos inferior y superior.

El segundo eje constitutivo de la mujer, es la relación con los otros y con el poder. De acuerdo con el esquema dominante de feminidad, las mujeres requieren a los otros -hombres, hijos, parientes, amigas, casa, trabajo, instituciones- para *ser*, con lo que se les atribuye una dependencia vital y un sometimiento al poder masculino. En toda representación patriarcal de género de la cultura occidental, la sexualidad se localiza en la Mujer; pero como deseo y significado, es la propiedad y prerrogativa del hombre. La mujer es el origen y el objetivo del deseo, objeto y lugar de la sexualidad definido por el hombre: desde su punto de vista, su cine y sus instituciones.

²⁰ Este texto es citado en: *Ibidem*, p. 328

²¹ En su obra *Política sexual*, Kate Millet define el poder patriarcal como “una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres),” de manera que el patriarcado exige dos tipos de relaciones: el macho domina a la hembra y el macho mayor domina al de menor edad. El patriarcado se caracteriza por los siguientes rasgos: 1) antagonismo genérico plasmado en relaciones y formas sociales, lenguajes y concepciones del mundo; 2) escisión del género femenino como resultado de la enemistad histórica entre las mujeres, basada en su competencia por los hombres y por ocupar los limitados espacios de vida que les son asignados en función de su cautiverio; y 3) el fenómeno cultural del machismo, basado en el poder masculino patriarcal, la interiorización y discriminación de las mujeres, así como la exaltación de la virilidad opresora y la feminidad opresiva que desembocan en la formación de deberes ineludibles para hombres y mujeres. Citada en: Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 3º ed., México, D. F, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, 1997, Colección Posgrado, p. 90

La antropóloga Marcela Lagarde define la feminidad en función de una expresión político-cultural a la que denomina cautiverio, mismo que puede tomar la forma de madresposa, monja, puta, presa o loca.²² De acuerdo con esta hipótesis, en el mundo patriarcal la felicidad femenina se construye sobre la base de la realización personal del cautiverio asignado a cada mujer como expresión de su feminidad, mismo que la obliga a cumplir con el deber ser femenino de acuerdo con su grupo de adscripción, al tiempo que reduce sus posibilidades a un modelo de vida estereotipado y subordinado al poder.

El cautiverio de la madresposa conforma el paradigma positivo de la feminidad en la sociedad mexicana y está sustentado en torno a dos aspectos: por un lado, la sexualidad procreadora; por el otro, la relación de dependencia vital para con los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad. Se le adjudica la responsabilidad de *“introducir en la vida doméstica las normas de una vida sana, regular y disciplinada.”*²³ La madresposa es una figura virginal, deserotizada, fiel, casta y monógama, a la que se opone el cautiverio de la puta. Este último se caracteriza por la exacerbación del erotismo femenino para el placer de otros; encarna la poligamia femenina y es el objeto de la poligamia masculina.

Las monjas encarnan la negación sagrada tanto de la madresposa (no procrean) como de la puta (no se vinculan con otros mediante el servicio erótico); sin embargo, se erigen como madres universales cuyo vínculo conyugal se sublima con el poder divino, y es así como realizan su feminidad. Las presas representan el extremo del encierro cautivo y su castigo sirve de ejemplo para las demás. Por su parte, las locas son el símbolo de la locura genérica de toda mujer, cuyo paradigma es la racionalidad masculina; la locura, además, es uno de los espacios que devienen de la transgresión de la feminidad.

Lagarde explica que estos cautiverios -desarrollados en la casa, el convento, el burdel, la prisión o el manicomio- giran en torno a aspectos definitorios de la feminidad dominante, sea en su rostro aceptado y positivo, o en la cara oculta, enferma y delictiva. El problema es que si una mujer deja de vivir los hitos de su feminidad, sustituyéndolos por nuevas formas de vida, se le califica de mala, equívoca, enferma, incapaz o rara, pues se le evalúa con los rígidos estereotipos que delimitan cada cautiverio.

²² Lagarde, Marcela, *Op. Cit.*, p. 36

²³ Donzelot, Jacques, *Op. Cit.*, p. 79

Por su parte, Sigmund Freud desarrolló dos teorías de la feminidad: la primera afirma que el desarrollo psicosexual de la niña es análogo a los impulsos edípicos del varón, de manera que, mientras el niño desea a su madre y busca deshacerse de su padre, la niña desea a su padre y quiere deshacerse de su madre. La segunda, desarrollada después de 1923, plantea que la niña también desea primero a la madre. En el inconsciente, el deseo dirigido a la madre se relaciona con lo imaginario, mientras el padre -que aparece en forma tardía- está ligado a lo simbólico en tanto fundador de la ley. Durante el proceso de castración de la niña, cuando la figura paterna rompe el vínculo incestuoso madre-hija, esta última redirige su amor hacia el padre.²⁴

Pero la figura de la madre vuelve a aparecer en relación con el cuerpo, pues es el modelo ante el cual la niña se siente en desventaja. A diferencia del hombre, las fases de la vida sexual de la niña están marcadas por discontinuidades visibles, bajo el signo de la sangre. Es por ello que la intervención de una madre satisfecha con su propia feminidad, capaz de confirmar la naturaleza femenina a su hija, es fundamental para que la niña se identifique como ser deseante de otro, pero también (y sobre todo) como objeto de deseo.

Freud determina que un momento fundamental en la constitución de la feminidad es cuando la niña descubre la diferencia de sexos, al percatarse de la madre castrada; esto implica -más allá de la carencia de pene- el paso de una madre omnipotente con potencia fálica, a un objeto deseado por otro. De momento, la niña se siente engañada:

*Este engaño es el punto nodal de la feminidad, porque si lo tolera, si lo acepta, puede llevarla a atravesar el momento del cambio de objeto con éxito. Este es el movimiento que la lleva de la madre al padre. Será necesario que la envidia de lo que no tiene sea sustituida por la ofrenda, es decir, poder ofrecerse, sostenerse en el amor que invoca en el otro.*²⁵

He aquí la legitimación de la mujer como objeto de deseo. Así, el varón reprime toda tendencia que lo asemeje a una mujer, es decir, a ese ser castrado; y las mujeres -marcadas por la envidia del pene- comienzan a despreciar su propio sexo y se vuelven contribuyentes de la idea de la masculinidad preponderante sobre el *ser femenino*. Freud sólo concibe tres caminos posibles a la feminidad: la maternidad, la feminidad perversa homosexual, y la neurótica, caracterizada por la frigidez y el rechazo de la feminidad.

²⁴ Sigmund Freud, “33ª conferencia. La feminidad”, en *Obras completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras*, Vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu ed., 1976, pp. 104- 125

²⁵ Maxine González Enloe, *Sexualidad femenina y psicoanálisis*, México, Textos Mexicanos, 2003, p. 31

En su ensayo “Cultural feminism versus post-structuralism: the identity crisis in feminist theory”, Linda Alcoff²⁶ plantea que un reto de la teoría feminista es redefinir, no tanto lo que la mujer es, sino cómo deviene. Las feministas culturales sólo han cuestionado la definición dada por los hombres y la han reemplazado con la que consideran una descripción más precisa: la mujer esencial. La respuesta post estructuralista rechaza la posibilidad de una definición, pues el significado de la diferencia sexual nunca está fijo; así, en vez de un concepto, propone una política de la diferencia, que dé cabida a una pluralidad donde el género pierda su significado.

Alcoff matiza afirmando que es necesario tomar el género como punto de partida; así, si bien no es natural, biológico, universal, ahistórico ni esencial, es relevante porque es una posición desde la cual actuar políticamente. El objetivo entonces es la comprensión de la subjetividad de género como propiedad emergente de una experiencia histórica, y la noción de identidad como una construcción activa y una interpretación política de la propia historia del sujeto. Esto preparará el camino para el advenimiento de la mujer como sujeto psíquico (capaz de asumirse como ser deseante) y político (capaz de transformar sus propias condiciones de existencia).

1.1.2 Masculinidad

*“La masculinidad no existe más que en oposición a la feminidad. Una cultura que no trata a las mujeres y los hombres como portadores de tipos de personalidad polarizados, por lo menos en principio, no tiene un concepto de masculinidad.”*²⁷ La discusión sobre la relación entre el cuerpo de los hombres y la masculinidad, se centra en dos escuelas opuestas. Para la primera, el cuerpo es una máquina natural que produce la diferencia debida al género por medio de la programación genética y las diferencias hormonales. Para la segunda, predominante en humanidades y ciencias sociales, el cuerpo es una superficie más o menos neutral, sobre la cual se imprimen las construcciones culturales.

Según la primera postura, los cuerpos de los hombres son portadores de cierta masculinidad natural producida por presiones evolutivas ejercidas sobre la humanidad.

²⁶ Citada en: Lauretis, Teresa de, “Upping the anti (sic) in feminist theory”, p. 332

²⁷ R. W. Connell, *Masculinidades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Programa Universitario de Estudios de Género, 2003, p. 104

Con los genes masculinos se hereda la agresividad, la fuerza, la necesidad de competir, el poder político, las jerarquías, la territorialidad y la promiscuidad. Se suele afirmar que la verdadera masculinidad es inherente al cuerpo del hombre, ya sea que el cuerpo impulse la acción (los hombres son más agresivos por naturaleza; la violación es el resultado de la lujuria incontrolable), o que la limite (los hombres no se ocupan del cuidado infantil; la homosexualidad no es natural y se confina a una minoría perversa).

Pero la evidencia histórica y cultural de la diversidad de género, es aplastante. Existen situaciones históricas en las que la violación no ocurre o es muy rara, el comportamiento homosexual es una práctica mayoritaria en un momento dado del ciclo vital, las madres no tienen todo el peso del cuidado infantil (los ancianos o los niños mayores realizan el trabajo), y los hombres no son, normalmente, agresivos. Por ello, en un estudio sobre masculinidad o feminidad, es preciso considerar la identidad de género como una construcción cuyas categorías deben ser desconstruidas.

En oposición a la masculinidad como categoría biológica, en ciencia social se le define como un comportamiento basado en roles construidos histórico-socioculturalmente y transmitidos en función de intereses político-ideológicos. Robert Connell identifica cuatro formas de definir la masculinidad: Las definiciones esencialistas seleccionan una característica que engloba lo *masculino* y fundamenta la vida de los hombres; el principal problema de esta postura es la arbitrariedad de su elección. Freud planteó una definición esencialista cuando igualó masculinidad con actividad y feminidad con pasividad.

La ciencia social positivista define la masculinidad como aquello que los hombres son en realidad. Pero es cuestionable porque una descripción no puede existir sin un punto de vista y, para hacer una lista de qué es lo que hacen los hombres y las mujeres, es necesario que la gente esté catalogada desde el principio en alguna de las dos categorías.

En tercer lugar, las definiciones normativas ofrecen una regla: la masculinidad es lo que los hombres deben ser. Ese ideal de masculinidad refiere a la suma de cualidades y valores masculinos deseables, construidos histórica y socioculturalmente; por ejemplo, la figura del guerrillero, analizada por Andreas Gooses a propósito de la novela de Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*²⁸. Desde esta

²⁸ Andreas Gooses, "La Tierra gira masculinamente, compañero. El ideal de masculinidad del guerrillero" en *Género, feminismo y masculinidad en América Latina*, El Salvador, Heinrich Böll, 2001, pp. 225-247

perspectiva, la masculinidad no es una categoría biológica, sino un estatus social que se puede alcanzar mediante el sometimiento a una férrea disciplina militar: formalidad y honor, represión del miedo, control de sí mismo, actitud heroica y combatiente, son algunos de los elementos que identifican al *hombre nuevo* de la izquierda guerrillera.

Finalmente, las aproximaciones semióticas definen la masculinidad a través de un sistema de diferencias simbólicas en el cual se contrastan los espacios masculino y femenino; básicamente, la masculinidad queda definida como la no feminidad. Alfred Adler, por ejemplo, explica que a los niños y a las niñas se les considera débiles en comparación con los adultos, por lo que se les adjudica una posición femenina; como resultado, desarrollan un alto sentido de feminidad y dudan sobre su capacidad de obtener la masculinidad. De esta forma, en algunos sujetos sexuados masculinos se presenta cierta ansiedad que enfatiza exageradamente la postura masculina: “*La masculinidad de carácter autoritario se relaciona especialmente con el mantenimiento del patriarcado, y se caracteriza por odiar a los homosexuales y despreciar a las mujeres; además, generalmente se asimila a la autoridad proveniente de arriba y agrede a quienes tienen menos poder.*”²⁹ Estas características predominan en familias rígidas, donde domina el padre, hay represión sexual y una moralidad conservadora.

Es el perfil del macho, ideal masculino que enfatiza el dominio sobre las mujeres, la competencia entre los hombres, el despliegue de agresividad, sexualidad rapaz, uso sexista del lenguaje y doble moral. El concepto de machismo fue establecido a mediados del siglo XX, aludiendo principalmente a hombres de la clase obrera y de las capas pobres en los barrios populares urbanos, sobre todo de México y América Central; según el estudio etnográfico de Matthew Gutmanns³⁰, la construcción de la masculinidad en la ciudad de México tuvo una perniciosa influencia del nacionalismo difundido por el discurso oficial de esas décadas, basado en una hipermasculinidad que glorifica la violencia, la agresividad, el sometimiento de la mujer y la homofobia.

Ahora bien, a juicio de Connell, en vez de intentar definir la masculinidad como un objeto, un tipo de carácter natural, un promedio de comportamiento o una norma,

²⁹ Connell, R., *Op. Cit.*, p. 35

³⁰ Citado en Zapata Galindo, Martha, *Op. Cit.*, p. 239 Evidentemente, los discursos de odio fueron sustituidos por la exaltación de los valores masculinos y un aparente tributo a las virtudes femeninas. En el caso de los homosexuales, sí se dio una exclusión y/o ridiculización en los productos culturales.

necesitamos centrarnos en los procesos y las relaciones a través de los cuales los hombres y las mujeres viven ligados al género: “*La masculinidad, hasta el punto en que el término puede definirse, es un lugar en las relaciones de género, en las prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres ocupan ese espacio en el género, y en los efectos de dichas prácticas en la experiencia corporal, la personalidad y la cultura.*”³¹

Así, la masculinidad como configuración de práctica, es determinada por tres estructuras: las relaciones de poder que reproducen el patriarcado al mantener la dominación del hombre en lo económico, lo político, lo social y lo cultural; las relaciones de producción centradas en la división laboral por género y de acuerdo con las cuales, la distribución de la riqueza y la acumulación de capital aseguran la preeminencia masculina en el campo económico; y las relaciones emocionales que determinan el deseo y la sexualidad a partir del falocentrismo³² y la heterosexualidad forzada.

En esta red de relaciones se conforman cuatro paradigmas de masculinidad: el primero, hegemónico, cuenta con el apoyo del poder institucional y posee el monopolio de la violencia, lo que le permite legitimar el patriarcado y asegurar el sometimiento de las mujeres. El segundo, la masculinidad subordinada, remite a los homosexuales que -al manifestar otras formas de deseo y prácticas sexuales- amenazan la ideología patriarcal, por lo que se les califica de femeninos y, en situaciones extremas, de aberraciones de la naturaleza. La masculinidad cómplice, en tercer lugar, es ejercida por la mayoría de los hombres, quienes no defienden el prototipo hegemónico de manera militante, “*pero que participan en los dividendos patriarcales, es decir que gozan de todas las ventajas obtenidas gracias a la discriminación de la mujer.*”³³ Su función es de reforzamiento, adhesión y consenso. Por su parte, la masculinidad marginada refiere a los hombres que forman parte de clases sociales subordinadas o minorías étnicas.

Pierre Bordieu plantea que el poder masculino se presenta como natural por ser coherente con las instituciones del Estado, pero sobre todo, por estar grabado en los cuerpos de los individuos a través de una violencia simbólica que regula la actividad humana. El concepto que acuña es el de *habitus*, una *estructura estructurante* de la praxis

³¹ Connell, R., *Op. Cit.*, p. 109

³² El falocentrismo organiza la subjetividad de hombres y mujeres como diferentes posiciones con respecto al falo, y legitima la subordinación de las mujeres debido a su construcción como falta.

³³ Zapata Galindo, Martha, *Op. Cit.*, p. 233

“que provoca determinadas disposiciones y principios, con los cuales los sujetos apprehenden el mundo como producto de la interiorización de la división de la sociedad en clases sociales y en géneros. Es por ello que en el sujeto existe coherencia entre las estructuras objetivas y las subjetivas.”³⁴ Para Judith Butler³⁵, tanto cuerpo como sujeto, son construidos a través de la repetición forzada de normas; estas últimas, expresadas de manera performativa/autoritaria por autoridades reconocidas, generan sujetos capaces de vivir en sociedad, en tanto que comprenden y reproducen las normas culturales.

El proceso de evocación performativa iniciado cuando el médico dice *es varón*, se complementa con discursos falocéntricos y patriarcales que -por medio del control del cuerpo, posiciones, gestos y movimientos- constituyen un sujeto determinado por el género. De esta forma, la violencia simbólica del *habitus*, también se dirige contra los hombres que, siendo dominadores, también son dominados por su propio *deber ser*. Para C. G. Jung, por ejemplo, la represión de aspectos e inclinaciones femeninas ocasiona que ciertas demandas contrasexuales se acumulen en el inconsciente, y la masculinidad opera como una defensa contra la regresión a la identificación preedípica con la madre.

1.2 Orígenes y propuestas metodológicas de la teoría feminista del cine

El cine despertó gran interés en las teóricas feministas norteamericanas a mediados de la década de los setenta. Tras la celebración del primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York (1972), fueron publicados los libros *Popcorn Venus* (1973, Marjorie Rosen), *Women and their sexuality in the new film* (1974, Joan Mellen) y *From reverence to rape* (1975, Molly Haskell). Dichos textos son primordialmente descriptivos; sus autoras estudian a los personajes femeninos en función de estereotipos o de acuerdo con el grado en que reflejan la situación real de las mujeres. Su principal defecto radica en que ignoran el funcionamiento de los significantes específicamente cinematográficos en la forma en que el cine presenta sus propios tipos de significados.

En contraste, la teoría feminista del cine en Gran Bretaña, se desarrolló a partir de la premisa de que los significados en el cine no son simplemente tomados del mundo real, sino que son generados en y a través de los propios textos cinematográficos, los cuales

³⁴ *Ibidem*, p. 230

³⁵ Citada en: *Ibidem*, p. 228

son un eslabón más en la cadena histórica de construcción de representaciones. La pionera fue la editora de *Notes on Women's Cinema* (1973), Claire Johnston, quien recurrió a la semiótica como marco metodológico; de esta forma, el texto de las películas se convirtió en el principal objeto de estudio y el análisis textual en la herramienta para revelar el proceso de construcción de significados en el celuloide. De acuerdo con esta postura, “*el cine incluye una serie de mecanismos ideológicos con los cuales convierte a la mujer en un ser eterno mítico e invariable, en una esencia o en un conjunto de imágenes y significados, en un signo del orden patriarcal.*”³⁶ Por su parte, Laura Mulvey propuso la teoría psicoanalítica como herramienta para demostrar la forma en la que el inconsciente patriarcal ha estructurado la forma en el cine clásico de Hollywood.³⁷

Hacia 1976, un colectivo de mujeres publicó en Berkeley, California, el primer número de la revista de feminismo y teoría del cine *Camera obscura*, donde retomaron el análisis textual como metodología para estudiar los filmes como procesos de producción de significados, y el psicoanálisis como medio para explicar las relaciones entre espectador y texto en el momento de la recepción. Así, al incluir al receptor, se evitó caer en el extremo formalismo del análisis textual.

Entre las propuestas metodológicas más recientes destaca la de Annette Kuhn³⁸, quien propone combinar dos perspectivas; por un lado, un análisis textual de los filmes que permita relacionar significados narrativos, significantes cinematográficos y características de la industria cinematográfica. Por otro, un análisis de las relaciones texto-espectador a partir del reconocimiento de que la subjetividad de género -en tanto que representación variable- es construida, reafirmada, retada, desplazada o modificada en cada encuentro del espectador con el cine.

El cine es un proceso dinámico de construcción de significado, particularmente propenso a dar una apariencia de naturalidad.³⁹ Es por ello que la perspectiva feminista recurre al análisis textual, herramienta que permite desnaturalizar y hacer visibles las características aparentemente naturales de una ideología sexista. Esta metodología exige

³⁶ Kuhn, Annette, *Op. Cit.*, p. 91

³⁷ *Vid. Infra.*, apartado 1.3 “El uso interpretativo del psicoanálisis.”

³⁸ Kuhn, Annette, *Op. Cit.*

³⁹ La imagen filmica, al basarse en el registro de la fotografía y la proyección de una imagen aparentemente móvil, da la apariencia de ser un mensaje sin código o una duplicación no mediada de la realidad. *Vid. Infra.*, capítulo 3, apartado 3.1 Lenguaje cinematográfico

una desconstrucción, es decir, la división de la película en sus partes (por ejemplo, en secuencias). Así, el análisis se realiza a modo de “*un comentario ordenado de cada segmento, un análisis de los mecanismos subyacentes y un desvelamiento de los procesos en funcionamiento en los segmentos individuales y en el conjunto en su globalidad.*”⁴⁰

Pero aunado al estudio de base textual y carácter formalista, se debe analizar al espectador, pues los textos se constituyen en y a través del acto de interpretación; los significados no están fijados para siempre en un texto, pues aunque existe una lectura dominante, un mismo texto puede transmitir una variedad de significados posibles en función de las características de recepción. En este sentido, Kuhn considera imprescindible extender el análisis al contexto social e histórico en que se realizan y exhiben las películas, pues los modos de operación de la industria cinematográfica tienen una repercusión directa en las características del cine que produce.

1.3 El uso interpretativo del psicoanálisis

En su ensayo “Visual pleasure and narrative cinema” (publicado por primera vez en 1975, en la revista británica de teoría del cine *Screen*), Laura Mulvey retoma conceptos de la teoría psicoanalítica con el fin de revelar estructuras y funciones narrativas del cine clásico que se consideran naturales en una sociedad sexista.⁴¹ Su punto de partida es la afirmación de que el placer visual está codificado en el lenguaje del falocentrismo, el cual anula la subjetividad femenina -la mujer es relegada a la posición de objeto- e interpela al espectador como sujeto masculino.

El cine es voyeurista y escopofílico. Lo primero se debe a que, las condiciones en las que se proyectan las películas, aunadas a las convenciones narrativas, dan al espectador la ilusión de estar mirando en un mundo privado. La escopofilia se refiere al placer narcisista de ver historias antropomórficas y de convertir al otro en el objeto de la mirada controladora y curiosa. Esta contemplación del rostro y del cuerpo humanos se

⁴⁰ Kuhn, Annette, *Op. Cit.*, p. 102 La autora cita el análisis que Claire Jonhston y Pam Cook hicieron de la obra filmica de Dorothy Arzner a mediados de los setenta. En estos filmes detectaron que los personajes femeninos tienen deseos que resultan transgresiones del orden patriarcal y rompen el flujo de la narración clásica, de modo que plantean un problema para el cierre narrativo. También puntualizaron el uso de interrupciones, repeticiones y retrocesos narrativos con el fin de subvertir las estructuras clásicas de identificación del espectador.

⁴¹ Laura Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema”, en Robin Warhol y Diane Price Herndl (editores), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, New Jersey, Rutgers, 1997, p. 438

relaciona con la fase del espejo en la que, de acuerdo con la explicación de Jacques Lacan, el niño se reconoce equívocamente en la imagen de sí mismo que ve en el espejo e imagina omnipotente; de esta manera, una imagen falsamente concebida como perfecta, constituye el núcleo de la primera articulación del yo y la subjetividad.

Lo que Mulvey detecta en el cine clásico de Hollywood, es que dicho placer está diseñado -exclusivamente- en función de un espectador masculino, en tanto que la estructura narrativa responde a la división de labores heterosexual pasivo/activo, donde la primera posición es ocupada por la mujer y la segunda por el hombre. Ella es presentada como imagen, mientras él es el poseedor de la mirada; más aún, el protagonista masculino es el que avanza la acción en el celuloide, mientras que el personaje femenino permanece pasivo: “*Lo que cuenta es lo que la heroína provoca, o mejor aún lo que representa. El amor o el miedo que inspira en el héroe, o la preocupación que él siente por ella, es lo que lo hace actuar en la forma que actúa. Por sí misma, la mujer no tiene la menor importancia.*”⁴²

El espectador es orillado a adoptar la mirada del protagonista masculino que mueve la acción, mientras que el personaje femenino está codificado para provocar un impacto erótico que connote *ser mirado*. Un ejemplo en términos de lenguaje cinematográfico, es el uso del *close-up* para fragmentar el cuerpo femenino y sustituir el espacio tridimensional renacentista por la cualidad plana del icono; por su parte, el personaje masculino siempre es ubicado en un espacio tridimensional que mantiene la ilusión del espejo lacaniano. Así, el espectador adquiere un placentero sentimiento de omnipotencia al identificarse con el protagonista masculino que tiene las características de ego ideal más completo, perfecto y poderoso. Ante estas circunstancias, la espectadora debe recurrir a la mascarada (adoptar el punto de vista masculino) o al masoquismo (aceptar la posición femenina de objeto).

Además, a pesar de que la mujer-icono del cine clásico es relegada a la posición de objeto de la mirada voyeurista, constantemente representa un peligro para la lógica falocentrista, pues su ausencia de pene evoca la amenaza de la castración.⁴³ En

⁴² Budd Boetticher citada en: *Ibidem*, p. 442

⁴³ De acuerdo con Jean Delumeau, el miedo a la mujer es más complejo que el temor a la castración, sostenido por Freud mediante el cuestionable argumento del deseo femenino de poseer un pene. Existen,

consecuencia, se han creado dos estrategias para neutralizar dicha ansiedad: convertir en fetiche la imagen de la mujer (fetichismo) o tratar de investigar el misterio de la mujer para finalmente devaluarla, castigarla o redimirla (sadismo).

Mulvey considera que los ejemplos más claros de la mujer-fetiche se encuentran en la obra de Josef von Sternberg, particularmente en aquellos donde aparece Marlene Dietrich (por ejemplo, *El ángel azul*, 1930); en estos filmes, mediante estrategias formales que acaban con la ilusión de profundidad y reducen el campo visual gracias al manejo de la iluminación, se fragmenta la belleza de la mujer en imágenes-fetiche de las piernas o los zapatos. Por su parte, la investigación y el castigo de la mujer es recurrente en los filmes de Alfred Hitchcock; en *Vértigo* (1958) por ejemplo, el poder del protagonista masculino para convertir a la mujer en el objeto de su mirada, está apoyado por cierto derecho legal (él es policía) y la culpa de la mujer.

Todos estos mecanismos que responden a las necesidades neuróticas del ego masculino, son naturalizados mediante la manipulación de los códigos cinematográficos. La gran capacidad del cine para controlar la dimensión del espacio (por ejemplo, cambios de distancia con los planos) y del tiempo (edición) permitieron que en las producciones hollywoodenses de los treinta y los cuarenta se creara una mirada, un mundo y un objeto a la medida del deseo del orden patriarcal, donde el contenido y la estructura de las representaciones tienen como eje rector la imagen de la mujer como material pasivo para la mirada activa del hombre. Son estos códigos los que Mulvey llama a desconstruir mediante el uso interpretativo del psicoanálisis.

“Visual pleasure and narrative cinema” fue el punto de partida del anti-cine feminista, “una actividad cinematográfica que se desarrolla contra el cine clásico y lo desafía, normalmente en el nivel tanto de los significantes como de los significados (...)

efectivamente, más de trescientas versiones del mito de la *vagina dentata* entre los indios de América del Norte y en la India se representa llena de serpientes; sin embargo, el miedo se extiende al misterio de la fisiología femenina (el flujo menstrual, la maternidad) y a la división de género que asocia al hombre con lo apolíneo y lo racional, mientras la mujer es dionisiaca e instintiva, invadida por la oscuridad y el inconsciente. El concepto de la mujer como agente de Satán, sostenido por los hombres de la Iglesia católica y los jueces laicos, fue formulado explícitamente durante el Renacimiento. Fuera mediante la Pandora griega o la Eva judaica, la mujer fue acusada de haber cometido el pecado original, abriendo la urna que contenía todos los males o comiendo el fruto prohibido: “*El hombre ha buscado un responsable al sufrimiento, al fracaso, a la desaparición del paraíso terrestre y ha encontrado a la mujer. ¿Cómo no temer a un ser que no es nunca tan peligroso como cuando sonríe?*” Jean Delumeau, *El miedo en occidente (Siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada*, Madrid, Taurus, 1989, p. 477

articulación de contenidos de oposición en formas de oposición.”⁴⁴ El objetivo de esta práctica filmica es hacer conscientes a los espectadores de la existencia de códigos, para así transformar las relaciones texto-espectador, desde la recepción pasiva hacia una actitud crítica y reflexiva. Sus procedimientos se asemejan a los del teatro épico de Bertolt Brecht: narración fragmentada y personajes no redondeados que impiden al espectador identificarse con lo que observa. En vez del complaciente realismo del cine clásico, que oculta sus procesos de significación mediante códigos de transparencia e interpela al espectador como sujeto unitario, este cine deconstructivo -por ejemplo *Lives of performers* (1972, Yvonne Rainer), *Je, tu, il, elle* (1974, Chantal Akerman), *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce* (1975, Chantal Akerman) y *Thriller* (1979, Sally Potter)- enfrenta al espectador con su subjetividad fragmentaria.

Cabe mencionar que el carácter feminista de estas obras no se reduce a las intenciones de sus autoras (y menos aún al hecho de ser filmes dirigidos por mujeres); más bien, resulta de la combinación de ciertas condiciones de producción, recepción y códigos cinematográficos subvertidos. Así, la intervención feminista puede ser detectada en todos aquellos filmes que “*desafían los modos habituales (de representación) al colocar la subjetividad en un acto en el cual los significados, más que aparecer como algo consolidado y fijo, se ponen en juego.*”⁴⁵

1.3.1 El sistema de miradas

A juicio de Mulvey, desarticular el sistema de miradas del aparato cinematográfico, es el primer golpe contra las convenciones del cine tradicional. Ann Kaplan⁴⁶ plantea que el niño construye su mirada de acuerdo con la cultura en la que se desenvuelve: aprende qué debe mirar y qué no, qué es visible y qué es invisible, quién controla la mirada y quién es objeto de la mirada. Ideas preestablecidas históricamente sobre nación, identidad nacional y raza, así como las relaciones económicas y de clase, estructuran cómo miramos, de manera que las posibilidades de la mirada son cuidadosamente controladas.

⁴⁴ Kuhn, Annette, *Op. Cit.*, p. 170

⁴⁵ *Ibidem*, p. 26

⁴⁶ Ann Kaplan, *Looking for the other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, Nueva York, Routledge, 1997, p. XVI

Las relaciones de la mirada han ido cambiando en concordancia con la evolución de prácticas estéticas. Así, el desarrollo de la perspectiva tridimensional en el arte renacentista no fue accidental, sino parte de una profunda transformación en el sistema de pensamiento occidental, pues la mirada premoderna medieval en Occidente se dirigía hacia arriba, hacia Dios y los cielos; el ser humano y la naturaleza no eran más que símbolos donde se podía leer la voluntad divina.

En el modernismo temprano el hombre ilustrado vuelca su mirada sobre el hombre, y es en el modernismo tardío (entre 1860 y 1960) cuando surge el modelo de mirada sujeto-objeto, a partir del desarrollo de estructuras industriales panópticas.⁴⁷ Es en esta etapa en la que la categoría cultural y social de *mujer*, es sometida como objeto de la mirada dominante masculina.

En su libro *Ways of seeing* (1972), el historiador de arte John Berger explica la fuerte conexión que existe entre la mirada y la mujer en la cultura occidental: “*Una mujer debe mirarse a sí misma continuamente. (...) Desde la temprana infancia se le ha enseñado y persuadido para que se vigile constantemente. (...) Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo observadas. Esto no sólo determina la mayor parte de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas.*”⁴⁸

De esta manera, la mujer que se mira a sí misma siendo observada, se convierte a sí misma en un objeto; más aún, en un objeto de visión, una vista. En una analogía con el concepto de Foucault, la mujer carga con su propio panóptico a donde quiera que va, en tanto que su auto-imagen se estructura en un *ser para el otro*; las representaciones del cuerpo operan como regulaciones prácticas que no sólo modelan, sino que también

⁴⁷ El panóptico es una prisión diseñada por el filósofo inglés Jeremy Bentham, organizada a partir de un edificio concéntrico compuesto por anillos de celdas, al centro de las cuales se erige una torre. Al estar dentro de ésta, el guardia puede ver y escuchar toda actividad al interior de las celdas sin ser visto por los prisioneros; así, éstos autorregulan su comportamiento al imaginarse vigilados, de forma que se puede prescindir de un guardia real para mantener a los prisioneros bajo control. Foucault retoma este concepto para explicar cómo el ser humano se somete a prácticas de autorregulación en respuesta a sistemas de vigilancia, incluso si éstos no son evidentes; el poder no necesita emplear la violencia física para imponer sus reglas, pues le basta con una mirada vigilante que cada individuo llega a interiorizar. Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1975, 314 pp.

⁴⁸ Citado en: Warhol, Robin y Diane Price Herndl (editores), *Op. Cit.*, p. 427

construyen el cuerpo viviente.⁴⁹ De esta manera, la teoría de la mirada cuestiona lo que está en juego para la mujer al ser observada: ¿Puede ser representada sin ser convertida en objeto? ¿Puede ser poseedora de la mirada, en vez de o además de ser su objeto?

Ahora bien, en el cine, la habilidad del espectador para construir un espacio-tiempo continuo a partir de imágenes fragmentarias, se basa en un sistema de tres miradas; la primera es la del realizador cinematográfico/cámara hacia el hecho profilmico, la segunda es la del espectador y la tercera es la de los personajes dentro de la ficción. En el cine clásico, las primeras dos -cámara y espectador- son negadas y subordinadas por la tercera: la que los personajes intercambian al interior de la ilusión de la pantalla. Esto se hace con el objetivo de eliminar la presencia intrusiva de la cámara y prevenir cualquier distanciamiento por parte de la audiencia.

Las tres miradas son negociadas a través de las estructuras de contraplano y punto de vista; en esta última, la mirada ficticia de un personaje se hace coincidir con la mirada del espectador, mientras que en el contra-plano, el espectador asume el rol de mediador invisible entre una interacción de miradas. De hecho, esta estructura funciona como un mecanismo de sutura⁵⁰ que alivia la ansiedad generada por la evocación del espacio y las acciones fuera de campo, al tiempo que integra al espectador a la cadena del discurso.

⁴⁹ Susan Bordo adopta esta perspectiva para explicar cómo la preocupación por la gordura, funciona como estrategia de normalización que busca la producción de cuerpos dóciles, capaces de auto-control y de auto-disciplina, dispuestos a transformarse al servicio de las normas sociales y de las relaciones de dominio y subordinación imperantes. A pesar de que preparan el cuerpo femenino para la obediencia, las mujeres experimentan la dieta y el ejercicio como fuentes de poder y de control, pues las perciben como medios para alcanzar la belleza, la aceptación social, laboral y sexual; en suma, el reconocimiento de los otros. Este deseo de ser reconocidas como deseables, contribuye a que se asuman como objetos para ser consumidos por los otros más que como sujetos de un deseo propio. “*La compulsión a amoldar el propio cuerpo a una imagen y el rechazo a las carnes que desbordan el límite ideal -ya no se trata de corregir un peso excesivo sino de hacer entrar al cuerpo en los contornos de una forma imaginaria- dan cuenta de la angustia, individual y social, ante el fantasma de una corporalidad identificada con deseos, apetitos e impulsos incontrolables, así como ante un cuerpo que opera como significante de la diferencia sexual.*” Los bordes del cuerpo pasan a representar las fronteras sociales, de modo que el cuerpo esbelto codifica la idea de una persona auto-regulada en la que todo está en orden a pesar de las contradicciones de la cultura y pese a su propia escisión como sujeto deseante. Tubert, Silvia, *Op. Cit.*, pp. 226-227

⁵⁰ El concepto de sutura en teoría psicoanalítica del cine, fue formulado en 1966 por Jacques Alain-Miller para designar la relación del sujeto con la cadena de su propio discurso. Posteriormente, Daniel Dayan y Jean-Pierre Oudart, definieron la sutura como el mecanismo que permite “*ocultar la fragmentación inherente en el montaje y producir en el espectador la sensación de una totalidad significativa.*” Por su parte, Lauro Zavala propone que la sutura opera en tres niveles: inconsciente, cuando el espectador se relaciona con las imágenes en función de su experiencia y memoria personal; preconscious, al interpretar las imágenes desde una ideología determinada; y narrativo, cuando el espectador reconstruye las imágenes

Al desarticular el sistema de miradas, es posible liberar la mirada de la cámara en tiempo y espacio, con el fin de dar la posibilidad de una lectura desapasionada a la mirada de la audiencia. Un ejemplo es el mecanismo de *hacer sentir la cámara*: pasar de un plano subjetivo en el que un personaje actúa y ve el mundo de cierta manera, a un plano objetivo donde la cámara lo ve y ve su mundo desde otro punto de vista, capaz de pensar y transformar el punto de vista del personaje. Es un hecho que ello conlleva la destrucción del placer, el privilegio y la satisfacción de ser el invitado invisible, pero también pone en evidencia los mecanismos voyeuristas activos/pasivos que han anulado la subjetividad femenina en el celuloide.

Tomando en cuenta la idea de Michel Foucault de que la mirada implica poder, en la presente investigación se desconstruyen las relaciones de miradas entre los personajes de los filmes analizados, preguntando no sólo si las mujeres pueden ver, sino cómo ven. Asimismo, a través del análisis textual, se pone en evidencia la mirada de la cámara para determinar puntos de vista y, por ende, el personaje con el que el espectador tiende a identificarse en respuesta a la estructura del filme. Sin embargo, en tanto que el objeto de estudio es un cine narrativo, la lectura del sistema de miradas será complementada con el análisis del filme como narración, también desde una perspectiva feminista.

1.4 Narratividad y subjetividad de género

Mientras Mulvey aboga por la destrucción del placer narrativo, Teresa de Lauretis propone un cine “*narrativo y edípico con una venganza*”⁵¹, capaz de trabajar con y en contra de los recursos narrativos para construir otras formas de coherencia, subvertir los términos de la representación del deseo y producir las condiciones de visibilidad de otro sujeto femenino. El objetivo del cine feminista -a diferencia de las propuestas *avant garde*- ya no es romper la coherencia narrativa que reafirma la subjetividad unitaria burguesa, pues dicho mecanismo ignora que el espectador está permeado por el género; ahora se busca subvertir los significantes de la lógica edípica del deseo para permitir el surgimiento de otros sujetos y objetos de la mirada.

fragmentarias en el plano sintáctico, dando una interpretación global y verosímil a cada secuencia. Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, D.F., UAM, Unidad Xochimilco, 2003, p. 45

⁵¹ Lauretis, Teresa de, *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction. Theories of representation and difference*, p. 108

Los esfuerzos feministas buscan crear nuevos espacios de discurso, reescribir las narrativas culturales y definir los términos de un nuevo pensamiento *desde afuera*. Este último no se refiere “a un pasado mítico distante o una utópica historia del futuro: es el *afuera del discurso aquí y ahora, los puntos ciegos, el fuera-de campo de sus representaciones (...) es allí donde los términos de una construcción de género distinta pueden ser planteados.*”⁵² Llevar el análisis del espacio representado por/en la representación/discurso, al espacio no representado pero implícito en ellos.

El enfoque de Lauretis cuestiona aquello que la representación de género centrada en el sujeto masculino deja fuera (como el deseo femenino) o hace irrepresentable (la mujer como sujeto). Esta interpretación feminista actúa como una reescritura del texto, con el fin de mostrar cómo el propio texto es la reescritura de un subtexto ideológico previo. Es en este sentido que el feminismo actúa como una reconstrucción de mitos que persisten en las fantasías colectivas y las representaciones sociales sobre la realidad.

En teoría del cine, el pensamiento del *afuera* alude al espacio no visible en el encuadre pero que se infiere de aquello que el encuadre sí hace visible: el fuera de campo. En el cine clásico, este espacio es sellado mediante diversas estrategias del lenguaje cinematográfico (por ejemplo, el sistema de contraplanos); pero en el cine feminista y *avant garde*, se resalta su existencia como ese espacio que incluye a la cámara -la perspectiva desde la cual se construye la imagen- y al espectador -donde la imagen es recibida, reconstruida y reproducida como subjetividad.

El cine ha sido estudiado como mecanismo de representación capaz de recrear imágenes de la realidad social y el lugar del espectador en ella. Pero en la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología tanto en el terreno social como subjetivo, Lauretis lo define como una actividad significativa, un trabajo de semiosis que no sólo representa, sino que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas en las que el receptor se ve envuelto, representado e inscrito en la ideología dominante.⁵³

⁵² *Ibidem*, p. 25

⁵³ Define recepción como “la especial relación de los espectadores con el texto filmico y con el cine como mecanismo de representación que compromete a los espectadores como sujetos.” Por su parte, el término representación “designa el proceso de implicación de la subjetividad en el significado, cuyos polos son el

Ahora bien, Lauretis argumenta que no se debe destruir el placer narrativo, pues lo que determina la identificación, las relaciones del espectador con el filme y la interpretación de las imágenes, es precisamente la narratividad, definida como la confección y funcionamiento de la narración. El relato de Sigmund Freud sobre la feminidad y la teoría de Stephen Heath del cine narrativo como drama edípico, son puntos de partida para comprender los procesos subjetivos a los que se ve sometida la espectadora, así como las operaciones mediante las cuales la narración fílmica provoca el consentimiento de las mujeres y las seduce hacia la feminidad.

*“La narratividad y el placer visual constituyen el marco de referencia del cine, el que proporciona la medida del deseo.”*⁵⁴ Los mecanismos narrativos llevan al cine la capacidad de organizar significados y construir un espacio unificado, con lo que garantizan el placer voyeurista y escopofílico de la identificación con lo que se ve en pantalla; pero en el marco de referencia del patriarcado, el hombre es la única medida del deseo y el falo su significante. Por ello, el cine feminista busca mantener la identificación del receptor, pero articulando diferentes relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión.

Indudablemente, el placer voyeurístico y sádico-fetichista que funciona a expensas de la cosificación de las mujeres, debe ser cuestionado y destruido. Pero para que el cine siga existiendo -advierte Lauretis- es imprescindible garantizar alguna satisfacción para el impulso escopofílico; la ausencia o presencia de ese placer no es el problema, sino la posición del sujeto respecto a él. El placer narrativo no es propiedad exclusiva de los códigos dominantes; hay que buscar formas de reconstruir y organizar sus mecanismos para desestabilizar y subvertir las estrategias que niegan el estatuto de sujetos a las mujeres.⁵⁵

De acuerdo con Roland Barthes, la narración es universal, pues está presente en todas las sociedades, épocas y culturas. Los primeros estudios estructuralistas se ocuparon de la lógica de las posibilidades narrativas y su disposición en esquemas; en

significado y el sujeto, pero que siempre es una producción compleja, histórica y social.” Teresa de Lauretis, *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, p. 137

⁵⁴ *Ibidem*, p. 110

⁵⁵ El problema en el cine patriarcal es la elisión de la mujer: La representación del personaje femenino como imagen, sea ésta positiva o negativa, tiende a negar a las mujeres su rol como sujetos.

estos modelos estructuralistas, el deseo o el sadismo simplemente deben clasificarse como dos de los muchos tipos de contenido temático. En oposición a esta postura, tanto Laura Mulvey como Teresa de Lauretis plantean que existe una implicación estructural de la narrativa con el deseo y el sadismo: “*El sadismo exige una historia, depende de que ocurra algo, de forzar un cambio en otra persona, una batalla de la voluntad y de la fuerza, victoria/derrota, que tenga lugar en un tiempo lineal con un principio y un fin.*”⁵⁶

El placer del texto -afirma Barthes- consiste en desnudar, descubrir, conocer el origen y el fin. Por muy variadas que sean las condiciones de la forma narrativa, ésta se rige por una lógica edípica del deseo: su desarrollo es el de una transición, una transformación que tiene lugar en la figura de un héroe-sujeto mítico. En la narración edípica, todo lector -masculino o femenino- queda definido dentro de una diferencia sexual que concibe al sujeto como masculino-héroe-humano y a lo otro como femenino-obstáculo-frontera.

La Medusa o la Esfinge aparecen insertas en la historia de alguien más, como marcas de posiciones por las cuales pasa el héroe en busca de su destino, como obstáculos con que se topa en su camino hacia la masculinidad, la sabiduría y el poder; deben ser degolladas para que él pueda cumplir con su destino y cerrar su historia. El poder de esos monstruos radica en la capacidad para arrastrar la mirada del hombre hacia el enigma de la feminidad, esa pregunta que -de acuerdo con Freud- las mujeres no pueden enunciar al ser ellas mismas el problema. La pregunta sobre la feminidad actúa como un impulso que genera una narración: el relato de cómo un bebé femenino con una disposición bisexual, se convierte en niña y luego en mujer.

Tanto la pregunta de Edipo como la de Freud, generan una narración e impulsan una búsqueda impregnada de deseo. Lo que Lauretis enfatiza es que, aunque el objeto de ese deseo sea una mujer -la verdad, el conocimiento o el poder- su punto de referencia y su destino es el hombre como sujeto mítico fundador del orden social. La narración reconstruye el mundo como un relato en el que el sujeto se crea y se recrea a partir de otro abstracto o simbólico representado por la mujer-útero-tierra-tumba⁵⁷; el drama

⁵⁶ Mulvey citada en Lauretis, Teresa de, *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, p. 165

⁵⁷ Chicomoztoc (el lugar de las siete cuevas), punto de origen de numerosos pueblos de Mesoamérica según relatos míticos e históricos, es una imagen que alude al útero como centro geográfico-espiritual del mundo.

consiste en la transformación de la persona en hombre: “*el sujeto del humanismo es masculino, aunque se haga pasar por ser humano.*”⁵⁸

El semiótico soviético Yuri Lotman afirma que la narración sigue un movimiento cíclico-temporal en el que existen dos personajes: por un lado, aquellos que son móviles y pueden cambiar de lugar; por otro, los personajes inmóviles, que representan una función de frontera en el espacio de la trama. Ahora bien, en vez de la secuencia de treinta y un funciones narrativas de Propp, Lotman propone una sencilla cadena de dos funciones: entrada en un espacio cerrado -cueva, tumba, casa, mujer- y salida de él.

Así, el héroe queda determinado como masculino (independientemente del género de la imagen textual), porque el obstáculo (cualquiera que sea su personificación), es morfológicamente femenino. Cuando el héroe cruza la frontera se constituye como ser humano-masculino, mientras que la mujer permanece como un elemento de la trama, una resistencia que no es susceptible de transformación: “*La historia de la feminidad, la pregunta de Freud y el acertijo de la Esfinge tienen todos una única respuesta, uno y el mismo significado, un término de referencia y un destinatario: el hombre, Edipo, la persona humana masculina. Y por eso, la historia de la mujer, como cualquier otra historia, es un problema que plantea el deseo del hombre.*”⁵⁹

El funcionamiento mismo de la narratividad compromete al sujeto con ciertas posturas del significado y del deseo. En el cine, la subjetividad del espectador queda prendida en el juego de dos tensiones, imagen y narración; identificarse con las representaciones en pantalla es quedar implicado como sujeto en un proceso. Así, la mujer que se identifica con el personaje femenino-objeto, da su consentimiento a la feminidad pasiva al ser seducida por una serie de representaciones; por su parte, la espectadora que adopta la postura de sujeto, orillada a la identificación con el personaje masculino, entra en un inquietante travestismo. Pero a juicio de Lauretis, esa posibilidad que tiene la espectadora de alternar su identificación con el sujeto y el objeto de la mirada, abre nuevas posibilidades para el sujeto femenino, fuera del esquema que encadenaba sujeto-mirada-masculinidad por un lado, objeto-imagen-feminidad por otro.

⁵⁸ Lauretis, Teresa de, *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, p. 255

⁵⁹ *Ibidem*, p. 212

Es en este sentido que aboga por una lectura deconstruccionista, capaz de romper la aparente unidad y rescatar la pluralidad de sentidos de los textos.

1.5 Resumen del capítulo

El objetivo de este capítulo es puntualizar el interés de conocimiento que se persigue con la presente investigación, de lo que se deriva un determinado marco teórico desde el cual abordar la realidad e interpretar el fenómeno de estudio, específicamente, la relación entre las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), y las representaciones de feminidad y masculinidad en dichas películas.

Así, al asumir las categorías de feminidad y masculinidad como construcciones socioculturales susceptibles de ser desconstruidas, esta investigación es feminista, entendiendo el feminismo como la teoría y práctica desempeñada por hombres y mujeres que asumen la subjetividad de género como producto de una experiencia histórica, y la noción de identidad como una construcción activa, susceptible de ser cuestionada, retada y modificada al no depender de esencias inmutables. De modo que en el primer apartado se definen los conceptos guía de la investigación -feminidad y masculinidad- desde una postura crítica que define el género como una tecnología política.

Posteriormente, se revisan las principales propuestas metodológicas de la teoría feminista del cine, desde sus orígenes en la década de los setenta hasta el trabajo de Annette Kuhn en la década de los noventa. Se dedica un extenso apartado al uso interpretativo del psicoanálisis desarrollado por Laura Mulvey, así como al sistema de miradas que opera en el aparato cinematográfico.

Sin embargo, al considerar que la idea de Mulvey de destruir el placer narrativo es poco adecuada para el análisis de los tres filmes -todos ellos narrativos- de Carlos Reygadas, se concluye con la revisión del trabajo de Teresa de Lauretis, a favor de un cine narrativo y edípico pero con una venganza. Además, se decidió cerrar el capítulo con la propuesta de esta autora, al considerar que abre la posibilidad de encontrar espacios de contra-lectura en los puntos ciegos y el fuera de campo de cualquier filme, incluso siendo producido y distribuido en un contexto patriarcal.

CAPÍTULO 2
CARLOS REYGADAS EN EL PANORAMA DEL CINE
MEXICANO

El cine integra la esfera económica (“*un complejo proceso que involucra empresarios, capital, recursos humanos, recursos tecnológicos e industriales, procesos de exhibición, promoción, distribución y venta que implica estrategias de público y mercado*”⁶⁰) y la esfera cultural (autores, guionistas, valores estéticos, así como los bienes y servicios que produce, destinados a los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica). En este sentido, Annette Kuhn afirma que no basta con el análisis textual, pues más allá del universo diegético y las estrategias formales, los filmes generan significados en sus condiciones de producción y recepción.

Allí radica la importancia de revisar el contexto social e histórico en que se realizan las películas así como las relaciones que intervienen en las tres fases de la industria cinematográfica: producción, exhibición y distribución. En Gran Bretaña y Estados Unidos, por ejemplo, el anti-cine feminista ha construido sus propias estructuras alternativas, como la *Independent Filmmakers’ Alliance* o el *London Women’s Film Group*, así como las distribuidoras *Women Make Movies* y *New Day Films*.

En opinión de José Felipe Coria⁶¹, desde finales del siglo XX el cine mexicano se mantiene vivo gracias a que todavía se producen y estrenan películas, pero ya no sobrevive como industria, pues se hacen entre doce y veinte largometrajes por año, (todavía en el decenio 1980-1989 el promedio anual era de ciento veinte filmes). Es en este contexto que Carlos Reygadas escribe, dirige y produce sus tres filmes, al tiempo que -asociado con Jaime Romandía y Pablo Aldrete en la compañía productora ND Mantarraya- se ha encargado de la producción y distribución de películas como *Sangre* (2005) y *Los bastardos* (2008) de Amat Escalante.

Así, en este capítulo se resume el trayecto de la industria cinematográfica en México, desde sus inicios hasta su precaria situación actual; posteriormente se dedica un apartado a la revisión de los estereotipos de género que han conformado el imaginario del cine nacional. Una vez establecido este marco histórico, se incluye una semblanza del cineasta y productor Carlos Reygadas, además de una entrevista con él, en tanto que funge como una de las tres miradas en los filmes analizados: la de la cámara.

⁶⁰ “Política de fomento y desarrollo del cine y la industria audiovisual. Antecedentes y diagnóstico del sector cinematográfico audiovisual chileno” citado en: Octavio Getino, *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*, Santiago, LOM ediciones, 1999, p. 18

⁶¹ José Felipe Coria, *Iluminaciones del inestable cinema mexicano*, Barcelona, Paidós, 2005, 90 pp.

2.1 Breve revisión de la industria cinematográfica en México

La primera exhibición en México, organizada por los franceses C.J. Bon Bernard y Gabriel Veyre en 1896, fue en honor del entonces presidente Porfirio Díaz quien, maravillado por el arte y la tecnología provenientes de Europa, acogió gustoso el invento y fungió como el primer protagonista de numerosos filmes. Posteriormente, Bernard y Veyre realizaron alrededor de 35 películas con escenas nacionales, entre las que se encuentran: *Pelea de gallos*, *Baño de caballos*, *Comitiva presidencial del 16 de septiembre* y *Carga de rurales en la Villa de Guadalupe*. Además, vendieron uno de sus proyectores al primer empresario mexicano del cine, Ignacio Aguirre, quien pronto tuvo competidores como Salvador Toscano, Guillermo Becerril y William Taylor Casanova.

Estos últimos mantuvieron la tradición de filmar vistas, es decir, breves escenas de la vida cotidiana; por ejemplo, *Corrida de toros en Tacubaya* (1899) de Salvador Toscano. Así, los inicios de una escuela de cine mexicano se dieron en la dirección del documento histórico con fines didácticos; sin embargo, conforme la dictadura se hizo más severa, el cine presentó autocensura, pues no registró acontecimientos políticos que cuestionaran al régimen, como las huelgas de Cananea y Río Blanco.

Ante la escasez de producciones nuevas, los empresarios se tornaron trashumantes, llevando los filmes a comunidades que no conocían el invento. Carlos Mongrand, Enrique Rosas, Salvador Toscano y Jorge Stahl fueron algunos de estos empresarios; sin embargo, la trashumancia fue disminuyendo hacia 1906, año en el que la ciudad de México ya contaba con 16 salas de exhibición cinematográfica. En esa misma fecha fue creada la compañía productora y exhibidora mexicana The American Amusement Co., que estaría seguida por Rosas, Alva y Cía.

El documental tuvo amplio desarrollo durante la Revolución; pero a partir de la Decena Trágica comenzó la censura instaurada por el gobierno de Victoriano Huerta, la Iglesia y el Partido Católico Nacional: “*La sencillez, el celo por la verdad, y toda la capacidad desarrollada para captar la realidad objetivamente, fueron substituidas (sic) por el uso de las imágenes para fines particulares o partidistas, es decir, por la deformación de la realidad.*”⁶² La tradición verista fue reemplazada por el cine como

⁶² Moisés Viñas, *Historia del Cine Mexicano*, México, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Actividades Cinematográficas/UNAM, 1987, p. 34

instrumento de propaganda mediante la descontextualización de hechos históricos que eran adaptados a los intereses del poder en turno.

Una vez alcanzada la estabilización con Venustiano Carranza en el poder (1917), el cine nacional comenzó a concebirse como parte importante del proyecto general de Estado que buscaba desarrollar una conciencia nacionalista, por lo que se estimuló la producción de noticiarios y películas educativas. De esta época datan los primeros largometrajes de ficción, que abarcaron diversos géneros: el melodrama familiar, rural, patriótico, religioso y social; el serial o cine de aventuras (*El automóvil gris* de Enrique Rosas y Joaquín Coss, 1919); la comedia y el nuevo documental de patrocinio oficial.

El sonido apareció en Estados Unidos en 1926, con la película musical *Don Juan* de la productora Warner Brothers; sin embargo, la cinta que se considera iniciadora del cine sonoro fue *El cantante de jazz*, dirigida por Alan Crossland. Así, entre 1929 y 1932, el cine mexicano comenzó a incorporar el sonido a las películas; una de las técnicas más utilizadas era la sincronización de películas con discos, la cual se empleó en la exhibición de *Más fuerte que el deber* (1930) de Raphael J. Sevilla.

En su necesidad de construir el mercado, Hollywood se dio a la tarea de producir películas en castellano con actores latinoamericanos; sin embargo, este cine hispano no tuvo buena acogida. En consecuencia, el cine mexicano tuvo la oportunidad de recuperar el espacio perdido en las salas y se vio especialmente favorecido con el desarrollo de sonido cinematográfico nacional debido a los hermanos Rodríguez. Así, en 1931 -año clave para la industria cinematográfica mexicana- el distribuidor Juan de la Cruz Alarcón apoyado por Gustavo Sáenz de Sicilia, Carlos Noriega Hope y Eduardo de la Barra, compró los estudios Chapultepec que pasaron a ser los de la nueva empresa: la Compañía Nacional Productora de Películas. El melodrama prostibulario *Santa*, estrenado en 1932, protagonizado por Lupita Tovar y dirigido por Antonio Moreno, fue su primera película.

A juicio de Moisés Viñas, la auténtica Época de Oro del cine mexicano se dio en el periodo comprendido entre 1933 y 1935; en el marco de la experimentación con el sonido, la producción nacional fue de más de sesenta filmes en diversos géneros, se publicaron dos revistas especializadas en cine -*Filmográfico* y *Cine gráfico*- y se incluyó una sección de crítica de cine en *El Universal Ilustrado*. En 1935, los trabajadores de la industria crearon la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos de México.

Allá en el rancho grande de Fernando de Fuentes (1936), llevó a su mayor grado el aprovechamiento del sonido cinematográfico, con canciones populares apoyando la trama; además, presentó un retrato idílico del campo mexicano donde los conflictos laborales no existían y todo se resolvía de acuerdo con el más puro conservadurismo.⁶³ Esta película tuvo enorme aceptación y fue la punta del iceberg de una fórmula rentable que dio fuerza a la industria: el melodrama ranchero. Así, de 1936 a 1940 aumentó la producción; tan sólo en 1937, se realizaron filmes como *Allá en el rancho chico* (René Cardona), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes), *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro), *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta) y *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler).

Con la llegada al poder de Manuel Ávila Camacho, el país entró en una época de estabilidad conservadora y católica, favorecida por las cordiales relaciones de México con Estados Unidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial. La industria cinematográfica nacional fue una de las más favorecidas con este conflicto: Estados Unidos disminuyó su producción de películas y la enfocó a la propaganda filmica; España estaba en Guerra Civil y Argentina fue boicoteada por los fabricantes de película virgen, de manera que México se erigió como la única nación capaz de surtir el mercado de habla hispana. Más aún, Estados Unidos apoyó la cinematografía mexicana con recursos financieros y asesoramiento técnico, de modo que los Estudios Churubusco, los más grandes de América Latina, pudieron ser construidos.

Fue así como dio inicio la llamada Época de Oro del cine mexicano (1939-1952). Las compañías productoras de la época fueron Grovas, de Jesús Grovas; Filmex, de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein; Posa Films, de Mario Moreno Cantinflas, Santiago Reachí y Jacques Gelman; De Anda de Raúl de Anda y Rodríguez Hermanos; Films Mundiales S.A., de Agustín J. Fink, y con la que se fusionó la antigua productora CLASA; y Cinematográfica Latino Americana S. A de Alberto J. Pani. El sindicalismo cinematográfico se vio reforzado con la creación de la Asociación de Productores y del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica.

⁶³ Las películas mexicanas debían pasar por la doble censura: la Secretaría de Gobernación dictaminaba primero sobre el guión y después sobre la cinta terminada. La exhibición era vigilada de cerca por la Iglesia y por la Liga de la Decencia, muy fuerte entre 1920 y 1950. Hacia 1930, William Hays -organizador de la Motion Picture Producers of America y líder del Partido Republicano estadounidense- planteó un Código del Pudor que se aplicó al cine clásico de Estados Unidos; si bien nunca fue una imposición, el Código Hays fue difundido en América Latina como eje del tratamiento moral en los filmes.

En 1942 es fundado el Banco Cinematográfico para financiar las producciones, (Banco Nacional Cinematográfico hacia 1947). Entre 1945 y 1947, el Estado Mexicano crea las distribuidoras Películas Mexicanas, Películas Nacionales y Cinematográfica Mexicana Exportadora, encargadas de exhibición y distribución, la primera del mercado hispanohablante, la segunda del mercado interno, y la tercera de otras regiones. El control estatal se completaría en 1960, con la adquisición de la Compañía Operadora de Teatros S.A. de Manuel Espinosa Yglesias y de la Cadena Oro de Gabriel Alarcón.⁶⁴ También de esta época data la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, que en 1946 instituyó el premio Ariel, siguiendo el modelo del Oscar hollywoodense.

Algunos realizadores de la Edad de Oro son: Juan Bustillo Oro, Fernando de Fuentes, Miguel Contreras Torres, Alejandro Galindo, Julio Bracho, Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, Joaquín Pardavé, Roberto Gavaldón y Fernando Cortés. La obra de Emilio *El Indio* Fernández destaca por su consistente mitología sobre lo mexicano, con personajes arquetípicos y el retrato de una ascensión-caída, del cielo al infierno. Su propuesta estética está influenciada por el trabajo de Sergei M. Eisenstein (*¡Que viva México!* de 1932), el muralismo y la novela de la Revolución. Mientras que Galindo y Rodríguez retratan a las clases medias urbanas y/o los barrios populares, Gavaldón se centra en el mundo burgués y se basa en las directrices del melodrama para subvertirlo, en tanto que sus personajes se caracterizan por ambigüedades morales.

Los géneros se mantuvieron: aventura (*Los misterios del hampa*, 1944, Juan Orol), comedia (filmes de *Cantiflas* dirigidos por Miguel M. Delgado) y melodrama. Este último abarca los subgéneros: familiar (*Historia de un amor*, 1955, Julio Bracho); patriótico (*Escuadrón 201*, 1945, Jaime Salvador); religioso (*La virgen que forjó una patria*, 1942, Julio Bracho); de la revolución (*Flor silvestre*, 1943, Emilio Fernández); indigenista (*María Candelaria*, 1943, Emilio Fernández); social (*Campeón sin corona*, 1945, Alejandro Galindo) y prostibulario (*La casa de la zorra*, 1945, Juan J. Ortega).

Pero junto con el fin de la Segunda Guerra Mundial, terminó la Época de Oro del cine mexicano. Triunfante, Estados Unidos inició una competencia desleal con la

⁶⁴ Ambas compañías pertenecían al monopolio de William O. Jenkins, norteamericano que -asociado con Maximinio Ávila Camacho, entonces gobernador de Puebla- controlaba 80 por ciento de las salas de cine del país en 1949. Pero para cuando el Estado efectuó la compra mencionada, el monopolio no opuso resistencia porque consideró que el cine, al menos en el modelo vigente, ya no era un negocio tan rentable.

industria cinematográfica mexicana; las estrellas y los argumentos se desgastaron, y se impuso la autocensura que no permitía ir más allá de los géneros probados. Hubo una disminución pronunciada en el número de producciones y la industria adquirió un matiz feudal que impedía el ingreso de cualquier persona ajena a los miembros del sindicato (con la excepción de Luis Buñuel). Ante la crisis, la opción por la que optaron los productores fue reducir la calidad de los filmes para aumentar las ganancias: “*el cine mexicano se conformaba con vender malas películas a un mal público, aquel cuya desinformación e ignorancia le hacía aceptar cualquier cosa.*”⁶⁵

La situación de la industria cinematográfica nacional había empeorado a consecuencia del monopolio de exhibición operado por Estados Unidos a través de la figura de William O. Jenkins. Como medida de control, el estado creó una Comisión Nacional de Cinematografía, dos distribuidoras nuevas y, a fines de 1949, la Cámara de Diputados elaboró una nueva Ley de la Industria Cinematográfica que puso un freno -imperceptible- al monopolio estadounidense, reforzó la censura para la producción nacional y encomendó a la Secretaría de Gobernación -a través de la Dirección General de Cinematografía- el impulso a un hipotético cine de interés nacional.

La producción del sexenio alemanista (1946-1952) se centró en el cine de arrabal y de cabareteras. La doble moral de la sociedad mexicana, así como el tabú en torno a la sexualidad femenina, se presentan en los melodramas prostibularios protagonizados por María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Meche Barba y Ninón Sevilla. El melodrama urbano tuvo en Pedro Infante a su máxima estrella; este actor, icono del cine mexicano, protagonizó filmes como *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el toro* (1952), bajo la dirección de Ismael Rodríguez. También dentro de este género se encuentra una de las obras maestras de Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950), donde retrata la miseria de las grandes urbes y la delincuencia juvenil. En la comedia, Cantinflas fue desplazado por Germán Valdés *Tin Tan*, protagonista de filmes como *Calabacitas tiernas* (1948) y *El rey del barrio* (1949), ambas dirigidas por Gilberto Martínez Solares.

Para contrarrestar el centralismo de la industria y la cerrazón de los sindicatos, entre 1947 y 1949, se filmaron películas fuera de los canales reconocidos de producción

⁶⁵ Viñas, Moisés, *Op. Cit.*, p. 140

como: *No te dejaré nunca* (1947, Francisco Elías), *Noches de angustia* (1948, José Ignacio Retes) y *Tu pecado es mío* (1949, Alfredo Pacheco). En 1948, el Instituto Francés de América Latina fundó el Cine Club de México, donde se difundieron obras maestras de la cinematografía mundial. Para 1951, junto con el establecimiento de los San Ángel Inn, se contaba con seis estudios: Churubusco, CLASA, Tepeyac, Azteca y Cuauhtémoc.

El cine arrabalero y cabaretero sufrió un declive durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), pues el regente de la ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu impuso severas reglas a los cabarets; sin embargo, en 1955 la censura aprobó desnudos femeninos en películas para adultos, siempre y cuando la mujer permaneciera inmóvil. En 1953, al frente del Banco Nacional Cinematográfico, Eduardo Garduño elaboró un plan para fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del banco, y así restar fuerza al monopolio Jenkins. Pero el plan fracasó, pues al convertirse en accionistas mayoritarios de las distribuidoras, productores como Gregorio Walerstein (ligado, además, a Jenkins) se auto-concedían créditos del erario público.

De 1952 data la primera película de luchadores, *La bestia magnífica* de Chano Urueta. Este último también revivió el género de horror con filmes como *El monstruo resucitado* (1953) y *La bruja* (1954). Más adelante, luchas y terror se fundirían en películas protagonizadas por el héroe máximo del género: el luchador Santo, el Enmascarado de Plata; por ejemplo, *Santo contra los hombres infernales* (1958, Joselito Rodríguez) y *Santo contra las mujeres vampiro* (1962, Corona Blake). El equivalente femenino, Lorena Velázquez, protagonizó *Las luchadoras contra el médico asesino* (1962) y *Las luchadoras contra la momia* (1964), ambas dirigidas por René Cardona.

A fines de la década de los cincuenta, la crisis del cine mexicano se advertía en sus problemas económicos, pero también en sus historias rutinarias y vulgares, carentes de propuestas y renovación. En 1957 dejaron de funcionar los estudios Tepeyac y los CLASA, y en 1958 cerraron los Azteca, de modo que el sindicato -aferrado en impedir la renovación del cuadro de directores- sólo conservaba los estudios Churubusco y los San Ángel Inn para sus producciones. Por su parte, la censura afectó a cineastas como Julio Bracho, quien no pudo exhibir su cinta *La sombra del caudillo* (1960).

Dos géneros de barata factura representaron casi la mitad de la producción de cine mexicano en esta época: los *westerns* protagonizados por Antonio Aguilar como *El Rayo*

Justiciero (1954, Jaime Salvador), Fernando Casanova como *El Águila Negra* (1956, Ramón Peón), Demetrio González como *El Jinete Solitario* (1958, Rafael Baledón) y Luis Aguilar como *El látigo Negro* (1957, Vicente Oroná) o *El Zorro Escarlata* (1958, Baledón); y las cintas interpretadas por cómicos en los papeles principales. Además de *Cantinflas*, *Tin Tan*, *Resortes* y *Clavillazo*, en este género debutaron Manuel Loco Valdés, Eulalio González Piporro y la pareja de *Viruta* y *Capulina*.

Desde la segunda mitad de la década de los cincuenta, en imitación de modelos hollywoodenses, se rodaron películas sobre jóvenes: *¡Y mañana serán mujeres!* (1954), *La edad de la tentación* (1958), *Ellas también son rebeldes* (1959) y *Mañana serán hombres* (1960) de Alejandro Galindo; *Los chiflados del rock'n roll* (1956) y *La rebelión de los adolescentes* (1957) de José Díaz Morales. En los sesenta, se incluyeron estrellas de la canción juvenil: *El pecador* (1964, Rafael Baledón) con Julissa, *Juventud sin ley* (1965, Martínez Solares) con Roberto Jordán y *Mi vida es una canción* (1962, Miguel M. Delgado) con Enrique Guzmán y Angélica María. Posteriormente, este cine adquirió un tono moralino, con películas como *El cínico* (1968, Gilberto Gazcón) donde se ataca el movimiento estudiantil, o *Más allá de la violencia* (1970, Corona Blake), en la que motociclistas rebeldes entran en peligroso contacto con los *hippies* y la droga.

Con publicaciones como la *Revista de la Universidad* y *Nuevo Cine* -creada por el grupo homónimo de 1961, conformado por críticos como Jomí García Ascot, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde y Emilio García Riera- los intelectuales comenzaron a expresarse a favor de renovar la industria cinematográfica nacional. En 1959, la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, crea el Departamento de Actividades Cinematográficas con Manuel González Casanova a la cabeza. Este último, funda en 1963 la primera escuela de cine en el país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, del cual han egresado cineastas como Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Alfredo Joskowicz, Jaime Humberto Hermosillo, Fernando Eimbcke, Julián Hernández, Alfonso Cuarón y Ernesto Contreras. El cine experimental cobró auge en la década de los sesenta, gracias a eventos como el I Concurso de Cine Experimental de Largometraje convocado por el sindicato, donde resultó premiado el filme *La fórmula secreta* (1964, Rubén Gámez). Películas independientes como *Tajimara* (1965, Juan José Gurrola), *La soldadera* (1966, José Bolaños) y *Las puertas del paraíso* (1970, Salomón

Laiter), demostraron que “*el buen gusto, la cultura y la inteligencia podían suplir ampliamente el largo y penoso aprendizaje técnico pretextado como requisito sindical para acceder a la realización de cine.*”⁶⁶

En 1966, los estudios San Ángel Inn se perdieron para el cine, al ser alquilados por el canal 8 de televisión. En 1968, el entonces dirigente del Banco Nacional Cinematográfico, Emilio O. Rabasa, presidió el consejo de administración de Procinemex, una nueva empresa estatal encargada de la promoción publicitaria del cine mexicano en el mundo. La Dirección de Cinematografía hizo más permisiva la censura y la Operadora de Teatros convirtió el cine Regis en la primera sala de arte del país.

Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castanedo, Pedro Miret y Tomás Pérez Turrent, fundaron el grupo Cine Independiente en 1969. Con películas como *La hora de los niños* (1969), Ripstein “*hizo ensayos heterodoxos con el espacio y el tiempo cinematográficos para violentar la rutina del relato clásico y la actitud también rutinaria del espectador*”⁶⁷; en esa misma línea innovadora Paul Leduc dirigió *Reed, México insurgente* (1970). Las obras de los nuevos directores del cine independiente -Raúl Kamffer, Alejandro Jaskowicz, Federico Weingartshofer- respondían a la efervescencia ideológica estimulada por los movimientos políticos de 1968, manifestando preocupaciones morales y políticas ignoradas por el cine mexicano tradicional.

Las prostitutas volvieron a ocupar un sitio importante en numerosos filmes; por ejemplo: la segunda versión de *Casa de mujeres* (1966, Julián Soler), *Las pecadoras* (1967, Alfonso C. Blake), *Las impuras* (1968, Alfredo B. Crevenna), *Las golfas* (1969, Fernando Cortés) y *Para servir a usted* (1970, José Estrada). Las comedias eróticas representativas de la época son protagonizadas por Mauricio Garcés, bajo la dirección de René Cardona Jr. (*El matrimonio es como el demonio* y *El día de la boda*, ambas de 1967). En el nuevo *star system* figuraban nombres como el de Irma Serrano, Isela Vega, Jorge Rivero, Fanny Cano, Fernando y Mario Almada, Enrique Rocha y Sonia Infante.

Durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), se dio la estatización del cine nacional: el Banco Nacional Cinematográfico fue beneficiado con mil millones de pesos,

⁶⁶ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, ediciones Mapa, IMCINE, México, 1998, p. 238.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 257

dinero utilizado para alentar productoras privadas -como Alpha Centauri y Escorpión- y producir películas que aseguraran el trabajo a los sindicatos. El Estado creó sus propias firmas productoras: Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine) en 1974, y Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado (Conacite I y II) en 1975. La Cineteca Nacional fue inaugurada en 1974, y el Centro de Capacitación Cinematográfica comenzó a funcionar en 1975. También en 1974, Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres, formaron la cooperativa DASA (Directores Asociados SA), para coproducir sus películas con el Estado.

Entre las mejores películas producidas por el Estado en esa época, se encuentran: *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las poquianchis* (1976) de Felipe Cazals, *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo y *Los albañiles* (1976) de Jorge Fons. Por su parte, la producción privada se enfocó en el cine de ficheras, con filmes protagonizados por Sasha Montenegro -*Bellas de noche* (1974, Miguel M. Delgado)- e Irma Serrano -*La Tigresa* (1973, René Cardona). Los cómicos Héctor Lechuga, Alejandro Suárez y *Lalo el Mimo* completaban ese cine vulgar y populachero que desplazó el melodrama blanco.

También se empezó a gestar el cine de la frontera -llamado pirata en tanto que eludía obligaciones sindicales-, dirigido fundamentalmente al mercado norteamericano de lengua castellana⁶⁸, con tramas en torno al contrabando, la población chicana y los indocumentados. *Contrabando y traición* y su secuela *Mataron a Camelia... La Texana* -ambas dirigidas por Arturo Martínez en 1976- marcaron la pauta de numerosos títulos: *Frontera brava* (1978, Roberto Rodríguez), *Muerte en el Río Grande* (1979, Raúl de Anda Jr.), *Tijuana caliente* (1981, José Luis Urquieta), frecuentemente amenizados con el folclor ranchero de intérpretes como Antonio Aguilar y Vicente Fernández.

Ahora bien, a pesar de la estatización de la producción cinematográfica, el poder de los intereses privados en exhibición y distribución, se fortaleció con medidas como el descongelamiento de los precios de entrada de los cines y la desaparición de las salas de segunda y tercera corrida; así, durante el gobierno de José López Portillo (1976-1982), la

⁶⁸ Para 1981, el público hispanohablante con residencia en los Estados Unidos, aseguraba 75 por ciento de los ingresos del cine nacional de producción privada. *Ibidem*, p. 305

producción mayoritaria volvió a ser privada. Al frente de RTC (Radio, Televisión y Cinematografía) de la Secretaría de Gobernación, Margarita López Portillo negó apoyo a los nuevos realizadores mexicanos e inició la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico. Conacite I fue liquidada al comenzar el sexenio y en 1982, un incendio destruyó el edificio de la Dirección de Cinematografía y la Cineteca Nacional.

Los productores privados encontraron cada vez más redituable la fabricación de un cine lépero de prostitutas, cabarets y albures: *Las del talón* (1977, Alejandro Galindo), *Picardía mexicana* (1977, Abel Salazar), *Burdel* (1981, Ismael Rodríguez), *Los mexicanos calientes* (1981, Gilberto Martínez Solares). Peor aún, con películas como *Ni modo, así somos* (1980, Arturo Martínez), la obscenidad se concilió con la autocomplacencia de una supuesta esencia corrupta del mexicano. Mientras tanto, realizadores como Ripstein se enfrentaban al desempleo, a pesar de películas como *El lugar sin límites* (1977), donde retrata ambigüedades perturbadoras del macho mexicano.

Entre 1977 y 1982, más de un centenar de producciones independientes igualaron -e incluso superaron- a la producción estatal de la época, con títulos como: *Las apariencias engañan* (1977) y *María de mi corazón* (1978) de Jaime Humberto Hermosillo, *Mojado Power* (1979) de Alfonso Arau, y los documentales feministas *Vicios de cocina* de Beatriz Mira y *Cosas de mujeres* de Rosa Marta Fernández, ambas producciones del CUEC de 1978. Cerca de 16 directoras encontraron en el cine independiente, las oportunidades negadas por la industria; por su parte, sólo tres mujeres dirigieron cine industrial en la época: Marcela Fernández Violante para el estado, y las actrices Isela Vega y la india *María* para la iniciativa privada.

A lo largo del sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), dejando a un lado la tradición visual del cine mexicano (la estética visual de los muralistas y la cinefotografía de Gabriel Figueroa en la Edad de Oro, por ejemplo), se fue gestando un cine tremendista de narcotraficantes y policías judiciales, camioneros, karatekas y ficheras que -en tono semidocumental- destaca la violencia de manera hiperrealista: “*esa tendencia insiste en transmitir las taras del mexicano convertido en un criminal, un corrupto, un asesino, un niño de la calle, un yuppie angustiado.*”⁶⁹ Con una falsa apertura a problemas políticos,

⁶⁹ Coria, José Felipe, *Op. Cit.*, p. 70

se produjeron filmes sensacionalistas como *El secuestro de un policía* (1985, Alfredo B. Crevenna) y *Masacre en el río Tula* (1986, Ismael Rodríguez); mientras tanto, el cine de frontera -con Mario Aldama como uno de sus actores estrella- disminuyó en 1988 debido a la aplicación de la ley norteamericana Simpson-Rodino que forzó el cierre de un gran número de salas frecuentadas por mexicanos indocumentados.

Junto al cine lépero (que sufriría un fuerte golpe al ser permitida la exhibición pública de filmes pornográficos), Televisine -compañía fundada por Televisa- produjo cintas de jóvenes cantantes impulsados en el programa musical *Siempre en Domingo*, por ejemplo, Luis Miguel y Lucerito en *Fiebre de amor* (1984, Cardona Jr.). Por su parte, muchos productores privados renunciaron al celuloide, para dedicarse a la grabación de largometrajes en video (*videohomes*) de pésima calidad. El otro cine no exhibido en salas comerciales, fue el producido por las escuelas de cine, filmado en 16 mm.

En 1983 es fundado el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), organismo público descentralizado encargado de alentar cine de calidad producido total o parcialmente por el Estado. Originalmente subordinado a RTC, en 1989 pasó a depender del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, creado el 7 de diciembre de 1988. IMCINE ofrece dos tipos de apoyo: el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad-FOPROCINE (del cual ha sido beneficiario Carlos Reygadas), y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine-FIDECINE, contemplado en la Ley Federal de Cinematografía de 1999 con el objetivo de financiar el cine industrial comercial.

Hacia 1986, el Plan de Renovación Cinematográfica expuesto por Jesús Hernández Torres, director de RTC, propició la creación de un Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica con aportaciones de los exhibidores. Dicho fondo ayudó a la producción de películas como *Mentiras piadosas* (1988, Arturo Ripstein), realizada con el apoyo de ocho entidades privadas y públicas. De hecho, desde este sexenio comenzaron las fórmulas de producción colectiva, en las que tuvieron peso las cooperativas agrupadas en la Federación de Cooperativas de Cine y Video (Fecoci): la de Artistas y Técnicos Asociados, José Revueltas, Kinman, Kuikali y Séptimo Arte.

La primera Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara (1986), se convirtió en un escaparate que acabó con el mito del desinterés del gran público en el cine nacional. Y a nivel internacional, se consiguieron premios como el Danzante de Oro para *Azul celeste*

(1988) de María Novaro, en el festival español de cortometraje de Huesca, y el premio Catalina de Oro en el Festival de Cartagena para *Esperanza* (1989, Sergio Olhovich).

Pero a pesar de esto, la industria cinematográfica nacional decayó en el sexenio 1989-1994; de hecho, el número de cintas producidas descendió año tras año, hasta que en 1994 llegó a su cifra más baja desde 1936: 28 cintas, de las cuales Televisión produjo 19, mostrando así su virtual monopolio. En 1995 sólo se hicieron 17 películas, 16 en 1996 y 13 en 1997. Por su parte, IMCINE se dedicó a promover el cine de autor -que ya había demostrado tener un mercado potencial- mediante el auspicio y gestión del financiamiento colectivo de las filmaciones.⁷⁰ Vaya paradoja: “*mientras la industria tradicional se derrumbaba, víctima de su propio espíritu rutinario y vulgar, no pocos realizadores mexicanos de varias generaciones lograban un cine inventivo y diverso.*”⁷¹

En 1989, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y la Cineteca Nacional, pasaron a depender del IMCINE. El 20 de diciembre de 1992 se aprobó la nueva Ley Federal de Cinematografía (en sustitución de la de 1949), elaborada en respuesta a las exigencias antiproteccionistas del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá. Dicha ley establece el tiempo de pantalla que debe corresponder a las películas locales: del 50 por ciento en un inicio, decrece al 10 por ciento en 1997.

Esta época también marca el fin del poder sindical sobre la producción de cine. Las empresas estatales Conacine y Conacite II fueron liquidadas en 1990; y en 1993, el grupo Radiotelevisora del Centro de Ricardo Salinas Pliego adquirió, además de los canales 7 y 13, las más de cien salas de Operadora de Teatros y los estudios América. Los Estudios Churubusco perdieron dos terceras partes de su extensión en 1994, cuando CONACULTA erigió en ellas el Centro Nacional de las Artes. Al haber apoyo financiero de diferentes instituciones de estados de la República, hubo una ligera descentralización.

Producciones destacadas de la época son *Lola* (1989) y *Danzón* (1991) de María Novaro; *Retorno a Aztlán* (1991) de Juan Mora Catlett, hablada totalmente en náhuatl;

⁷⁰ *Cabeza de vaca* (1990, Nicolás Echevarría), por ejemplo, contó con el respaldo económico de IMCINE, la firma privada Iguana, la cooperativa José Revueltas, Televisión Española, la Sociedad Estatal V Centenario de España, American Playhouse de los Estados Unidos, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, el grupo Alica, el Channel 4 de Inglaterra, el gobierno de Nayarit y el de Coahuila.

⁷¹ García Riera, Emilio, *Op. Cit.*, p. 357

Sólo con tu pareja (1991, Alfonso Cuarón); *Lolo* (1991, Francisco Athié) y *La mujer de Benjamín* (1991, Carlos Carrera). En el apogeo del cine mexicano de autor, Paul Leduc filmó tres películas de producción multinacional, con mucha música y escasos diálogos: *Barroco* (1989), *Latino Bar* (1991) y *Dollar mambo* (1993); por su parte, Jaime Humberto Hermosillo experimentó con la cámara inmóvil en *La tarea* (1990).

Como agua para chocolate (1991, Alfonso Arau) logró un enorme éxito en taquilla a nivel nacional e internacional. También fue significativo el impacto de *El callejón de los milagros* (1994, Jorge Fons). *La invención de Cronos* (1992, Guillermo del Toro) fue reconocida con el primer premio de la Semana de la Crítica Internacional en el festival de Cannes; por su parte, *Principio y fin* (1993, Arturo Ripstein) obtuvo el primer premio en el festival de San Sebastián.

A juicio de José Felipe Coria, en el siglo XXI se retoma el cine sensacionalista ultra-violento que se fue gestando desde los setentas; *Amores perros* (2000, Alejandro González Iñárritu) es su obra cumbre, pero abarca cintas como *De la calle* (2001, Gerardo Tort), *Ciudades oscuras* (2002, Fernando Sariñana), *Nicotina* (2003, Hugo Rodríguez) y *Conejo en la luna* (2004, Jorge Ramírez-Suárez). A esta lista se suman filmes que combinan violencia con comicidad: *Todo el poder* (1999, Fernando Sariñana), *Sin ton ni Sonia* (2002, Carlos Sama), *La hija del caníbal* (2002, Antonio Serrano) y *Asesino en serio* (2002, Antonio Urrutia). Mientras tanto, otra vertiente se ha basado en la preeminencia de lo sexual anecdótico: *Cilantro y perejil* (1995, Rafael Montero), *Sexo, pudor y lágrimas* (1996, Antonio Serrano) y *La habitación azul* (2002, Walter Dohener).

Hay una pérdida de las raíces mexicanas en aras de un cine brutalista y pseudodenunciatorio, “un cine de anécdota mínima y personajes que se enfrentan entre sí, sin relación alguna con el ambiente, la historia, el país: la realidad queda reducida a sus contornos más duros y violentos, a melodramones que estallan por la violencia y nada más.”⁷² Entre las excepciones, Coria destaca: *La otra conquista* (1992-1998, Salvador Carrasco), *Baja California-el límite del tiempo* (1995-1998, Carlos Bolado), *Fibra óptica* (1997, Francisco Athié), *Sofía* (2000, Alan Coton), *Japón* (2001, Carlos Reygadas) y *Cuento de hadas para dormir cocodrilos* (2001, Ignacio Ortiz Cruz).

⁷² Coria, José Felipe, *Op. Cit.*, p. 77

La producción filmica nacional ha tenido estabilidad durante los últimos dos años (setenta películas anuales en contraste con las dos docenas de la década de los noventa), debido principalmente a políticas nuevas como el artículo 226 que deduce cargas impositivas a las empresas dispuestas a invertir en el cine. Como resultado, ha aumentado el número de filmes mexicanos pero no la calidad de los mismos, pues los inversionistas sólo dan su apoyo en función del valor comercial que atribuyen a los proyectos, de modo que eligen aquellos que se ajustan a las fórmulas narrativas hollywoodenses.⁷³

Para mantener al cine independiente, García Riera sugirió que, sin caer en el proteccionismo, el Estado brindara apoyo -principalmente en el área de promoción- al cine de autor capaz de contender con la hegemonía estadounidense. Sin embargo, a lo que se enfrentan todas las producciones nacionales es a condiciones desfavorables de exhibición y distribución; es en este sentido que urge reformar la Ley de Cinematografía, con el fin de asegurar una mínima permanencia en cartelera al cine mexicano. Con Mantarraya Producciones, establecida en 1998, Carlos Reygadas ha logrado sacar adelante sus filmes en este difícil panorama.

2.2 Estereotipos de género en el cine mexicano

Las películas de ficción son discursos contruidos mediante signos auditivos y visuales que cobran sentido en la edición; combinan elementos de la realidad con la ficción y, en opinión de Pierre Sorlin, “*vuelven obsesivamente a puntos en que parecen ejercer una especie de fuerza de fijación, y transmiten diversos tipos de representaciones.*”⁷⁴ El cine, al surgir de una sociedad concreta, transmite significados ideológicos e implica una representación de esa sociedad sin pretender ser copia fiel de la realidad.

De acuerdo con la investigadora Julia Tuñón, el cine mexicano se ha expresado mediante arquetipos, es decir, conceptos de “*muy larga duración que remiten a construcciones imaginadas que tienen que ver con las pulsiones básicas de los seres humanos.*”⁷⁵ Carl Gustav Jung los define como estructuras fijas de la psique humana,

⁷³ Carlos Bonfil, “Cine mexicano: el autoengaño satisfecho” en *La Jornada*, 27 de diciembre de 2009, p. 7a

⁷⁴ Citado en: Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 37

⁷⁵ *Ibidem*, p. 76

ubicadas en el inconsciente colectivo y presentes en ritos, mitos, leyendas y sueños. El arquetipo del *Anima* es el principio femenino de la vida sin norma, la naturaleza multiforme opuesta a la civilización y al significado; por su parte, el *Animus* es el arquetipo masculino, la Ley y el Estado, el entendimiento, el espíritu. Al tomarlos como naturales y no como construcciones sociales, la mujer queda asociada a la naturaleza eterna y ahistórica, mientras el hombre es vinculado con la razón y el conocimiento.⁷⁶

Los arquetipos remiten a un conflicto básico: el que se da entre la búsqueda de satisfacción y la represión. Así, todos presentan un aspecto positivo y uno negativo: la Madre, por ejemplo, es la que da la vida, bondadosa, protectora y dispensadora de alimento (madre nutricia), pero es también la que puede destruir la vida, el abismo que seduce y envenena (la devoradora); el guerrero, por su parte, puede trastocarse en el tirano, sustituyendo el valor y la fuerza por el complejo de superioridad. En el cine mexicano, la figura arquetípica de la Madre es frecuentemente estereotipada, con Sara García como imagen representativa de la mujer nutricia y abnegada, mientras que María Félix personifica el estereotipo de la devoradora: mujer-destrucción.

A diferencia de los arquetipos, los estereotipos simplifican las características complejas; implican un orden fijo que se asienta en el imaginario social por medio de la repetición de modelos, con mínimas variaciones de los tipos y los relatos. Son utilizados como recursos fílmicos cuando se busca que los personajes cubran funciones más que papeles humanos, pues los tipos tienen más eficacia narrativa. Es el caso del cine mexicano: “*no accedemos a las historias de seres completos, con ambivalencias, contradicciones, complejidades y procesos, con una vida social y mental determinada, sino a la encarnación abstracta de las virtudes y las pulsiones esenciales.*”⁷⁷

En ese juego de estereotipos, hombres y mujeres juegan roles opuestos; incluso, las virtudes apropiadas para un género pueden ser las contrarias para el otro. Es un cine que muestra ideas esenciales y absolutas del ser mujer y del ser hombre: la primera es depositaria de las virtudes femeninas (discreción, pasividad, sumisión, obediencia, sacrificio) y el segundo de las virtudes masculinas (voluntad, fuerza, rebeldía, valor).

⁷⁶ “*Es el hombre el que habla, el que puede crear no con el vientre, sino con la palabra.*” Jorge Derbez citado en *Ibidem*, p. 80

⁷⁷ *Ibidem*, p. 79

El sistema de género del cine mexicano también establece las características de las relaciones entre sexos; así, se afirma que los hombres respetan a las mujeres que adoptan una actitud tradicional, se enfatiza el malentendido perenne entre personas del sexo opuesto y se anula toda posibilidad de concebir el amor como una relación de comunicación y entendimiento. En vez de ello, al hombre le corresponde el dominio-agresión-poseción y a la mujer la obediencia-sumisión-entrega para ser poseída.

2.2.1 Estereotipos femeninos

María y Eva han sido los paradigmas en la construcción de la feminidad en el cine mexicano; ángel o demonio que se diversifica en la madre abnegada, la rumbera sensual, la abuela omnipotente o la devoradora, pero se mantiene encerrada en esquemas binarios: diosa o esclava, divinizada o humillada, “*Eva y María expresan los extremos de pureza y perdición con que se quiere entender y comprender a un ser múltiple.*”⁷⁸ En el fondo, se muestra una imagen esencial del ser mujer (el *Anima*), con determinadas cualidades o virtudes femeninas que se dan por hecho y se expresan en el sentimiento amoroso y, principalmente, en la maternidad.

Julia Tuñón detecta un mecanismo de disociación al que se recurre en numerosos filmes mediante dos recursos: dos hermanas, una buena y otra mala -*La otra* (1946, Roberto Gavaldón), *Trotacalles* (1951, Matilde Landeta) y *La mujer que tú quieres* (1952, Gómez Muriel)- o la esposa/maternidad frente a la amante/sexualidad, como en *Yo fui una usurpadora* (1945, Miguel Morayta). Dichos papeles no son de identidad, sino de contraste; son dos figuras parciales que mezcladas podrían lograr un ser completo, pero que por las exigencias (masculinas) del cine, requieren estar incompletas.

Mediante tradición, mitos, ley y división del trabajo del patriarcado, al género femenino se le ha asociado con el amor y la esfera de lo privado, mientras al género masculino se le vincula con el poder y el conocimiento, requisitos para el dominio del espacio público. Así, se ignoran las distintas facetas de la vida de una mujer -económica, intelectual, política, placer- pues el amor se presenta como el único recurso que tiene para vivir y sentir el mundo; su delicadeza, intuición y vocación de servicio se ligan con su

⁷⁸ *Ibidem*, p. 81

carácter amoroso e incluso la sexualidad femenina es intrínsecamente asociada al amor. Más aún, cuando una mujer presenta características masculinas, el amor la feminiza⁷⁹; sus posibilidades de realización se limitan al ámbito de lo doméstico y el servicio al otro.

El amor suaviza los dos intentos de mujer independiente en el cine mexicano: la marimacha y la devoradora. El primer caso -la mujer que ha hecho propios los valores masculinos- se da predominantemente en comedias, como *Jesusita en Chihuahua* (1952, Cardona). Por su parte, la devoradora -encarnada por María Félix en filmes como *Doña Bárbara* (1943), *La mujer sin alma* (1943) y *La devoradora* (1946) de Fernando de Fuentes, *La diosa arrodillada* (1947, Gavaldón), o *Doña Diabla* (1948, Davison)- nunca sucumbe al amor, pero aunque aparece arrogante, la trama muestra que se trata de una víctima decepcionada en su intención amorosa; al no poder realizar su ser femenino, se convierte en una criatura transexual caracterizada por frialdad, inteligencia y sentido calculador (todas características asociadas al género masculino). Es una mujer fálica que violenta su esencia, por lo que es castigada o redimida al final del filme.

De acuerdo con la investigadora Silvia Oroz, existen seis prototipos femeninos en el celuloide: la madre, la hermana, la novia, la esposa, la mala y/o prostituta, y la amada.⁸⁰ El ser profundo de la madre se ubica en dos terrenos simbólicos: la naturaleza y la divinidad. Ser madre no se presenta como una opción más de vida, sino como la realización plena de la esencia femenina; no serlo es un acto contranatural y contra Dios: “*a través de la maternidad se puede trascender lo banal de ser simplemente una mujer, significa trascender el sexo para acceder al género, a una construcción que se considera de un nivel más alto; pero la paradoja es que, en él, ya no se es mujer.*”⁸¹

El amor maternal se define por la desigualdad: en primera instancia, la madre quiere al hijo porque éste es débil y la necesita. Posteriormente, la incondicionalidad exige la total subordinación de la madre respecto al hijo; sexualidad, ambición, interés de

⁷⁹ Tuñón analiza el filme *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949), donde la protagonista es una coronela de la Revolución que imita las formas masculinas para ejercer el poder. Sin embargo, al enamorarse de su maestro de lectura, se vuelve coqueta; “*el amor saca a flote su ser femenino y la debilita: no permite su liberación como ser humano ni su eficiencia como revolucionaria, porque ser mujer implica dependencia del varón. La bruja del pueblo le había dicho que a ella le faltaba algo para ser una hembra completa y las otras mujeres la llamaban marimacha por <no querer quien la acomplete.> Sin embargo, cuando lo encuentra, pierde su fuerza y seguridad en sí misma.*” *Ibidem*, p. 106

⁸⁰ Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, México, DGAC-UNAM, 1995, p. 64

⁸¹ Tuñón, Julia, *Op. Cit.*, p. 189

conocimiento o desarrollo profesional de la madre, son completamente ignorados, en tanto que estorban las demandas de atención absoluta del hijo. La madre no tiene vida propia, sólo sufre y se sacrifica por sus hijos; cuando son pequeños, trabaja por ellos y les cede su comida, y cuando crecen, llora al ver que -habiendo sido el eje fundamental que dio sentido a su vida- se marchan y se meten en problemas.

Paradójicamente, tanto la fuerza como la debilidad de la madre dependen de dedicar su existencia a sus hijos; su capacidad para perdonar y sacrificarse es enorme, pero se deriva de su impotencia. Por su parte, las abuelas, al ya no ser susceptibles de deseo y, por ende, pertenecer al tercer sexo⁸², entran en una especie de categoría sobrehumana que les permite incluso controlar a los galanes de las películas, a quienes tratan como niños malcriados: *Dicen que soy mujeriego* (1949, Roberto Rodríguez).

La mujer que no esté dispuesta a renunciar a su sexualidad, no podrá acceder a la santidad de ser madre; por eso, la devoradora no puede ejercer la maternidad. Otros casos de madres equivocadas son: la que trata de sustituir el amor a los hijos con dinero (*Ustedes los ricos*, 1948, Ismael Rodríguez), la que quiere ocupar el papel paterno cuando existe un padre (*El globo de Cantolla*, 1943, Martínez Solares) y la que se involucra en causas ajenas a su función, por ejemplo, políticas (*Los cristeros* o *Sucedió en Jalisco*, 1946, Raúl de Anda).

La hermana es la continuidad de la madre en el orden doméstico familiar, de modo que si la segunda está ausente, la primera ocupa la posición de sacrificio e incondicionalidad para con el hermano/a menor. Oroz asegura que entre hermano y hermana se tiende a presentar un incesto escondido y latente, concretado en filmes como *La mujer del puerto* (en sus tres versiones: 1933 de Boytler, 1949 de Gómez Muriel y 1991 de Ripstein). Además, el hermano siempre defenderá la virginidad de su hermana.

La novia es una ramificación de la hermana, con ingrediente erótico mínimo y de moral intachable. Desde el noviazgo, la mujer perfecciona su esencia femenina para poder sostener una relación matrimonial. Esto implica la tolerancia de que el marido ejerza su sexualidad fuera del hogar y la paciencia inherente a las tareas domésticas del

⁸² “Se ha dicho que las mujeres de edad constituían un tercer sexo y, en efecto, no son machos pero ya tampoco son hembras, y esa autonomía fisiológica se traduce a menudo en una salud, equilibrio y vigor que antes no tenían.” Simone de Beauvoir citada en: Tuñón, Julia, *Op. Cit.*, p. 198

mundo privado; las virtudes que se aprecian en la futura esposa son conservadoras: discreción, prudencia y lealtad. No gustan las sabihondas ni las ligeras, sino las que comprenden que la mujer ha nacido para ser madre-esposa.⁸³

Así, la esposa es la continuidad de la madre en la institucionalización hogareña. Por ello, comúnmente se valora el amor de la esposa con las características de un amor maternal que excluye la sexualidad. El sistema de género está inscrito en la familia; padre y madre interpretan sus respectivos roles, el mundo privado es claramente separado del mundo público y los hijos se mantienen en actitud de sumisión y obediencia, pero van aprendiendo como ganar privilegios en función de la diferencia sexual. Por ejemplo, las niñas aprenden a usar la seducción: “*los padres, ante dicha actitud, ceden con facilidad y hasta la estimulan. Posteriormente, esta niña seducirá al maestro, al jefe de la oficina, al policía de tránsito, para evitar infortunios y obtener resultados favorables.*”⁸⁴

Los roles están tan claramente diferenciados, que la relación simbiótica de los esposos es la base de la estabilidad familiar. La mujer es completamente ignorante del mundo público, y el hombre es incapaz de proveer los lazos afectivos para integrar a la familia, pues los aspectos suaves y cariñosos le son prohibidos a la masculinidad. Es por eso que la fuerza de la mujer reside en su capacidad de mantener unida a la familia; de hecho, funge como madre de sus hijos, pero también de su marido. Se le exige ejercer la maternidad, mantener la cohesión del grupo, hacerse cargo del trabajo doméstico y sentar las bases para una normalización de los individuos que deberán sujetarse a leyes en el nivel macro de la sociedad, de la que el nivel micro de lo familiar es preparatorio.⁸⁵

En el cine mexicano de la Edad de Oro, la familia es presentada como el ámbito apropiado para el desarrollo femenino, pues ofrece una función social a través del desempeño del rol materno. En este sentido, el deber ser femenino concibe el trabajo como algo negativo; nunca un gusto o una elección, el trabajo siempre es una carga impuesta por circunstancias externas y motivo de gran sufrimiento. A diferencia del trabajo del hombre, claramente ubicado en el mundo público, el trabajo de la mujer

⁸³ “*La buena mujer, la que sabe de su biología primordial, responde como lo hace Soledad en El rebozo de Soledad (Roberto Gavaldón, 1952); cuando el doctor le pregunta si tiene deseos de tener pareja, ella contesta: la mujer ha nacido para casarse y darle hijos al hombre.*” *Ibidem*, p. 127

⁸⁴ Mario Ongay citado en: *Ibidem*, p. 138

⁸⁵ “*Que el hombre prefiera lo de afuera, el ambiente de los bares, que los niños prefieran la calle (...) y sus promiscuidades será culpa de la esposa y de la madre.*” Donzelot, Jacques, *Op. Cit.*, p. 45

invade toda su existencia, se infiltra en su vida personal y no la deja ser feliz en la esfera privada. Así, en el trabajo remunerado, la mujer no encuentra ni seguridad ni felicidad; al contrario, es una doble carga que le impide el logro femenino del amor. Fuera de la seguridad de la familia y arrojadas al mundo público, son numerosas las mujeres que se dedican a la vida del cabaret, sea como artistas, ficheras o prostitutas.⁸⁶

La abundancia con la que éstas son representadas en el celuloide, responde al imperativo moral de mostrar el contraste para reafirmar los valores familiares, pero también al atractivo visual que posibilitan. El modelo de prostituta en el cine mexicano aparece en *Santa* (1918, Luis G. Peredo; 1931, Antonio Moreno; 1943, Norman Foster; 1968, Emilio Gómez Muriel), y desde su primera versión anticipa a Ninón Sevilla, Meche Barba, Leticia Palma, María Antonieta Pons y Sasha Montenegro; aunque fogosas y aparentemente frívolas, todas ellas vuelven al camerino con los ojos inundados de lágrimas purificadoras. De hecho, suelen ser retratadas con simpatía, como mujeres amenazadas por los riesgos del mundo público, cuya bondad no depende de lo que hacen sino de su nivel de moralidad. Así, sólo se vuelven malvadas -mujeres ligeras- si en vez del instinto maternal demuestran deseos eróticos.

La mala y/o prostituta encarna el miedo patriarcal al erotismo en general y al femenino en particular. El temor aunado a la ignorancia desemboca en represión, misoginia, desprecio, normatividad y construcción estereotipada de géneros como estrategia para controlar lo inasible. Para la Iglesia católica, el pecado por excelencia es el ejercicio de la sexualidad y la mujer su principal agente. Por ello, con el discurso de la separación cuerpo-alma, se promueve el amor cortés, descarnado, separado del deseo físico, que desemboca en la familia y la estabilidad. El placer como un fin en sí mismo es desvinculado del amor y, junto con el cuerpo, es depositario de todos los pecados.

Se insiste en que el erotismo -la forma humana de vivir el amor sexual, con deseos, fantasías, ilusiones y fetiches que rebasan el nivel reproductivo- es peligroso, por lo que la sexualidad se reduce a la genitalidad: *“la única sexualidad válida será aquella que lleve a la procreación y se condenan todas las prácticas que la excluyen, desde la*

⁸⁶ En el filme *Mujeres que trabajan* (Bracho, 1950), el juez regaña a la protagonista diciéndole: *“Ser mujeres solas, emancipadas, queriendo vivir solas, creyendo bastarse a sí mismas, despreciando la santidad del hogar y la protección de un hombre (...) La verdadera vida de la mujer es casarse, cuidar de un hombre, tener hijos, vivir para ellos, formar un hogar y una familia.”* Tuñón, Julia, *Op. Cit.*, p. 270

homosexualidad hasta el contacto de los cuerpos de formas no reproductivas.”⁸⁷ En este sentido, la única forma en la que la sexualidad de la madre puede ser aceptada, es si ésta se realiza alejada del erotismo, con el deseo dirigido exclusivamente al hijo.

“*Para el cine mexicano la sexualidad de las mujeres no es un derecho sino un riesgo*”⁸⁸; o bien, una obligación social debida a la reproducción de la especie y la provisión de solaz satisfacción al hombre. Esgrimiendo ese discurso, las mujeres en el celuloide han sido estereotipadas como madre/ María o prostituta/Eva, y su sexualidad ha sido controlada mediante la maternidad y la genitalidad. Sin embargo, el deseo erótico aparece como fantasma en numerosas tramas, como el pecado nunca superado que explica los discursos autodenigratorios y culpígenos de tantos personajes femeninos. Junto a Eva y María está Lilith, la primera mujer de Adán, creada de la tierra y al mismo tiempo que él, por lo que insistía en ser su igual. Un ejemplo es Justina en *La oveja negra* (1949, Ismael Rodríguez), cuyo orgullo, descaro, ejercicio de la sexualidad y conciencia del deseo que produce en los hombres, son mostrados como falta, nunca como fortaleza.

Finalmente, la amada se define como “*la visión patriarcal de la mujer perfecta*”⁸⁹ que permite la realización del amor romántico. Es débil en tanto que carece de un pasado y se supedita a los proyectos del hombre; sin embargo, es problemática porque el héroe -al estar enamorado de ella y querer conquistarla- debe modificar su proceder. En opinión de Tuñón, el cine mexicano se caracteriza porque, aunque haya una gran variedad de imágenes femeninas, todas comparten una esencia, una identidad abstracta, eterna y absoluta que es La Mujer, con un destino ineludible y una diferencia absoluta respecto al hombre. Frente a esta construcción, las diferencias de edad, clase social o raza, son borradas y todas las mujeres son medidas con la vara de una feminidad esencial.

2.2.2 Estereotipos masculinos

El arquetipo *Animus* y el mito del héroe, se estereotipan bajo la forma del guerrero-patriarca o del tirano-caudillo. El héroe “*representa la situación conflictiva de la psique humana agitada por el combate contra los monstruos de la perversión (...) Jung, en los*

⁸⁷ *Ibidem*, p. 237

⁸⁸ *Ibidem*, p. 261

⁸⁹ Oroz, Silvia, *Op. Cit.*, p. 74

símbolos de la libido identificaba al héroe con el poder del espíritu. La primera victoria del héroe es la conquistada sobre sí mismo.”⁹⁰ Su ciclo se constituye por tres etapas: la partida (cuando cobra conciencia de la necesidad de un cambio fundamental en su vida), la prueba (lucha exterior, representada por enemigos a vencer y dificultades a superar, e interior, contra sus propios demonios y limitaciones) y el retorno (vuelta a la comunidad para hacerla partícipe de la verdad espiritual que ha alcanzado).

El mito del guerrero está estrechamente ligado con el de la constitución de la virilidad. Es el héroe que lucha contra un estado de cosas injusto, controlado por un tirano; emprende travesías y enfrenta peligros para defender una causa individual o colectiva y proteger a los débiles. Lo caracterizan las virtudes clásicas de la valentía, los ideales elevados, la fuerza y la integridad; con ellas supera las dificultades, protege el espacio y establece fronteras. En su forma patriarcal, los valores de la generosidad y la protección son deformados en un sentido agresivo, para potenciar la voluntad de poder y la diferencia entre el yo y los otros, con una connotación jerárquica y autoritaria (complejo de superioridad): “*Se trata así, de mantener a los demás en una situación de opresión y sometimiento, aun cuando se luche para defenderlos de terceros.*”⁹¹

El cine mexicano comenzó rindiendo tributo a la patriarcal figura de Porfirio Díaz, a quien siguió invocando mediante la comedia nostálgica, hasta que fue reemplazado por la figura presidencial. En el cine de la Edad de Oro, la figura del padre es de suma importancia. Las funciones del padre-esposo son las de proveedor y regente; reproduce los estereotipos del género, como no llorar, controlar sus emociones, demostrar eficiencia en la solución de problemas y generar las bases del orden. Representa la ley y es su presencia la que hace legal la institución familiar⁹², mientras que la madre representa a la naturaleza. Así, naturaleza y ley se enfrentan en la lucha por el control sobre los hijos y, aunque las tramas exaltan la necesidad de la figura paterna, se acaba privilegiando el derecho materno, que por razones de instinto y naturaleza que aluden directamente al arquetipo de la madre, tiene un vínculo más fuerte con los hijos.

⁹⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant citados en: *Ibidem.*, p. 91

⁹¹ Julio Amador Bech, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, México, UNAM-FCPyS, 2004, p. 70

⁹² El padre ejerce los tres poderes al interior de la familia: es el poder ejecutivo que actúa con base en las normas que él mismo dictamina (poder legislativo), al tiempo que se encarga de castigar a aquel miembro de la familia que transgreda o ignore el cumplimiento de dichas leyes (poder judicial).

En los casos en los que la madre está ausente, el padre tiene dificultades para asumir el rol materno, pues éste está claramente definido en función de estrictos valores de género. El sacrificio abnegado de la madre es menos frecuente en el hombre. Entre las excepciones se encuentra Pedro Infante en *Angelitos negros* (1948, Joselito Rodríguez), donde debe admitir a la hija negra rechazada por la madre debido a cuestiones raciales, y en *Nosotros los pobres* (1947, Ismael Rodríguez), donde Pepe el Toro es un depósito de sacrificio, “*un sentimental sin remedio y sólo las situaciones críticas lo hacen actuar con toda su capacidad. Es un débil de carácter a quien una niña debe proteger de las mujeres vanas corriéndolas a escobazos.*”⁹³

Las únicas ocasiones en las que se retrata al hombre como partícipe de labores domésticas, es en sátiras con ánimo cómico, como en los filmes protagonizados por Tin Tan: *Calabacitas tiernas* (1948, Gilberto Martínez Solares). De lo contrario, los personajes masculinos pueden adquirir los rasgos femeninos de generosidad y entrega cuando su fuerza de carácter se ve debilitada, tienen algún tipo de merma -por ejemplo, un parálítico (*El Suavecito*, 1950, Fernando Méndez) o un ciego (*La mujer desnuda*, 1951, Fernando Méndez,)- o están enamorados. Tuñón revisa el filme *El seminarista* (1949, Roberto Rodríguez): “*Cuando es seminarista muestra una serie de rasgos más delicados que el común de los hombres: tiende su cama provocando el enojo de la sirvienta y quiere ser amigo de su criado. (...) Es el atractivo sexual de Rosario (Katy Jurado) el que le hace reconocer su amor por Mercedes (Silvia Derbez). (...) Al final del filme lo vemos bebiendo, fumando y ordenando a gritos al montón de hijos que ha procreado.*”⁹⁴

Octavio Paz puntualiza que la figura del padre se puede presentar como patriarca o como macho: “*el patriarca protege, es bueno, poderoso, sabio. El macho es el hombre terrible, el chingón, el padre que se ha ido, que ha abandonado mujer e hijos. La imagen de la autoridad mexicana se inspira en estos dos extremos: el Señor Presidente y el Caudillo.*”⁹⁵ El primero es el hombre de la ley cuyo poder es institucional; el segundo está más allá de la ley y se caracteriza por la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia y la fuerza desligada del orden. Su ideal de hombría

⁹³ Viñas, Moisés, *Op. Cit.*, p. 150

⁹⁴ Tuñón, Julia, *Op. Cit.*, p. 99

⁹⁵ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a el laberinto de la soledad*, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 330

consiste en una abierta disposición al combate, así como una total resignación y entereza ante la adversidad; el ideal del macho mexicano consiste en nunca *rajarse*.⁹⁶

Un filme en el que se da la revisión del padre/jefe de familia es *La oveja negra* (1949, Ismael Rodríguez). En este largometraje, el padre tiene derechos ilimitados, no admite reclamación y no tiene que justificarse ante nadie; su hijo, aunque heredero de bienes y poder, también es víctima de imposiciones. Lo que resulta transgresor es que dicha actitud no es legitimada; más bien se le da voz al hijo, quien se atreve a cuestionar las arbitrariedades de su progenitor. Otro ejemplo es el de Maru (Martha Roth) -la protagonista de *Una familia de tantas* (1948, Alejandro Galindo)- quien también cuestiona el autoritarismo paterno y termina casándose con el vendedor de aspiradoras (David Silva), a pesar de la rotunda oposición de su padre (Fernando Soler).

Por su parte, *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946) es una disección del personaje principal de la comedia ranchera y símbolo de la mexicanidad: el charro, al que se le atribuyen valores como la valentía, el respeto a las tradiciones y la fidelidad a las raíces, aunados al dominio de actividades de la vida campirana (domar caballos, negociar ganado). Víctor Manuel Mendoza, Pedro Infante y Abel Salazar encarnan los tres rostros del charro mexicano: el aristócrata conservador que trata de conquistar con caballerosidad, el pasional que trata de seducir con arrebatados requiebros, y el macho pobre y trabajador que se vale de insultos provocativos.

La amada se inclina por el pasional, pero termina escogiendo al macho cabal, único que le brinda seguridad en la lógica patriarcal. “*Con Los tres García el cine mexicano por fin revisaba sus mitos. Descubría los ejes psicológicos del macho mexicano dejando bien sentadas las virtudes que le reconocía, aquella firmeza y dedicación que justifican el orgullo y hasta la arbitrariedad del García elegido, y manda a reeducarse en la naturaleza el refinamiento artificial del García elegante y sacrifica al débil y presa de vicios a pesar de su simpatía y atractivos.*”⁹⁷

Ahora bien, la división del sistema de género relaciona al hombre con la calle y a la mujer con la casa, lo que implica una mayor tolerancia a la libertad masculina: “*el*

⁹⁶ “*El mexicano puede doblarse, humillarse, agacharse, pero no rajarse, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. (...) Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su rajada, herida que jamás cicatriza*”. *Ibidem.*, p. 33

⁹⁷ Viñas, Moisés, *Op. Cit.*, p. 158

prestigio erótico de un hombre lo lleva al Don Juan y el de la mujer a la perdida. En el primer caso hay prestigio, en el segundo, descalificación.”⁹⁸ En el celuloide, el erotismo masculino es una manera de demostrar seguridad y virilidad; de hecho, la masculinidad se presenta como equivalente a fuerza física y poder sexual. Mediante la frase *es hombre*, se justifican las intransigencias masculinas y se revela la lealtad femenina: la infidelidad masculina existe y es natural, mientras que la buena esposa jamás será infiel. Más aún, las infieles del cine mexicano pagan un precio alto, como en *Trotacalles* (1951, Matilde Landeta) o *Esposas infieles* (1955, José Díaz Morales).

La sexualidad de los hombres se presenta como parte constitutiva de su ser, asociada al impulso de vida y a un motivo de orgullo; un icono del don Juan cinematográfico nacional es Mauricio Garcés con películas como *Don Juan 67* (Carlos Velo, 1967). Finalmente, en filmes como *Hay lugar para... dos* (Galindo, 1948) y *La abuelita* (Raphael J. Sevilla, 1942), el protagonista está dividido entre el amor a su esposa y la atracción por otra mujer. Destaca que el personaje masculino cuestiona su conducta y su proceder, pues a diferencia de la esencia femenina, la esencia masculina permite libertad de decisión, pensamiento y duda. Su conducta no está determinada *a priori* por la repetición mecánica de *su naturaleza*, sino por la determinación de una voluntad que, de hecho, se vincula con lo masculino.

2.3 Carlos Reygadas: trayectoria y reconocimientos

De acuerdo con el *Diccionario de directores del cine mexicano*,⁹⁹ Carlos Reygadas Castillo nació en la ciudad de México el 10 de octubre de 1971. Tras concluir la licenciatura en la Escuela Libre de Derecho, hace la maestría en Derecho de Conflicto Armado y Uso de la Fuerza en el King’s College London. Durante 1996 y 1997 se integra a la Comisión Europea de Bruselas como agente temporal y, de regreso en México, forma parte del Servicio Exterior Mexicano en la Consultoría Jurídica.

En 1998, tras renunciar a su trabajo como abogado, viaja a Bruselas para estudiar cine en el INSAS (Instituto Nacional Superior de Artes del Espectáculo y Técnicas de

⁹⁸ Oroz, Silvia, *Op. Cit.*, p. 75

⁹⁹ Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano 2009*, Tomo II M-Z, México, CONACULTA-IMCINE, 2009, 941 pp.

Difusión). En su solicitud de admisión anexa el cortometraje *Adulte*, (súper 8 mm, blanco y negro, 8 min.); paradójicamente, dicho trabajo le impide ingresar a la escuela, pues los maestros determinan que, dado el buen resultado, podría avanzar con mayor rapidez fuera del colegio. Así, en 1999 realiza los cortometrajes a color: *Prisioneros* (16 mm transferido a 35 mm, 8 min.), *Pájaros* (DVCAM) y *Maxhumano* (súper 8 mm, 8 min.)

En 2000 realiza el largometraje *Japón* de manera independiente. Todos los integrantes del equipo de producción se inician profesionalmente en esta película filmada en 16 mm anamórfico -luego transferida a 35 mm scope- con un reparto de no-actores, un estilo cercano al cine trascendental,¹⁰⁰ un título enigmático y una trama que dista de ser el núcleo del filme, pues Reygadas no cree en un cine limitado a contar una historia: Un pintor de edad madura (Alejandro Ferretis) llega a la sierra de Hidalgo con el fin de suicidarse, pero allí recupera el deseo de estar vivo tras conocer a doña Ascensión (Magdalena Flores), una anciana que se enfrenta a su sobrino Juan Luis (Martín Serrano), quien quiere despojarla de las piedras de su troje.¹⁰¹

Japón es seleccionada en la Sección Quincena de Realizadores del 55 Festival Internacional de Cine de Cannes 2002, donde el Jurado de la Cámara de Oro le otorga una Mención Especial. Es reconocida con el Premio Ariel por Mejor Ópera Prima y Guión Original en 2004; obtiene el premio Mayahuel a mejor guión y mejor dirección de arte en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara, la Diosa de Plata a mejor ópera prima y participa en más de 60 festivales.¹⁰²

Con su segundo largometraje, *Batalla en el cielo*, el joven cineasta generó polémica por su secuencia inicial y por el retrato de la ciudad de México como fondo para una trama que, sólo en primera instancia, podría ser calificada de sensacionalista: en

¹⁰⁰ El estilo trascendental busca desvelar lo inefable y lo invisible; la expresión trascendental intenta, con palabras, imágenes e ideas, que el hombre se aproxime lo más posible a lo inefable, invisible y desconocido. Mediante lo cotidiano, trata de mostrar espiritualidad. Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid, JC, 1999, 207 pp., Colección Clásicos.

¹⁰¹ Sinopsis detalladas en el capítulo 4, Análisis textual e interpretación de los filmes de Carlos Reygadas.

¹⁰² El filme obtiene el Gran Premio en el Festival Internacional de Bratislava, el premio FIPRESCI a mejor película latinoamericana en el Río de Janeiro International Film Festival, el de mejor ópera prima en el Havana Film Festival y es nominado a mejor película en el Festival de Cine en Cartagena. Reygadas es reconocido con el premio a Nuevo Director en el Festival Internacional de Cine en Edimburgo, el premio de la audiencia en el Stockholm Film Festival, mención honorífica en el São Paulo International Film Festival y el premio al mejor director en el Thessaloniki Film Festival. Alejandro Ferretis es reconocido como mejor actor en el Festival Internacional de Cine Independiente en Buenos Aires.

complicidad con su esposa (Bertha Ruiz), el chofer de un alto mando del ejército (Marcos Hernández), lleva a cabo el secuestro y asesinato involuntario de un bebé. Agobiado por la culpa, confiesa su crimen a la hija de su patrón (Anapola Mushkadiz), quien se prostituye. La chica tiene relaciones sexuales con él y le insiste en que debe entregarse, pero el agobio lo lleva a cometer un segundo acto homicida y a tratar de expiar sus pecados mediante una peregrinación ante la Virgen.

De producción mayoritariamente francesa (The Coproduction Office) -más la participación de un productor belga (Tarántula) y de Mantarraya Producciones en representación de México- *Batalla en el cielo* trasciende su esqueleto narrativo para explorar otros niveles de significado por medio del lenguaje cinematográfico; por ejemplo, las múltiples posibilidades de expresar la subjetividad de los personajes. Fue nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes 2005 y reconocida con el premio FIPRESCI a mejor filme latinoamericano en el Río de Janeiro International Film Festival.

Su largometraje más reciente, *Luz silenciosa*, presenta una historia de amor e infidelidad en un grupo menonita de Chihuahua. Realizada con el mismo método de trabajo (no actores, diálogo escaso) pero sin imágenes polémicas de índole sexual, obtuvo el Premio del Jurado Festival de Cine de Cannes 2007, evento en el que el realizador fue reconocido con la Palma de Oro. La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas le otorgó el Premio Ariel a mejor fotografía, dirección y guión. También fue la cinta ganadora en el 33 Festival de Cine Iberoamericano de Huelva; cuenta con el Hugo de Oro del Festival de Chicago, el premio FIPRESCI del Festival de Cine de Sao Paulo, cuatro premios en el Festival de Lima y la nominación a Mejor Película Extranjera en los Hollywood Awards.¹⁰³

Aunado a su trabajo como realizador, ha fungido como productor de sus tres filmes, así como de los dos largometrajes de Amat Escalante y del filme *El árbol* (2009) de Carlos Serrano Azcona. Como socio de Mantarraya Producciones, ha incursionado en la distribución de películas; por ejemplo, *Hadewijch* (Bruno Dumont, 2009), *Ópera* (Juan Patricio Riveroll, 2007), el documental *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (Yulene Olaizola, 2008) y diversos filmes del argentino Lisandro Alonso.

¹⁰³ En el Bergen International Film Festival y en el Riga International Film Forum Arsenals, recibió el premio del jurado a mejor película.

2.3.1 Entrevista con Reygadas: Cine pasional contra la estandarización del ser humano

Gorra y playera azules, pantalón de mezclilla, tenis grises, barba, lentes y una sonrisa. Los correos electrónicos, las llamadas previas y la afable personalidad de Carlos, ya habían roto el hielo para cuando entré al terreno donde está construyendo su casa/estudio, en las cumbres del Tepozteco. Tras solucionar diversos pendientes con los trabajadores -al fin y al cabo, experimentado en la dirección de proyectos- el cineasta se instaló a la sombra de un árbol; mientras tanto, yo revisaba las pilas de la grabadora, mi lista de preguntas y el objetivo de la entrevista: conocer la mirada de la cámara, el creador que decide qué mostrar y cómo mostrar.

*Accedí a platicar contigo con mucho gusto porque vi que eras dedicada y que haces las cosas con pasión, pero eso no quiere decir que voy a hacer una entrevista formal; voy a hablar pero de una forma totalmente distinta a lo que esperas: sin que me hagas preguntas y sin tener que explicar ni justificar absolutamente nada.*¹⁰⁴ Defensor del cine nacido de una visión personal y observador sensible a la singularidad de cada momento, Carlos Reygadas es un experto en la flexibilización de reglas preestablecidas y se considera *enemigo de la borreguización del ser humano*, de manera que una rigurosa serie pregunta-respuesta, con *algo de pensamiento pero poco de sentimiento*, no tendría cabida ni provecho en una charla con él. Así, cualquier cuestionamiento convencional a un lado, comienza la indagación sobre los esquemas de pensamiento, los lineamientos teóricos y -sobre todo- las emociones e intuiciones que han nutrido su obra cinematográfica.

Desde la perspectiva de Rainer Maria Rilke -para quien la imperiosa necesidad de escribir/ pintar/ crear, es la única razón válida detrás de una vida consagrada al arte¹⁰⁵- dejar la carrera de derecho para incursionar en el cine, fue una decisión acertada en el camino de Reygadas, en tanto que la causa fue la búsqueda de una conexión entre su forma de sentir la vida y su relación con el otro. *Hago películas por una necesidad*

¹⁰⁴ Todos los textos en cursivas al interior del cuerpo del presente apartado, corresponden a la voz de Carlos Reygadas en entrevista realizada el 24 de febrero de 2010, en Santo Domingo, Ocotitlán, Morelos.

¹⁰⁵ Carta dirigida al poeta Franz Kappus: “*en la hora más serena de la noche pregúntese: ¿siento verdaderamente la imperiosa necesidad de escribir? Ahonde en sí mismo en busca de una profunda respuesta, y si ésta resulta afirmativa, si puede responder a tan grave pregunta con un fuerte y simple ¡Sí!, entonces construya su vida de acuerdo con dicha necesidad.*” Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, 3ª ed., traducción de Alma Alicia Martell, México, Colofón, 2005, p. 14

humana de compartir, por las ganas de recrear ideas y sentimientos que se han cruzado en mi vida y que he amado o detestado, da lo mismo para mí: he sentido algo pasional o con intensidad sobre lo que me rodea y eso he querido compartirlo. No hablo en sentido filantrópico; también lo hago por mí, pues si no me conecto con el otro me hago daño, me siento mal, me siento un poco muerto.

El gusto por el arte llegó a temprana edad, aunque no del todo consciente; se sintió atraído por la pintura y la escritura, pero fue el cine el que le dio la llave para poder transmitir sentimientos y visiones. No para contar una historia, pues a su juicio, las posibilidades del cinematógrafo van más allá de la narración: *Mucha de la gente que empezó a hacer cine y que ha hecho que el cine sea lo que la mayoría de la gente siente que es cine, era gente a la que en realidad le interesaba el teatro, los juegos, entretener a otros; era gente a la que le gustaba el burlesque, eran payasos, mimos, contadores de historias; yo no, yo soy un tipo que me gusta ver esa planta que tengo delante de mí.*

Con los ruidos de la construcción como atmósfera sonora y sus dos perros pastor alemán de testigos, intercambiamos puntos de vista sobre los postulados teóricos de Laura Mulvey y Teresa de Lauretis. Carlos puntualiza que él se guía por la intuición, no por un marco teórico (*mi gusto determina mi teoría*); de hecho, desconfía de las abstracciones filosóficas y de los juegos semánticos, más cercanos a un juego de ajedrez que a la vida. En ese sentido, considera que, mientras Teresa de Lauretis ofrece una teoría articuladora que permite entender filmes con un grado cualitativo distinto, pero que siguen atados a las convenciones clásicas, Mulvey fue acertada en sus críticas al cine hollywoodense¹⁰⁶, y es una visionaria cuya propuesta de un cine no narrativo, sí podrá materializarse en un futuro, aún si no podemos prescindir de la *progresión*.

La narrativa como progresión siempre existirá, pues vivimos en el espacio y en el tiempo. Sin embargo, el cine sí será capaz de desprenderse de la narrativa, entendida como sucesión de hechos donde éstos sólo tienen importancia porque forman cadena; eslabones. En vez de ello, pienso en un cine de la inmanencia, donde lo que tenga potencia sea el presente. Tomando esto en cuenta, le pregunto acerca de una posible

¹⁰⁶ Mismo que tacha de escopofílico, voyeurista, fetichista, sádico e incapaz de generar las condiciones de visibilidad del sujeto femenino, pues la mujer aparece como objeto del deseo y mirada del sujeto masculino que avanza la acción. *Vid. Supra.*, Capítulo 1, apartado 1.3 El uso interpretativo del psicoanálisis

influencia de la imagen-tiempo¹⁰⁷ en su cine, es decir, de la sustitución de imagen-acción por situaciones ópticas y sonoras puras en las que los personajes dejan de ser actantes¹⁰⁸ para convertirse en videntes, y la narrativa se suspende en aras de la contemplación o la comunicación de un estado mental.

Todo es intuitivo. Veo a Cornelio Wall en Luz silenciosa, y de pronto digo, en este momento, este personaje sólo está; y viéndolo y sintiendo su tiempo y espacio, vamos a entender mucho más de él y de su humanidad, que haciendo avanzar la acción, donde simplemente vamos a seguir con la historia y lo importante va a seguir siendo la narrativa, no el ser. Desde una perspectiva de budismo zen, afirma que la perfección no es una categoría adecuada para una obra de arte *-es más propio de un reloj suizo impecable que no se retrasa en trescientos años-*, o que en todo caso, se definiría como la entrega al momento de crear, dando el máximo de emoción y sensibilidad para captar lo que la película pide: *me interesa el presente, en el sentido de que cuando tenga que hacer algo y sienta algo, lo trataré de comunicar lo mejor que pueda, sin ser autocomplaciente.*

Asegura que nunca ha vuelto a ver sus películas completas, pero que las tres son parte de él y las quiere *como una pieza de barro que hice cuando tenía doce años en la escuela y ahí esta y refleja parte de mi vida y me da gusto que esté ahí.* Ante mi observación de un patrón recurrente en su obra -un sujeto masculino maduro en crisis incapaz de tomar una decisión y que en el camino se encuentra personajes femeninos determinantes en su proceder final- y la pregunta de si ello atiende a un interés fundamental, responde sonriente: *No, es totalmente un caso de repetición de actos por esquema psicológico. Supongo que fue porque todo lo que está en las películas, lo que he filmado, todo lo que ves ahí, es algo que he sentido o que incluso he experimentado.*

Ha pasado cerca de media hora, pero las piedras de diseño cuasi ergonómico sobre las que estamos sentados, aún resultan cómodas. Jugando con la espiral del borrador de tesis que le mostré como prueba de mi seriedad como investigadora, Carlos explica que ha recurrido a la estrategia de hacer sentir la cámara, no con el deseo

¹⁰⁷ Vid. *Infra.*, Capítulo 3, apartado 3.2.2.2.5 Imagen-tiempo

¹⁰⁸ Desde la narratología -definida como el estudio estructuralista del relato, que tiene sus fundamentos en la teoría estructuralista de Claude Lévi-Strauss y los estudios del folclore ruso de Vladimir Propp- el personaje puede ser analizado como un actante, es decir, “*un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance.*” El concepto es desarrollado en el Capítulo 3, apartado 3.2.2.1 Los existentes. Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 183

brechtiano de interpelar al espectador como sujeto activo en la construcción de los significados de los textos filmicos, sino como respuesta a una voz interna que, a veces, le dice que hay algo de poético en mostrar el mecanismo. El origen suele ser una equivocación más que un objetivo buscado, *pero, sin ser indulgente, sé que hay algo de bello en el error, cuando descubres que éste revela las carencias de la idea original.*

De acuerdo con Gilles Deleuze, la forma de recuperar el vínculo del hombre con el mundo, es devolver el discurso al cuerpo; (re)aprender lo que puede un cuerpo cotidiano, su capacidad, actitudes y posturas.¹⁰⁹ En este sentido, Reygadas se ha caracterizado por mostrar cuerpos a los que normalmente les es negada la visibilidad en la pantalla; ello responde, en parte, a su decisión de alejarse del *star system*/ fiesta de disfraces para trabajar con no-actores al estilo de Robert Bresson,¹¹⁰ pero sobre todo, a su forma de sentir y de mirar: *tú observas a alguien y estás en contacto con quien sea, desde un tipo que te toca al lado en el metro hasta alguien con el que vas a hablar de negocios, o alguien que es tu amante, y lo observas, lo hueles y sientes un montón de cosas; entonces, por qué no hacer eso en el cine, todo sale naturalmente.*

A unos metros de distancia, los albañiles siguen trabajando: *Aquí hay unos trabajadores cuyas caras me gustan mucho y tengo ganas de ponerlos en pantalla y ver cómo son. Y si uno es gordo, uno es flaco y otro es fuerte, pues que interesante; todos los cuerpos me gustan, todos dicen algo.* Nunca se planteó la necesidad de mostrar determinados cuerpos con un fin provocador o para retar lo convencional; es más sencillo -y más sincero- que eso: *No es por romper lo estándar, es porque quiero hacer sentir a los demás como yo siento, no como se supone que se tiene que sentir según los cánones, desde John Ford hasta Chespíritu y Capulina. La vida lo que tiene de increíble, de poderoso, es la singularidad de todo momento, toda instancia y todo objeto.*

Reygadas considera absurdo *poner a competir las películas como si fueran caballos de carreras, pues las películas no se hacen para triunfar una sobre otra, sino para expresar lo que cada uno siente y todos sentimos distinto.* Sin embargo, los

¹⁰⁹ “Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Éstas son, precisamente, las actitudes del cuerpo. (...) Es por el cuerpo como el cine contrae sus nupcias con el espíritu.” Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, México, Paidós, 1987, p. 251

¹¹⁰ Robert Bresson, *Notas Sobre El Cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 2002, 131 pp.

festivales son necesarios y deseables debido a la difusión con la que dotan a los filmes; ese es su verdadero valor, de modo que los premios no son más que *la carnada para que funcione el anzuelo*.

Y en lo que respecta a su rol como productor y distribuidor, asevera que su principal motor *-sin quererme hacer el buena gente-* es compartir películas hermosas o ayudarle a gente con visión, como Amat Escalante, a materializar proyectos que, de otra forma, sólo existirían en su mente. *Prácticamente todas nuestras películas en distribución, excepto quizás Luz silenciosa, han sido deficitarias. Las producciones casi siempre son tablas¹¹¹, algunas deficitarias y otras han dado poco dinero.*

La charla es verdaderamente amena y enriquecedora, pero consciente de las múltiples actividades de Carlos y de la presencia de visitas inesperadas, agradezco el tiempo compartido y concluyo la entrevista con la tercera mirada del aparato cinematográfico, pero principalmente, con el hombre *que va por ahí, y le gusta hablar y de pronto estar solo y compartir*. La transparencia e inteligente sencillez de sus respuestas, se refleja en la sinceridad *-a veces brutal-* de sus películas.

Un verdadero cineasta *-explica Deleuze-* es también un pensador, pero que ha sustituido los conceptos por imágenes-movimiento e imágenes-tiempo; más aún, es aquel cuyas películas devuelven al proceso intelectual su plenitud emocional y su pasión. En este sentido, aunque no le guste la idea del oficio ni haya pasado por escuela de cine alguna, Carlos Reygadas es un cineasta que ha encontrado el equilibrio entre la transgresión *-tanto de forma como de contenido-* y la experiencia estética: fórmula infalible contra la indiferencia del espectador.

2.4 Resumen del capítulo

El objetivo de este capítulo es contextualizar los tres largometrajes dirigidos por Carlos Reygadas, mediante la revisión de la industria cinematográfica nacional en sus tres fases: producción, exhibición y distribución. En el primer apartado, predominantemente expositivo, se puntualizan momentos destacados en el desarrollo de la industria del cine en México, desde sus primeros triunfos con un filme pionero en el melodrama

¹¹¹ De la expresión coloquial *salir tablas*, es decir, sin pérdida ni ganancia en un proceso comercial

prostibulario (*Santa* de Antonio Moreno, 1931), hasta su situación actual en la que, a pesar de la ausencia de una industria, la producción independiente y las fórmulas de producción colectiva han posibilitado que se siga haciendo cine mexicano.

Ahora bien, en tanto que la hipótesis que funge como eje de la presente investigación, asevera que las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), privilegian una lectura de las representaciones de feminidad y masculinidad que transgrede los estereotipos de género del cine mexicano, se dedica un apartado a la tipología de estos últimos. El punto de partida son los dos arquetipos que Jung vincula con lo femenino y lo masculino respectivamente: *Anima* y *Animus*.¹¹²

En el caso de los estereotipos femeninos, se revisan los prototipos de madre, hermana, novia, esposa, villana y/o prostituta, y la amada; además, se puntualiza el impacto que las figuras de Lillith, Eva y María han tenido en la forma de representar a la mujer. Para los estereotipos masculinos, se parte del mito del héroe y de la oposición entre el guerrero-patriarca-padre y el tirano-caudillo-macho.

En tanto que funge como la tercera mirada del aparato cinematográfico, es decir, la cámara que decide cómo mostrar la realidad, se incluye una semblanza de Carlos Reygadas. Cabe destacar que se menciona su trabajo no sólo como realizador y guionista, sino como generador de sus propios mecanismos de producción y distribución, mismos que repercuten de manera directa en el tipo de cine que ha desarrollado. Finalmente, la entrevista con el cineasta mexicano a propósito de los objetivos que persigue con su propuesta cinematográfica, representa un punto de comparación fidedigno para las numerosas lecturas que el receptor puede desprender de los tres largometrajes, y que no necesariamente fueron visualizadas por el emisor. Esto en tanto que el filme es concebido como una *obra abierta* o una *obra en movimiento* (Umberto Eco).¹¹³

¹¹² Vid. *Supra*. Capítulo 2, apartado 2.2 Estereotipos de género en el cine mexicano

¹¹³ La obra abierta es “*posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre deseado por el autor. El autor ofrece al usuario, en suma, una obra por acabar: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre su obra.*” Umberto Eco, *Obra abierta*, 2º ed., Barcelona, Ariel, 1985, p. 96

CAPÍTULO 3
LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y ANÁLISIS TEXTUAL
PRECISIONES METODOLÓGICAS E INTERPRETATIVAS

La presente investigación pertenece al nivel explicativo, pues su objetivo fundamental es identificar si las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), privilegian una lectura de las representaciones de feminidad y masculinidad que transgrede los estereotipos de género del cine mexicano. De este modo, se ubica en el campo de la teoría feminista del cine, la cual exige técnicas de carácter cualitativo como el análisis textual y el uso interpretativo del psicoanálisis.¹¹⁴

El análisis textual del filme tiene como antecedentes la exégesis bíblica y la hermenéutica; en tanto que su fundamento es la perspectiva teórico-metodológica estructuralista,¹¹⁵ muestra un elevado interés en los elementos formales específicamente cinematográficos. Ahora bien, en un marco feminista, el análisis textual permite desmitificar la representación cinematográfica, pues mediante un trabajo subversivo de desnaturalización muestra el filme como un sistema construido de signos.

Pero aunque es punto de partida, el análisis textual de estrategias formales resulta insuficiente. En opinión de Christian Metz, así como hablar directamente de la diégesis -el argumento y los problemas humanos que implica- es caer en el error de examinar significados sin tomar en cuenta sus significantes, hablar de la forma sin tener en cuenta el contenido, implica operar sobre significantes sin significado. Por lo tanto, aunado a la observación de los códigos cinematográficos, se considerará el análisis del filme como representación, narración y unidad de comunicación. A continuación se revisan los ejes que sustentarán el análisis del objeto de estudio y que brindarán el material suficiente para hacer una interpretación desde los conceptos detallados en el primer capítulo.

3.1 Lenguaje cinematográfico

En su ensayo “El cine: ¿lengua o lenguaje?”, Christian Metz afirma que el cine es un lenguaje sin lengua (*langage sans langue*), debido a la falta de distancia entre significante y significado (falta de arbitrariedad), pues a diferencia del signo lingüístico, la

¹¹⁴ Vid. *Supra.*, Capítulo 1 “Teoría feminista del cine.”

¹¹⁵ El estructuralismo se define como “*un entramado teórico a través del cual la conducta, las instituciones y los textos son vistos como analizables en términos de una red de relaciones subyacentes, y lo fundamental es que los elementos que constituyen la red obtienen su significado de las relaciones que mantienen con los otros elementos.*” Stam, Robert, et al., *Op. Cit.*, p. 35

significación cinematográfica parte de una analogía entre imagen o sonido y lo que representan, es decir, de una semejanza perceptiva entre significante y significado, posibilitada por la duplicación mecánica. Además, al proceder por bloques de realidad completos (los planos) el cine carece de la doble articulación de la lengua.¹¹⁶

La motivación de la significación cinematográfica se da en los niveles de denotación y connotación. La primera esta en función de la analogía, cuyos códigos extracinematográficos están tan omnipresentes y asimilados por los grupos sociales, que éstos los experimentan como naturales e inmediatos a pesar de ser construcciones. Por su parte, la connotación es siempre de naturaleza simbólica, pues se define mediante la noción de *rebasamiento motivado*;¹¹⁷ ésta deja ver que un motivo visual o sonoro situado en una posición exacta en el discurso que constituye el filme, adquiere un valor mayor que el que tiene por sí mismo pero que no es completamente arbitrario: “*el sentido connotado desborda al sentido denotado, pero sin contradecirlo ni ignorarlo.*”¹¹⁸

Si bien, el cine no es una lengua que permita manejar las imágenes como palabras y las secuencias como frases mediante el montaje soberano -como sostenía S. M. Eisenstein-, tampoco es una representación de lo real como afirmaba Rossellini. El cine se separa del mundo al ser relato y es allí donde se ubica la característica que lo hace lenguaje: cuando dos imágenes se suceden, las vinculamos entre sí con un hilo narrativo invisible. El lenguaje cinematográfico analiza y reconstruye la experiencia humana de forma parcial, tras ordenar y enunciar distintos aspectos de esa experiencia. Como consecuencia, el cine es denominado el lenguaje de la realidad, y se caracteriza por transformar el mundo en discurso, pero conservando su mundanidad.¹¹⁹

¹¹⁶ André Martinet caracteriza la *langue* como un sistema doblemente articulado que consiste en un primer nivel superior analizable en unidades significativas (morfemas o monemas), y un segundo nivel inferior analizable en unidades no significativas (fonemas), carentes de contenido semántico por sí mismas pero que se combinan en el nivel superior para formar morfemas. Warren Buckland, “Film semiotics” en, Toby Miller y Robert Stam, *A Companion to Film Theory*, Oxford, pp. 84-104

¹¹⁷ Por ejemplo, la cruz como símbolo del Cristianismo: Cristo murió sobre una cruz (motivación), pero hay muchas más cosas en el Cristianismo que en una cruz (rebasamiento). Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 132

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 133

¹¹⁹ El cine “*no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen.*” Gilles Deleuze, *La Imagen-Movimiento. Estudios Sobre Cine I*, México, Paidós, 1983, p. 88-89

El lenguaje cinematográfico presenta tres modalidades de exploración: los significantes, los signos y los códigos. El primer enfoque identifica cinco soportes físicos de la significación o cinco materias de expresión del cineasta: los significantes visuales que se subdividen en imágenes en movimiento y signos escritos por un lado; los significantes sonoros que abarcan voces, ruidos y música por otro.

El segundo enfoque (los signos), distingue entre índices, iconos y símbolos¹²⁰, y centra su interés en las relaciones entre significados, significantes y referentes. Sin embargo, el enfoque seleccionado para la presente investigación, es el que procede por códigos¹²¹; específicamente se habla de códigos cinematográficos (parte integrante del lenguaje cinematográfico), dejando a un lado los códigos filmicos (aquellos no relacionados con el cine en cuanto tal, puesto que pueden manifestarse en su exterior).

3.1.1 Códigos cinematográficos

Al aparecer en la película, los motivos básicos del discurso filmico (objetos y personajes) transportan consigo más que su mera identidad literal (denotación), de forma tal que simbolizan en el filme lo mismo que simbolizarían fuera de él, en la cultura (connotación). Pero debido a su emplazamiento en el discurso propiamente cinematográfico, pueden vehicular -además- significaciones simbólicas derivadas de la intervención directa del lenguaje cinematográfico compuesto por una serie de códigos visuales, sonoros, gráficos y sintácticos o de montaje (dicha clasificación es planteada por Francesco Casetti y Federico di Chio en su texto *Cómo analizar un film*, mismo que funge como base del presente apartado, pero que es complementado con propuestas de Gilles Deleuze y Christian Metz). En tanto que la perspectiva feminista exige una lectura deconstructiva de los textos, resulta fundamental una revisión detallada del funcionamiento de dichos códigos en los filmes seleccionados.

¹²⁰ El índice es un signo que sirve como testimonio de la existencia de un objeto, pero no llega a describirlo; el icono es un signo que no dice nada sobre la existencia del objeto, pero dice algo sobre su cualidad; y el símbolo es un signo convencional basado en una correspondencia codificada, que no dice nada sobre la existencia del objeto ni sobre su cualidad, pero le designa sobre la base de una norma.

¹²¹ Un código es: un sistema de equivalencias que dota a cada elemento del mensaje de un dato correspondiente, un repertorio de posibilidades que garantiza que todas las elecciones se refieran a un canon y un conjunto de comportamientos ratificados que garantiza un terreno común al remitente y al destinatario. Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 72

3.1.1.1 Códigos visuales

Los códigos visuales se dividen en tres grupos: iconicidad, fotograficidad y movilidad. El primer grupo refiere a los códigos que regulan la imagen en cuanto tal; caracterizan a todos los filmes pero no son exclusivos del cine, pues son compartidos por lenguajes como la fotografía y la pintura. Si bien abarca rubros tan amplios como los códigos de denominación y reconocimiento icónicos, que permiten articular lo real en entidades diferentes con una identidad y un sentido propios, en la presente investigación sólo se tomarán en cuenta los códigos de la composición icónica, encargados de organizar las relaciones entre los diversos elementos al interior de la imagen, y en particular, los relativos a la plasticidad de la imagen.

Éstos refieren a la capacidad de algunos componentes (figuras) para destacarse por encima de los demás e imponerse sobre el conjunto (fondo), mediante recursos como la posición ocupada en el encuadre, el movimiento frente a la inmovilidad, la permanencia sobre la pantalla, el *zoom*, la profundidad de campo o el uso del iris. Así, permiten distinguir entre filmes planos que disponen los elementos de forma horizontal sin oponer figura y fondo, y filmes profundos que destacan la plasticidad de la imagen, separando la figura en un espacio organizado según la perspectiva del espacio tridimensional renacentista; la distinción resulta importante en tanto que el cine clásico se ha caracterizado por mostrar al personaje masculino de forma profunda, mientras que el femenino es mostrado en un espacio plano, como objeto para ser mirado.¹²²

Aquellos códigos visuales clasificados bajo el grupo de la fotograficidad, son generales a todos los filmes -con excepción de los dibujos animados- y son compartidos con el lenguaje de la fotografía. Su punto de partida es el encuadre, definido por Gilles Deleuze como un sistema cerrado que comprende todos los elementos que aparecen en la imagen, mismos que pueden ser numerosos (saturación) o escasos (rarefacción);¹²³ al analizarlo, cabe distinguir entre angulación, tipo de planos y espacio fueracampo/*off*. Los grados de angulación se dividen en: frontal/normal (cámara a la misma altura del objeto filmado), picada (cámara por encima del objeto filmado), contrapicada (cámara debajo del objeto filmado), cenital/*top shot* (desde el techo) o nadir/*bottom shot* (desde el suelo).

¹²² *Vid. Supra.*, Capítulo 1 “Teoría feminista del cine.”

¹²³ Deleuze, Gilles, *La Imagen-Movimiento. Estudios Sobre Cine 1*, p. 28

El criterio para clasificar los planos es el espacio representado y la distancia de los objetos filmados: gran plano general/*extreme long shot*, plano general /*long shot*, figura entera/*full shot*, plano americano, plano medio/*medium shot*, primer plano/*close up*, primerísimo plano/*extreme close up* y plano detalle/*tight shot*. Mediante el plano, el cineasta modifica constantemente los cuerpos, las partes, los aspectos, las dimensiones, las distancias y las posiciones; es una perspectiva múltiple que divide, trunca y descompone las superficies. Además, en tanto que da una medida común a lo que no la tiene -por ejemplo, el plano largo de un paisaje y el primer plano de un rostro- implica una desterritorialización de la imagen.

Por su parte, el espacio *off*, “*lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente,*”¹²⁴ se puede estudiar desde dos vertientes: la de su colocación y la de su determinabilidad. Respecto a la primera, cuando la cámara encuadra una porción del espacio, deja fuera otras seis; cuatro corresponden a lo que está más allá de los bordes, (derecha, izquierda, encima y debajo de la imagen), una refiere a lo que se encuentra detrás de la escenografía y la última corresponde a lo que se sitúa a espaldas de la cámara. Por su parte, la determinabilidad define tres condiciones de existencia del espacio fueracampo: el espacio no percibido que no es reclamado; el espacio imaginable, evocado o recuperado por algún elemento visible; y el espacio definido que, invisible en el encuadre visible, ha sido mostrado o está a punto de ser mostrado.

También dentro de la fotograficidad se encuentra la iluminación, cuyas dos grandes posibilidades son las de una luz que haga ver sin dejarse ver (iluminación neutra, realista), y la de una luz que no se limite a iluminar, sino que también se muestre en cuanto luz (iluminación subrayada, antinaturalista, contrastada).

El último grupo de códigos visuales (movilidad) distingue al cine de todos los lenguajes de imágenes fijas. De acuerdo con la gramática cinematográfica tradicional, los movimientos de la cámara son: *paneo* (la cámara se mueve sobre su propio eje horizontal, hacia la derecha o la izquierda); *tilt* (la cámara se mueve sobre su propio eje vertical, hacia arriba o hacia abajo); *dolly* (la cámara se mueve hacia delante o hacia atrás); *travelling* (la cámara situada sobre un soporte se desliza hacia la izquierda o derecha);

¹²⁴ *Ibidem*, p. 32

crane (movimiento con grúa) y cámara en mano. A éstos se suman los movimientos aparentes de la cámara, específicamente mediante el uso del zoom (*zoom in/ zoom back*).

3.1.1.2 Códigos gráficos

Los códigos gráficos se subdividen en: didáscalicos, subtítulos, títulos y textos. Los primeros eran los que proporcionaban los diálogos en el cine mudo y en el cine sonoro se pueden usar para pasar de una imagen a otra (por ejemplo, la frase *Dos años después*). Los subtítulos generalmente sirven para traducir películas; los títulos suelen aparecer al principio y al final del filme, con información sobre el equipo de producción. Y los textos son aquellos indicios gráficos que pertenecen a la realidad y el cine reproduce; pueden ser diegéticos (pertenecientes a la historia, como titulares de periódicos) o no diegéticos.

3.1.1.3 Códigos sonoros

El sonido cinematográfico se divide en diegético o no diegético. Si es diegético, puede ser *onscreen* (la fuente se encuentra dentro de los límites del encuadre) u *offscreen* (la fuente se encuentra fuera de dichos límites), además de interior o exterior, según la fuente esté en el pensamiento de los personajes o en la realidad física. Cabe mencionar que, tanto el sonido no diegético como el sonido diegético interior, también se denominan sonidos *over*, al no provenir del espacio físico de la trama.

Los códigos sonoros abarcan las voces, los ruidos y la música. La voz *in* es aquella que procede de un hablante encuadrado, la voz *off* proviene de una fuente sonora excluida de la imagen de manera temporal, y la voz *over* proviene de una fuente permanentemente excluida, como la voz de un narrador. Por su parte, el ruido *in* trata de hacer más verosímil la situación audiovisual, el ruido *off* puede actuar como nexo entre distintas imágenes relativas a la misma realidad (como el griterío en un mercado), y el ruido *over* puede funcionar como unión entre secuencias. La música puede ser utilizada de manera *in* u *off* (músicos en escena, radio), pero es más frecuente su presencia *over*.

3.1.1.4 Códigos sintácticos

Los códigos sintácticos regulan la asociación y organización de elementos que forman parte de imágenes distintas, es decir, el montaje. Existen cuatro tipos de asociaciones: por

identidad, por analogía y/o contraste, por proximidad y por transitividad. La asociación por identidad (A=B) se da cuando las dos imágenes refieren a un mismo objeto presentado de modo distinto, cuando encuadran el mismo espacio aun conteniendo objetos diferentes, o cuando repiten idénticos esquemas visuales, duraciones temporales, así como gradaciones luminosas o cromáticas.

La asociación por analogía (A \leftrightarrow B) se da cuando dos imágenes contiguas repiten elementos similares pero no idénticos, mientras que la asociación por contraste (A \neq B) tiene lugar cuando las dos imágenes poseen elementos marcadamente diferenciados pero cuya diferencia deviene fuente de correlación. A veces ambas asociaciones operan juntas; por ejemplo, dos personajes análogos (ambas mujeres, bellas, jóvenes y amantes del mismo hombre) y contrastados (una buena y rubia, la otra malvada y morena). También es el caso del montaje paralelo; por ejemplo, en *Apocalipsis ahora* (1979, Francis Ford Coppola), se intercalan escenas de un sacrificio y de un asesinato.

En la asociación por proximidad (A-B), las imágenes presentan elementos que se dan por contiguos; es el caso del campo/contracampo o del montaje alternado (por ejemplo, perseguidores y perseguidos). Por su parte, la asociación por transitividad (A \rightarrow B) ocurre cuando la situación presentada en la imagen A encuentra su prolongación y complemento en el encuadre B; por ejemplo, la transitividad de un momento a otro de la misma situación o de un elemento de una situación (A-alguien que mira) a un elemento de la otra (B-el objeto visto). Junto a estas asociaciones, se encuentra el simple acercamiento (A, B) o yuxtaposición de dos imágenes que no presentan ningún elemento en común; uno de sus usos comunes es para unir secuencias.

3.1.1.4.1 Estructuras sintácticas

El uso de determinados nexos da lugar a tres modelos de estructuras sintácticas o modos de construcción del discurso: el plano-secuencia, el *découpage* y el montaje-rey. El primero consiste en una toma en continuidad, sin cortes, suspensiones ni manipulaciones; la cámara pasa de un elemento a otro o espera la evolución de un elemento del encuadre. Se da un nexo de proximidad (elementos contiguos), transitividad (si los distintos momentos son atravesados por una misma acción) o de simple acercamiento; un filme rodado en plano-secuencia es *La soga* (1948, Alfred Hitchcock).

El *découpage* consiste en la asociación de una serie de imágenes de una misma situación, de la cual cada una de ellas subraya un aspecto diferente; la sensación de unidad ya no depende de la permanencia de la cámara, sino de la capacidad de amalgamar los elementos mediante cortes y reasociaciones. Operan nexos de identidad (la imagen retoma lo representado en la anterior), transitividad (una imagen completa lo representado en otra) y proximidad (la imagen representa algo que está al lado de lo representado por otra); es frecuente en el cine clásico. Finalmente, el montaje-rey refiere a la asociación de imágenes que no presentan nexo directo entre sí, pero que lo alcanzan por el hecho de estar juntas; es el caso del cine soviético, que proponía la construcción de un nuevo significado a través de la yuxtaposición de elementos aparentemente inconexos.

3.1.1.5 Regímenes de escritura

Al emplear determinados códigos en la construcción de un filme, el cineasta elige entre dos alternativas: lo neutro (posibilidades intermedias y regulares) o lo marcado (posibilidades extremas e inusuales); y lo homogéneo (escoger un número limitado de opciones y apegarse a ellas) o lo heterogéneo (mezclar elecciones neutras y marcadas). Dichas decisiones definirán el régimen de escritura del filme: clásico, barroco o moderno.

La escritura clásica se caracteriza por elecciones neutras y homogéneas que garantizan la imperceptibilidad de la mediación lingüística, mientras que la escritura barroca -de elecciones homogéneas marcadas- es constante en la transición de opuestos. El cine americano de género de los años 30 y 40 es el prototipo de la escritura clásica, como en *La diligencia* (1939, John Ford); y un ejemplo de escritura barroca se encuentra en *Riddles of the sphinx* (1979, Laura Mulvey y Peter Wollen) que, de hecho, se propone subvertir las convenciones del lenguaje cinematográfico para destruir el placer narrativo.

Por su parte, la escritura moderna se distingue por elecciones heterogéneas que mezclan elementos neutros y marcados sin ningún diseño previsible, de modo que los saltos bruscos y la ausencia de nexos evidencian la mediación lingüística, exageran la parcialidad de los puntos de vista y las manipulaciones del montaje; es el caso de filmes como *Cleo de 5 a 7* (1961, Agnès Varda), *Masculino, Femenino* (1966, Jean-Luc Godard) y *Trabajo ocasional de una esclava* (1973, Alexander Kluge).

3.2 Niveles de análisis del texto fílmico

Para que un análisis sea válido, debe poseer al menos tres características: coherencia interna, fidelidad empírica con el objeto investigado y relevancia cognoscitiva al ir más allá de lo evidente. Tomar en cuenta el mayor número de elementos posibles es deseable cuando se trabaja con un segmento reducido del texto, pero si éste es captado en su totalidad, es igual de válida y acertada la síntesis extrema, por lo que -en última instancia- la elección del método depende de los fines de investigación del analista.

De acuerdo con Casetti y di Chio, el filme se puede abordar como representación, narración o unidad de comunicación.¹²⁵ En la presente investigación se toman elementos de los tres niveles con el fin de obtener los datos suficientes para pasar a la interpretación desde la perspectiva feminista; a continuación se detallan las categorías contempladas.

3.2.1 El filme como representación

La imagen fílmica como representación, se estructura en tres niveles unificados por una dimensión espacio-temporal: la puesta en escena (*mise en scène*), que se refiere a los contenidos de la imagen; la puesta en cuadro, que nace de la filmación fotográfica y se refiere al modo de presentar los contenidos (por ejemplo, con diferentes planos); y la puesta en serie, que se refiere al montaje, es decir, los nexos que cada imagen establece con la que la precede o con la que le sigue (códigos sintácticos). En tanto que los elementos de cada uno de estos niveles son abarcados por los códigos explicados en el apartado anterior, únicamente se revisarán las características del espacio-tiempo y los tres regímenes de la representación bajo los cuales se puede clasificar un filme.

3.2.1.1 Espacio fílmico

Además de la oposición *in/off* en el encuadre,¹²⁶ el espacio fílmico se organiza en torno a los binomios estático/dinámico y orgánico/ inorgánico. Para definirlo de acuerdo con el primer eje, existen cuatro posibilidades: el espacio estático fijo, el espacio estático móvil, el espacio dinámico descriptivo y el espacio dinámico expresivo. El primero está dado por encuadres fijos de ambientes inmóviles; el segundo tiene lugar cuando la cámara

¹²⁵ Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Op. Cit.*, pp. 117-261

¹²⁶ *Vid. Supra.*, apartado 3.1.1.1 Códigos visuales

permanece estática pero las figuras dentro de los bordes fijos de la imagen se mueven: por ejemplo, el espacio se modifica, una luz se apaga o un personaje cruza el campo.

En el espacio dinámico descriptivo, la cámara se mueve en relación directa con la figura, es decir, se mueve para representar mejor el movimiento de algún elemento del encuadre. Por su parte, en el espacio dinámico expresivo, es la cámara la que decide lo que se debe ver, dando al espectador una especie de comentario o de clave de lectura; por ejemplo, recorriendo el espacio mediante lentos *travellings* para mostrar poco a poco lo que podría mostrar en su totalidad y de una sola mirada.

En lo que respecta al eje orgánico e inorgánico, el máximo grado de conexión y unidad corresponde a un espacio orgánico, mientras que el grado mínimo corresponde a uno inorgánico. El primero es un espacio unitario con alto grado de acceso, en el que las figuras se distribuyen uniformemente de forma vertical u horizontal; el segundo es un espacio fragmentado con una serie de barreras internas, en el que las figuras se disponen en profundidad, generando una imagen discontinua, llena de zonas indeterminadas.¹²⁷

3.2.1.2 Tiempo fílmico

El tiempo fílmico se analiza como un tiempo-devenir, en el que los acontecimientos se disponen según un orden, a través de una duración y presentándose con una determinada frecuencia. El orden define las relaciones de sucesión de los acontecimientos en cuatro formas de temporalidad: el tiempo circular, el cíclico, el lineal y el anacrónico. El primero ordena los acontecimientos de modo que el punto de llegada resulta idéntico al de origen, mientras que en el tiempo cíclico, el punto de llegada resulta análogo al de origen, pero no idéntico. Dos filmes en los que se detecta un tiempo circular, en tanto que abren y cierran con la misma escena, son *Sunset Boulevard* (1950, Billy Wilder) y *Time* (2006, Kim Ki-duk); por su parte, dos filmes de Carlos Reygadas -*Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007)- corresponden a un tiempo cíclico.¹²⁸

¹²⁷ A nivel de contenido, un espacio inorgánico suele vincularse con historias de crimen, equivocación, engaño y misterio. Por ejemplo, en *Vértigo* (1958, Alfred Hitchcock), la profundidad de campo nunca une el primer plano con el fondo, sino que los separa drásticamente con un vacío que remite a la incompreensión entre los protagonistas; o en el caso de *La dama de Shangai* (1948, Orson Welles), el juego de personalidades en la Sala de los Espejos tiene lugar en un espacio fragmentado y confuso.

¹²⁸ Vid. *Infra.*, capítulo 4, apartados 4.2 *Batalla en el cielo: masculinidad marginada en búsqueda de absolución* y 4.3 *Luz silenciosa: la elección como sufrimiento o infinita posibilidad*.

El tiempo lineal ordena la sucesión de acontecimientos de modo que el punto de llegada es siempre distinto al de partida; se divide en vectorial y no vectorial. El primero sigue un orden continuo u homogéneo, siendo progresivo cuando la sucesión procede hacia adelante, e inverso cuando la sucesión procede hacia atrás; el cine clásico sigue un tiempo lineal vectorial progresivo, mientras que filmes como *Irreversible* (2002, Gaspar Noé) o *5x2* (2004, François Ozon) son ejemplos de tiempo lineal vectorial inverso.

El tiempo no vectorial se caracteriza por un orden fracturado con rupturas tales como el *flashback* o el *flashforward*; ejemplos de este tipo de orden del tiempo filmico son las películas *Corre Lola corre* (1998, Tom Tykwer) o *Memento* (2000, Christopher Nolan). Por su parte, el tiempo anacrónico es aquél en el que se pierde el orden cronológico; es el caso de filmes como *El espejo* (1975, Andrei Tarkovsky).

La duración se divide en normal y anormal. El primer caso se da cuando la extensión temporal de la representación de un acontecimiento coincide con la duración real de ese acontecimiento; se subdivide en plano-secuencia (duración natural absoluta) y escena (duración natural relativa). El primero es una toma en continuidad de un acontecimiento; por su parte, la escena se compone de un conjunto de encuadres montados con el fin de obtener un efecto de continuidad temporal.

La duración anormal se da cuando la amplitud temporal de la representación del acontecimiento no coincide con la del propio acontecimiento; puede darse bajo dos formas: contracción o dilatación. La forma típica de contracción es la elipsis, que actúa mediante un corte limpio entre situaciones espaciotemporales distintas, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos.¹²⁹ La dilatación, por su parte, se puede dar por expansión (extensión) o suspensión (pausa). Esta última se manifiesta cuando se detiene el flujo temporal, como en el fotograma fijo, y la extensión se da cuando el tiempo de representación tiene una duración mayor con respecto al tiempo real del acontecimiento (por ejemplo, la cámara lenta y la representación sucesiva de acontecimientos simultáneos en el montaje alternado).¹³⁰

¹²⁹ Un ejemplo clásico de elipsis -considerada la más larga de la historia, en tanto que abarca 4 millones de años- tiene lugar en *2001: Odisea del espacio* (1968, Stanley Kubrick), cuando el hueso arrojado por un mono en el amanecer del hombre se enlaza con un satélite orbitando en el espacio.

¹³⁰ Wong Kar-wai suele recurrir a la duración anormal en sus filmes, con el fin de comunicar un estado mental; por ejemplo en *Chunking Express* (1994) o en *My blueberry nights* (2007).

Finalmente, la frecuencia temporal de la representación, puede adoptar cuatro formas: simple, múltiple, repetitiva, iterativa o frecuentativa. La frecuencia simple representa una sola vez lo que ha sucedido una sola vez; la múltiple representa muchas veces lo que ha sucedido muchas veces; la repetitiva presenta muchas veces lo que ha sucedido una sola vez ; y la iterativa representa una sola vez lo que ha sucedido muchas veces (su equivalente en literatura es una frase del tipo *Todos los días come sola*).

3.2.1.3 Regímenes de la representación

De acuerdo con la intencionalidad analógica del cineasta, existen tres regímenes de representación en el cine: la analogía absoluta, la construida y la negada. La primera limita al máximo la manipulación técnica: la puesta en cuadro respeta la realidad filmada y la puesta en serie construye encuadres largos (plano-secuencia o profundidad de campo). En oposición, la analogía negada evita la relación estrecha con la realidad, se aleja de la intencionalidad descriptiva y ejerce una fuerte manipulación técnica en aras de una expresividad connotativa (montaje-rey). Por su parte, la analogía construida, siendo una práctica selectiva y manipuladora, busca producir una impresión de realidad (*découpage* en el que la fluidez de los *raccords* reconstituye espacio y tiempo).

3.2.2 El filme como narración

Tomando en cuenta que el cine se constituyó como tal haciéndose narrativo, presentando una historia y rechazando sus otras direcciones imposibles, la segunda perspectiva desde la cual se puede analizar un filme es el de la narración. Este aspecto es de vital importancia en la presente investigación, en tanto que dicta los tres ejes -existentes, acontecimientos y transformaciones- para el análisis de los contenidos de la imagen y permite identificar el régimen de narración de las películas-objeto de estudio. Para este apartado, la principal fuente es el texto *Como analizar un film* de Casetti y di Chio¹³¹ pero, en tanto que las películas de Carlos Reygadas tienden a salir de los esquemas narrativos convencionales, se recurre a dos conceptos desarrollados por Gilles Deleuze.

¹³¹ En tanto que ambos autores se basan a su vez en el trabajo de Vladimir Propp, se recomienda consultar esta última fuente si se quiere profundizar en el análisis del filme como narración. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, 4ª ed., Madrid, Akal, 2007, 275 pp. Col. Básica del Bolsillo 31

3.2.2.1 Los existentes

Los existentes se subdividen en personajes y ambientes. El ambiente abarca todos los elementos que operan como trasfondo de la trama: el entorno y la situación en la que actúan los personajes. Estos últimos pueden ser considerados desde tres perspectivas: personas a nivel fenomenológico, roles a nivel formal, o actantes a nivel abstracto. Analizar al personaje como persona, es asumirlo como un individuo dotado de una identidad física, un perfil psicológico y una gama propia de comportamientos.

Estudiarlo como rol narrativo implica recurrir a la tipología de sus acciones y a su sistema de valores. Además de la clásica oposición de personaje protagonista frente al antagonista -siendo el primero quien sostiene la orientación del relato, mientras el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación inversa-, se distingue entre personaje activo y personaje pasivo, donde el primero es fuente directa de la acción, mientras el segundo es objeto de las iniciativas de otro y se presenta como terminal de la acción en vez de fuente de ella. Los personajes activos a su vez, se dividen en influenciadores y autónomos, donde los primeros se dedican a provocar acciones sucesivas y los segundos actúan directamente, sin mediaciones; estos últimos se dividen en modificadores y conservadores, según actúen como motores (mejoradores o degradadores) o como puntos de resistencia (protectores o frustradores).

El tercer modo de analizar al personaje consiste en leer tanto su perfil como sus acciones desde un punto de vista abstracto, revelando los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades; se le concibe como un actante, es decir, un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance. La primera distinción es entre Sujeto y Objeto. El Sujeto se mueve hacia el Objeto para conquistarlo (manifiesta deseo) y, al moverse en dicha dirección, actúa sobre el mundo que le rodea; esto lo lleva a vivir cuatro momentos: activa una *performance* (se le ve empeñado en desplazamientos, pruebas, decisiones y cambios), está dotado de una competencia (sabe, puede, debe y quiere hacer), actúa sobre la base de un mandato (algo o alguien lo ha invitado a moverse), y tiene una sanción como consecuencia de su actuación (retribución-recompensa o detracción-castigo).

El Objeto es el punto de influencia de la acción del Sujeto; representa aquello hacia lo que hay que moverse y sobre lo que hay que operar. Puede ser un Objeto

instrumental o un Objeto final, según el Sujeto tienda hacia él como meta final de su recorrido, u opere en él con vistas a otra cosa. En torno al eje Sujeto-Objeto, se construyen otros ejes auxiliares: Destinador-Destinario y Adyuvante-Oponente. El Destinador es el punto de origen, la fuente de todo lo que circula por la historia (por ejemplo, al adiestrar al Sujeto); el Destinario -que la mayoría de las veces es también el Sujeto- recibe al Objeto y se enriquece con él. El Adyuvante ayuda al Sujeto en las pruebas que debe superar para conseguir el Objeto deseado (opera como acelerador), mientras que el Oponente se dedica a impedir el éxito del Sujeto (desacelerador).

3.2.2.2 Los acontecimientos

Junto a los existentes, la dinámica narrativa se compone por acontecimientos que marcan el ritmo y evolución de la trama. Se dividen en dos grandes categorías: acciones si son provocadas por un agente animado, sucesos si el agente es un factor ambiental o una colectividad anónima (catástrofes, epidemias, guerras, revoluciones). Al igual que con los personajes, las acciones se pueden abordar desde tres niveles: como comportamiento a nivel fenomenológico, función a nivel formal o acto a nivel abstracto. En este último nivel se le puede ubicar, además, en alguna de las clasificaciones de imagen-movimiento puntualizadas por Gilles Deleuze; y en aquellos casos en que la acción propiamente dicha (en su dimensión pragmática), es reemplazada por acciones cognitivas, se recurre a la categoría de imagen-tiempo del mismo autor.

La acción como comportamiento se define como la manifestación de la actividad de alguien, su respuesta explícita a una situación o a un estímulo. Puede existir un comportamiento voluntario o involuntario, según la acción exprese una clara intencionalidad o sea un gesto automático; transitivo o intransitivo, según la acción genere o no nexos con los demás; singular o plural según sea una acción aislada o parta de un comportamiento generalizado; único o repetitivo, consciente o inconsciente, individual o colectivo. El análisis se centra en términos fenomenológicos de la acción, es decir, sus formas y manifestaciones concretas.

A nivel formal, la acción es analizada como función; ésta se define como un tipo estandarizado de acción que, a pesar de sus infinitas variantes, es ejecutada por los personajes en todo relato. Fue Vladimir Propp quien, a partir de los cuentos populares

rusos, elaboró una lista de 31 funciones. Para la presente investigación, siguiendo la trayectoria edípica, se considera que los momentos principales de dicha tipología son: la **privación** que genera una falta inicial y cuyo remedio constituye el motivo en torno al cual gira la trama; el **alejamiento** que confirma la pérdida pero permite la búsqueda de solución; el **viaje** que puede concretarse en un desplazamiento físico o sólo ser mental (trayecto psicológico); la **prohibición** que refuerza la privación inicial y/o afirma límites que no se pueden traspasar; la **obligación** que implica una tarea o una misión; el **engaño** que adopta la forma de trampa, disfraz o delación; la **prueba**, tanto preliminar como definitiva, permite al personaje afrontar la causa de la falta inicial y desemboca en la victoria del héroe y la derrota del antihéroe; finalmente, la **reparación de la falta**, el **retorno** y la **celebración**.¹³²

Una aproximación completamente abstracta, considera la acción como acto, simple realización de una relación entre actantes. Dichas relaciones pueden ser de dos tipos, según se refieran a un simple contacto (enunciados de estado) o a cualquier clase de mutación derivada de él (enunciados de actuación); los enunciados de estado dan cuenta del establecimiento de una interacción entre Sujeto y Objeto: puede ser la posesión del Objeto por parte del Sujeto (enunciado conjuntivo) o bien la pérdida o encuentro fallido del Sujeto con el Objeto (enunciado disyuntivo). Los enunciados de actuación dan cuenta del paso de un estado a otro, a través de una serie de operaciones realizadas por el Sujeto.

Los actos poseen al menos dos dimensiones: la dimensión pragmática y la cognitiva; en el primer caso se explican a través de operaciones efectivas sobre los existentes (*raccords* de movimiento), mientras que en el segundo se explican a través de movilizaciones interiores de los sentimientos e impulsos (*raccords* de mirada). Ahora bien, mientras los primeros corresponden a la imagen-acción, los segundos pueden ser imagen-percepción, imagen-afección, imagen-pensamiento o imagen-tiempo; éstas son categorías planteadas por Gilles Deleuze¹³³, quien sostiene que el cineasta reemplaza los conceptos con imágenes-movimiento o imágenes tiempo.

¹³² Para una descripción detallada de cada una de las funciones, ver: Propp, Vladimir, *Op. Cit.*, pp. 37-85 Propp destaca que un gran número de funciones se agrupan por parejas (prohibición-transgresión, prueba-victoria), mientras que otras se agrupan por grupos (el engaño, la prueba y la reparación de la falta).

¹³³ Deleuze, Gilles, *La Imagen-Movimiento y La Imagen-Tiempo*.

3.2.2.2.1 Imagen-acción

Representante principal de la imagen-movimiento¹³⁴ en el cine norteamericano clásico, la imagen-acción se encuentra en la base del realismo, en el que las cualidades y potencias de los existentes, se actualizan en espacios-tiempos determinados geográfica, histórica y socialmente. Transformadas en fuerzas por el medio, dichas potencias actúan sobre el personaje, le lanzan un desafío y configuran una situación en la que el personaje queda atrapado hasta que reacciona y responde a dicha situación, con el fin de modificar el medio o su relación con éste: “*debe adquirir una nueva manera de ser (habitus) o elevar su manera de ser a las exigencias del medio y de la situación. De ello resulta una situación modificada o restaurada, una nueva situación.*”¹³⁵

Situación y personaje son presentados como términos correlativos y antagónicos en esta gran forma de la imagen-acción, que se define con la fórmula SAS’ (situación, acción, situación transformada) También existe una pequeña forma que va de la acción a una situación que desencadena una nueva acción (ASA’): “*La acción avanza a ciegas, y la situación se revela en la oscuridad o en la ambigüedad. De acción en acción, la situación surgirá poco a poco, variará, se aclarará por fin o conservará su misterio*”¹³⁶; así, en lugar de partir de un medio del que el comportamiento de los hombres se deduce naturalmente, se parte de los comportamientos para inducir de ellos la situación.¹³⁷

Aunque se siguen haciendo filmes realistas SAS’ y ASA’, cada vez son más las películas que cuestionan los encadenamientos situación-acción, acción-reacción y los vínculos sensorio-motores que producen la imagen-acción. Esto se deja ver desde el desarrollo de imágenes-movimiento como la imagen-mental (abundante en el cine de Alfred Hitchcock) o la imagen-pulsión (frecuente en el cine de Luis Buñuel); sin

¹³⁴ Bergson es el punto de partida para hablar de imagen-movimiento; dicho filósofo define al cine como el ejemplo típico del falso movimiento, pues procede mediante cortes instantáneos llamados imágenes, que se hacen desfilan mediante un movimiento impersonal, uniforme e imperceptible que está en el aparato cinematográfico. El cine procede con fotogramas (veinticuatro imágenes por segundo) a los que no hay necesidad de añadir movimiento, puesto que proporcionan inmediatamente imágenes-movimiento.

¹³⁵ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, p. 204

¹³⁶ *Ibidem*, p. 227

¹³⁷ En el cine documental, la forma SAS’ tiene lugar en *Nanook el esquimal* (1922, Robert Flaherty), donde se presenta un medio hostil ante el cual el ser humano reacciona, con el fin de modificarlo y poder sobrevivir. Por su parte, la escuela inglesa del documental (encabezada por John Grierson y Paul Rotha) utiliza la pequeña forma ASA’: en lugar de partir de un medio del que el comportamiento de los hombres se deduce naturalmente, se parte de los comportamientos para inducir de ellos la situación social.

embargo, llega a la crisis extrema en el caso de la imagen-tiempo, donde la acción es reemplazada por el vagabundeo continuo que ha perdido el aspecto iniciático y se desarrolla en un espacio indeterminado e inconexo (algunos filmes de Federico Fellini).

3.2.2.2 Imagen-pulsión

Dentro de la imagen-movimiento pero reprimida en el cine clásico por indecente y brutal, la imagen-pulsión es la imagen naturalista de los ídolos/fetiches. El objeto de la pulsión es siempre un objeto parcial o fetiche (trozo de carne, desecho, ropa interior, zapato) y su destino es apoderarse con astucia y violencia, de todo lo que en un medio dado puede: despedazar, acumular desechos y reunir todos los desperdicios en una sola y misma pulsión de muerte. Es así como los dos polos del fetiche -del Bien y del Mal, sagrado y criminal-se juntan e intercambian, como en *Viridiana* (1961, Luis Buñuel).

3.2.2.3 Imagen-afección

Todavía dentro de la imagen-movimiento, la imagen-afección es representada por el primer plano, donde el móvil sustituye su movimiento de extensión por un movimiento de expresión. El ejemplo más claro es el primer plano del rostro de una persona, al que se le puede cuestionar sobre lo que piensa (rostro reflexivo) o lo que siente (rostro intensivo). En un rostro intensivo, los rasgos tienden hacia un límite: serie ascendente de la ira, línea montante de la pena (S. M. Eisenstein) o cuando a partir de un espanto global, el miedo crece e invade diferentes rasgos (D. W. Griffith).

Por el contrario, en un rostro reflexivo los rasgos permanecen agrupados bajo la influencia de un pensamiento fijo o terrible pero sin devenir, en cierto modo eterno; un ejemplo está en los primeros planos de *Persona* (1966, Ingmar Bergman). El expresionismo, juego intensivo de la luz con las tinieblas, es frecuentemente utilizado para presentar rostros intensivos, mientras que la abstracción lírica -luz que se enfrenta con lo transparente, lo traslúcido o lo blanco- permite mostrar rostros reflexivos.

El encuadre afectivo procede mediante primeros planos fragmentados. Aunque extrae el rostro de toda coordenada espacio-temporal, puede llevarse consigo un fragmento de espacio-tiempo como fondo, que de esta forma deja de ser un espacio determinado, para convertirse en un espacio cualquiera, perfectamente singular pero que

ha perdido su homogeneidad, es decir, la conexión de sus propias partes. Existen pues, dos clases de signos de imagen-afección: la cualidad-potencia expresada por un rostro (I. Bergman) y la cualidad-potencia expuesta en un espacio cualquiera (M. Antonioni).

3.2.2.2.4 Imagen-mental

La imagen-mental, imagen-movimiento que prefigura la crisis de la imagen-acción, *“toma por objetos de pensamiento, objetos que tienen una existencia propia fuera del pensamiento (...) es una imagen que toma por objeto relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales.”*¹³⁸ Es frecuente en el cine de Hitchcock, donde dada una acción, ya no importa su autor ni la acción en sí, sino el conjunto de relaciones en las que entran tanto acción como autor. Aunque actúan y perciben, los personajes no pueden dar testimonio de las relaciones que los determinan; esto sólo lo hace la cámara.

Hitchcock transformó al personaje en espectador y, así, puso en crisis la imagen-acción. En este cine que hace visibles el tiempo y el pensamiento, despierta una función de videncia en el personaje y en el espectador; el vidente suplanta al actante: *“Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él.”*¹³⁹

3.2.2.2.5 Imagen-tiempo

Lo que pone en entredicho a la imagen-movimiento en el cine moderno, es la ruptura del esquema sensoriomotor. Las situaciones ya no se prolongan en acción o reacción, sino que son situaciones ópticas y sonoras en las que el personaje no sabe cómo responder, por lo que cesa de actuar para sumergirse en un ir y venir, indiferente a lo que le sucede e indeciso sobre lo que debe hacer. Despojadas de acción, estas imágenes puramente ópticas y sonoras se encadenan con imágenes recuerdo e imágenes sueño: es un cine que recoge fenómenos como la amnesia, hipnosis, alucinación, pesadilla y visión de los moribundos, puesto que lo primero que tienen en común esos estados es que un personaje

¹³⁸ *Ibidem*, p. 277

¹³⁹ Deleuze, Gilles, *La Imagen-Tiempo. Estudios Sobre Cine 2*, p. 13

es presa de sensaciones visuales y sonoras que han perdido su prolongamiento motor. Un ejemplo es el filme *Repulsión* (1965, Roman Polanski).

Los movimientos de cámara se hacen cada vez más escasos y los fundidos se abandonan en provecho del simple corte. Las imágenes ópticas y sonoras puras implican un más allá del movimiento; no lo detienen ni en el personaje ni en la cámara, pero hacen que sea captado y pensado en una imagen distinta a la imagen sensoriomotriz. Se logra una conciencia-cámara que ya no se define por los movimientos que es capaz de seguir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar. Así, la imagen tiempo es imagen legible e imagen pensante.

Deleuze cuestiona la afirmación de que la imagen cinematográfica está en presente y que, en ese sentido, el tiempo sólo pueda ser representado indirectamente por mediación del montaje. Esto es falso porque no hay presente que no esté poblado por un pasado y un futuro; al cine le toca captar estos tiempos que coexisten con la imagen presente. La importancia de este cine radica en que, al dejar de lado la imagen sensoriomotriz, convierte al espectador en un vidente confrontado que, lejos de caer en un estado de sueño o de participación imaginaria, se cuestiona sobre lo que observa y se siente directamente interpelado como sujeto. Es por ello que los filmes basados en imagen-tiempo, dejan de ser propiamente narrativos.¹⁴⁰

3.2.2.3 Las transformaciones

El tercer componente de la narración es la transformación, que puede estudiarse desde tres perspectivas: cambio, proceso o variación estructural. En el primer caso, fenomenológico, la transformación puede analizarse desde dos puntos de vista: a partir del personaje-actor fundamental del cambio o a partir de la propia acción-motor del cambio. El personaje puede tener cambios de carácter (modos de ser) o de actitud (modos de hacer); individuales o colectivos, según afecten a un sólo personaje o a un sistema de personajes; explícitos o implícitos. La acción puede tener cambios interrumpidos o continuos; efectivos o aparentes; de necesidad lógica (orden de concatenación causal) o de sucesión cronológica (procesos evolutivos causados por el simple fluir del tiempo).

¹⁴⁰ *Vid. Infra*, apartado 3.2.2.4 Regímenes de la narración

Desde una perspectiva formal, las transformaciones ya no se configuran como cambios puntuales y concretos, sino como procesos de mejoramiento o empeoramiento, lo cual depende de la presencia de un personaje orientador desde cuyo punto de vista se observa toda la trama, pues el mejoramiento para él significará el empeoramiento para el antagonista. En todo relato hay proyectos que pueden manifestarse y actuar, o quedarse como simples deseos; y si actúan, pueden alcanzar o no la obtención del resultado. Si la actualización para alcanzar un mejoramiento tiene lugar casualmente, se deberá a un acontecimiento fortuito, mientras que si es consciente, el beneficiario tendrá una tarea que cumplir, apoyándose en aliados y enfrentándose al antagonista.

A nivel abstracto, las transformaciones se estudian como variaciones estructurales de la narración, las cuales se clasifican en: saturación, inversión, sustitución, suspensión y estancamiento. En la saturación, la situación de llegada representa la conclusión lógica y predecible de acuerdo con las premisas propuestas en la situación inicial (A – A’); en la inversión, por el contrario, la situación inicial se convierte en su opuesto, de modo que no se resuelve nada, sino que se desbarata lo que al principio se daba por hecho (de A a -A).

En la sustitución, la situación de llegada parece no tener relación alguna con el de partida, de modo que en vez de evolución predecible o trastorno, hay una variación total de la situación en juego (A-B). En la suspensión, la situación inicial no encuentra su resolución en un estadio de llegada completo (A-?). Y el estancamiento se representa con una verdadera no variación, caracterizada por la insistente permanencia de los datos iniciales a los que se retorna eternamente, si acaso con ligeras variaciones (A-A). Estas formas de variación a menudo se entrelazan en el diseño narrativo.¹⁴¹

3.2.2.4 Regímenes de la narración

Existen tres grandes regímenes narrativos: la narración fuerte, la narración débil y la antinarración. En el primer caso, se presentan un conjunto de situaciones bien diseñadas y

¹⁴¹ Casetti y di Chio analizan las variaciones estructurales en *La diligencia* (1939, John Ford): a primera vista parece que domina la inversión (algunos de los personajes que al principio se presentan como respetables -el banquero, Peacock- se revelan poco fiables y engañosos, mientras que aquellos poco respetables al inicio -Dallas, Ringo, el doctor- al final se muestran positivos y ricos en valores). “Sin embargo, esta inversión se inscribe fuertemente en la lógica de la narración, y su presencia opera bastante más en el aspecto de la integridad y la evolución predecible que en el del trastorno y la sorpresa. (...) Una inversión que enmascara una saturación.” Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 206

entrelazadas entre sí, el ambiente se manifiesta de forma orgánica y engloba la acción, los valores de cada personaje se inscriben en un esquema axiológico dual -de modo que todo se organiza mediante oposiciones y enfrentamientos- y del inicio a la llegada, se procede por inversión o saturación. El tiempo -siempre cronológico- funge como representación indirecta que emana de la acción (son los filmes SAS' y ASA'). Ejemplos de narración fuerte: *Casablanca* (1942, Michael Curtiz) y *La perla* (1947, Emilio el Indio Fernández).

En la narración débil, los personajes se mantienen enigmáticos y sin consistencia, las situaciones se entrelazan de modo incompleto y provisional y las acciones son reemplazadas por el drama psicológico. El ambiente ya no aparece englobador ni estimula las acciones, las axiologías dualistas son sustituidas por el sincretismo, coexisten diversos puntos de vista -de modo que la narración adopta indiferentemente el del Héroe y el del Antihéroe- y el estado final se presenta como trastorno del inicial o como un estado nuevo, sin nexos con el original y con el enigma sin resolución (filmes basados en imagen-mental, imagen-pulsión o imagen-afección). Ejemplos de narración débil: *El ángel exterminador* (1962, Luis Buñuel) y *Mulholland Drive* (2001, David Lynch).

Finalmente, en la antinarración (imagen-tiempo) se pierde todo equilibrio entre elementos, la acción no desempeña ningún papel relevante y la narración se torna fragmentada y dispersa. Los múltiples personajes establecen nexos débiles con los demás y el ambiente, oscilando entre un papel protagónico o papeles secundarios; ya no hay una axiología para explicar un mundo que se ha vuelto neutro; las relaciones causales y lógicas son reemplazadas por relaciones casuales; las transformaciones se producen muy lentamente y nunca se resuelven en un estado final concreto; además, la acción del personaje es sustituida por el andar sin rumbo, de manera que lo pragmático es reemplazado por la dimensión cognitiva del pensamiento y la mirada.

Este tipo de narración ocurre en un espacio desconectado puramente óptico o sonoro: espacios vacíos, amorfos, donde los paisajes se vuelven alucinatorios. En vez del tiempo cronológico que puede ser trastocado por movimientos eventualmente anormales, se habla de un tiempo crónico no cronológico, que produce movimientos necesariamente anormales y falsos; el movimiento tiende a cero, personaje y plano pueden quedar fijos, y el espacio concreto deja de organizarse según tensiones y resoluciones de tensión, metas u obstáculos. Un claro ejemplo es *Inland Empire* (2006, David Lynch).

3.2.3 El filme como unidad de comunicación

La tercera perspectiva para analizar un filme es de suma importancia en esta investigación, en tanto que abarca conceptos como el punto de vista y el tipo de mirada. Al igual que cualquier texto, el filme inscribe en sí mismo de dónde viene (emisor) y a dónde se dirige (destinatario), al tiempo que revela la situación comunicativa en la que pretende colocarse, aunque eso no erradica las posibles contralecturas.¹⁴² A partir de la manera en que las imágenes y los sonidos se disponen y operan, ambos polos de la comunicación -el emisor concreto (por ejemplo, el director y/o el productor) y el destinatario concreto (el espectador, el público)-, adoptan figuras vicarias al interior de la película, en donde simulan una relación comunicativa.¹⁴³

Las figuras abstractas que representan los principios generales que rigen el texto son el Autor y el Espectador implícitos. El primero representa las intenciones y el modo de hacer del responsable del filme, tal como se presenta en éste; el segundo refiere a las predisposiciones, expectativas y operaciones de lectura del espectador, también como se presentan en el filme. En el Autor implícito se localiza el proyecto comunicativo en el que se basa el filme, mientras que en el Espectador implícito se ubican las condiciones de lectura que el filme presupone idealmente, a partir de la disposición de sus elementos.

En ocasiones, los principios implícitos se encarnan en algún elemento textual, con lo que se vuelven más evidentes en el interior del texto. La figura del Emisor, bajo la etiqueta de Narrador, se puede manifestar de diversas formas que recuerdan que imágenes y sonidos no se dan por sí solos, pues alguien los proporciona, por ejemplo: imágenes sobre representar o mostrar (ventanas, espejos, pantallas, reproducciones); presencia extradiegética como la voz *over*; soluciones estilísticas particularmente expresivas que funcionan como firma del autor; figuras de informadores (testigos, *flashback*, *flashforward*, medios masivos de comunicación); personajes del mundo del espectáculo o el autor protagonista que se pone a sí mismo en escena. Este último recurso

¹⁴² Esto en tanto que la película se concibe como un texto escribible antes que legible (Roland Barthes): un filme no es un producto completo que transmite un significado planeado y preexistente, sino una producción en curso que absorbe al emisor y al receptor; “*El texto escribible (...) estimula y provoca un lector activo, sensible a la contradicción y la heterogeneidad, consciente del trabajo del texto. Transforma a su consumidor en un productor, destacando el proceso de su propia construcción y promoviendo el juego infinito de la significación*”. Stam, Robert, et. al., *Op. Cit.*, p. 219

¹⁴³ Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Op. Cit.*, pp. 220-225

es frecuente en el cine de Alfred Hitchcock y Woody Allen; Carlos Reygadas también lo utiliza en *Japón* (2002).¹⁴⁴

Por su parte, las figuras de recepción se engloban bajo la etiqueta del Narratario, el cual encarna el status y la función que el Autor implícito asigna a su interlocutor, de manera que ayuda al espectador real -a través de la identificación- a recuperar el lugar y el rol que el texto ha previsto para él. Se manifiesta de las siguientes formas: imágenes de recepción como instrumentos ópticos (anteojos, binoculares); presencias extradiegéticas que remiten a espectadores explícitamente imaginados (un *tú* que emerge del texto, por ejemplo en carteles de advertencia o llamadas directas de una *voice over*); figuras de observadores (detective, periodista, viajero) o el espectador en estudio que está en la pantalla para ver lo mismo que el espectador ve en la sala. Esto último se ejemplifica con una de las primeras secuencias de *Ciudadano Kane* (1941, Orson Welles).

3.2.3.1 Punto de vista y focalizadores

El ejercicio de una función comunicativa está relacionado con la asunción de un punto de vista, definido como “*la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional.*”¹⁴⁵ Es el punto en que se coloca la cámara y desde el que se capta la realidad presentada en pantalla, de manera que señala el paso de un mundo filmable a un mundo tal como ha sido filmado. Paralelamente, es el punto en el que se coloca el espectador para seguir el filme.

El punto de vista tiene al menos tres significados: el literal-perceptivo-ver (lugar desde el que se ve), el figurado-conceptual-saber (conjunto de conocimientos a partir de los que se procede) y el metafórico-de interés-creer (sistema de valores y conveniencias al que nos adecuamos). Las tres acepciones son identificables en la imagen fílmica: Ésta da a ver algunas cosas y esconde otras, con lo que proporciona cierta información y expresa valores de referencia e ideologías de fondo.

Se ha considerado al punto de vista como un poderoso mecanismo para manipular al público, en tanto que orilla al espectador a identificarse con el punto de vista inscrito

¹⁴⁴ Ver anexo 1 *Japón. Segmentación y estratificación*, secuencias 3 y 4

¹⁴⁵ Stam, Robert, et al., *Op. Cit.*, p. 106

en el texto. Sin embargo, teóricos como Nick Browne sostienen que asimilar los valores e ideología del sujeto que mira en el texto con los del espectador, es simplista y erróneo, pues existen factores como la diferencia de género (el texto posee diferentes lugares de recepción para hombres y mujeres). Además, la autoridad narrativa no reside necesariamente en el personaje que domina el punto de vista óptico; “*Un espectador está en muchos lugares al mismo tiempo, con el espectador ficcional, con lo visto, y al mismo tiempo en una posición para evaluar y responder a las peticiones de cada uno*”¹⁴⁶; condición necesaria para una contralectura feminista como la de esta investigación.

A través de un punto de vista se identifica una porción de la realidad, de modo que la atención se concentra sobre algo que adquiere un estatuto privilegiado respecto al resto de los elementos; este movimiento de selección y subrayado se denomina focalización. Los elementos portadores de un punto de vista en el interior de un filme, actúan como agentes de focalización o focalizadores y pueden ser extradiegéticos u homodiegéticos; los primeros se relacionan con el punto de vista del Autor y del Espectador implícitos, y los segundos con el punto de vista de Narradores y Narratarios.

En torno a los equilibrios entre puntos de vista extradiegéticos y homodiegéticos, existen tres posibles configuraciones. En la primera, el punto de vista del Autor implícito es superior al del Narrador o Narratario, es decir, quien guía el texto sabe más que los personajes, pues incluso capta lo que ellos no llegan a comprender, establece las reglas del juego y decide qué hay que mostrar, mientras que el Narrador es incapaz de reconstruir un cuadro general de los acontecimientos. En la segunda configuración, el punto de vista del Autor implícito es equivalente al del Narrador o Narratario: aquel que guía el texto ve, conoce y juzga en estrecha correlación con los personajes, como en los filmes en cámara subjetiva. Y en la tercera configuración, el punto de vista del Autor implícito es inferior al del Narrador y el Narratario, de modo que el que guía el texto se limita a describir o testimoniar los hechos, como en la mayoría de los documentales.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Nick Browne, “The rethoric of film narration”, citado en *Ibidem*, p. 108

¹⁴⁷ Casetti y di Chio analizan el caso de *Ciudadano Kane*: “*Thompson, el Narratario por excelencia (detective, periodista, viajero), cuando empieza su investigación, se encuentra necesariamente en una posición de inferioridad con respecto a los Narradores que interroga; sin embargo, (...) su punto de vista, que derivando de los puntos de vista de los distintos narradores se enriquece progresivamente, adquiere un mayor peso en la economía del intercambio comunicativo.*” Al final, el punto de vista del Autor implícito se impone, al revelar el origen de *Rosebud*. Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 239

3.2.3.2 Tipos de mirada

En tanto que la teoría de la mirada es explicada en el primer capítulo,¹⁴⁸ en este apartado sólo se hacen algunas precisiones metodológicas. En un texto filmico se pueden identificar cuatro tipos de mirada: objetiva, objetiva irreal, interpelación y subjetiva. En la primera, la imagen muestra una porción de realidad de modo directo y funcional; posee un punto de vista emisor y un punto de vista receptor que la estructuran globalmente, pero no tiene ninguno que proponga un punto de vista personal en su interior, de modo que manifiesta Autor y Espectador implícitos, pero no un Narrador ni un Narratario.

En esta mirada objetiva, el punto de vista es neutro, pertenece sólo a quien organiza el texto y no a quienes lo interpretan (por ejemplo, los planos generales que muestran una situación en su integridad). Deriva un ver decidido, un saber diegético y un creer firme, pues la cobertura del punto de vista y la evidencia de la imagen, al capturar todo lo que es necesario, no dan lugar a dudas ni dejan preguntas insatisfechas.

La mirada objetiva irreal muestra una porción de la realidad de modo extraño, como signo de una intencionalidad comunicativa más allá de la representación (ej. tomas de lugares imposibles). Narrador y Narratario se encarnan en el protagonismo absoluto de la cámara y el espectador se convierte en intérprete, pues mientras era un testigo oculto en la mirada objetiva, aquí asume la posición de quien puede recorrer el mundo con plena libertad. De ello deriva un ver total, un saber metadiscursivo y un creer absoluto, pues la identificación con la cámara lleva un matiz de omnipotencia visual.

En la interpelación, la imagen presenta un elemento cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente (voz *over*, recursos didascálicos, mirada de la cámara). Existen un Autor implícito, un Narrador que lo encarna en el elemento interpelador y un Espectador implícito; de lo que derivan un ver parcial, un saber discursivo y un creer contingente, relacionado más con el discurso del interpelador que con la diégesis. Finalmente, en la mirada subjetiva, lo que aparece en pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente o imagina (esta mirada se presenta en aquellas tomas, escenas o secuencias filmadas en cámara subjetiva). Se identifica un Autor implícito, pero sobre todo un Espectador implícito y un Narratario que lo representa (el

¹⁴⁸ *Vid. Supra.*, capítulo 1, “Teoría feminista del cine”

personaje en escena); gracias a este último, el espectador asume una posición activa, entrando en el campo a través de sus ojos, mente y creencias. De ello deriva un ver limitado, un saber infradieético y un creer transitorio, completamente inscrito en la vivencia de quien está en escena.

3.2.3.3 Regímenes de la comunicación

Se pueden distinguir dos regímenes de la comunicación: la referencial y la metalingüística. La comunicación referencial se dedica preferentemente a la transmisión de un contenido y a la denotación de la realidad; es la mirada objetiva. Por el contrario, la comunicación metalingüística se dedica a expresar el acto mismo de comunicar, mostrando no tanto el mundo, sino el hecho mismo de mostrar; esto se logra mediante el retorno de la comunicación sobre cada uno de sus elementos constitutivos: sobre el emisor, destinatario, las relaciones entre ambos y el mensaje intercambiado.

Cuando la comunicación vuelve sobre el emisor, se trata de una comunicación emotiva, que se caracteriza por la explicitación de un punto de vista propio desde el que se muestran las cosas (mirada objetiva irreal); un ejemplo es *8 1/2* (1963, Federico Fellini). La que vuelve preferentemente sobre el destinatario, es la comunicación identificativa: es el caso de la mirada subjetiva, que hace coincidir el punto de vista del destinatario con el de un personaje en escena; un ejemplo es el filme *Lady in the lake* (1947, Robert Montgomery).

Por su parte, la comunicación que se centra en el contacto instaurado entre el emisor y el destinatario, es decir, en los nexos existentes entre las contrapartes o la verificación del funcionamiento de los canales de intercambio, es la comunicación fáctica (por ejemplo, soluciones técnicas como la imagen congelada, la pantalla en blanco, la cámara lenta o la mirada a la cámara); Fellini también exploró las posibilidades de este tipo de mirada en filmes como *Y la nave va* (1983). Finalmente, cuando la comunicación se centra preferentemente en la forma del mensaje intercambiado, exaltando sus características estructurales y la técnica de su constitución, se trata de comunicación poética (identificable en el virtuosismo técnico de algunas obras de vanguardia); un ejemplo es *Ballet mécanique* (1924, Fernand Léger y Dudley Murphy).

3.3 Etapas del análisis cinematográfico

En el análisis cinematográfico se ponen en práctica estrategias de descomposición y recomposición del filme, con el fin de identificar sus principios de construcción y funcionamiento. De acuerdo con Francesco Casetti y Federico di Chio -cuyo libro *Cómo analizar un film* funge como guía principal de los análisis textuales de este trabajo- todo análisis consta de tres etapas: segmentar y estratificar (descomposición), enumerar y ordenar, recomponer y modelizar (recomposición). A continuación se detalla la forma en que se llevo a cabo dicho procedimiento para el análisis del cine de Carlos Reygadas.

3.3.1 Segmentación y estratificación

La segmentación es la descomposición a nivel lineal; consiste en subdividir el filme en unidades de contenido siempre más pequeñas: secuencias, encuadres o imágenes. Tanto por fines sintéticos como por el hecho de que se consideró necesario trabajar con acciones completas, los análisis de esta investigación parten de un segmentación en secuencias; a juicio de Christian Metz, éstas son segmentos autónomos, en tanto que son la primera subdivisión del filme, mientras que los planos de los que constan, constituyen una parte de una parte del filme. Sin embargo, las secuencias no son independientes, pues sólo adquieren su sentido definitivo en relación con el filme en su totalidad.

En la *grande syntagmatique*, Metz identifica ocho diferentes sintagmas (segmentos correspondientes al nivel de secuencia) para articular los eventos profílmicos en función de un tiempo y un espacio específicamente cinematográfico. Puntualiza que la separación sólo tiene lugar cuando un cambio de toma produce un cambio de significado; es decir, cuando una transición espacio-temporal (como el corte) en el nivel de significante fílmico corresponde a un cambio a nivel de significado. Dichos tipos sintagmáticos fueron el criterio para la segmentación; son explicados a continuación y, al final del capítulo, se presenta un cuadro sinóptico.¹⁴⁹

El plano autónomo es el único tipo sintagmático formado por un solo plano, el cual expone por sí solo un episodio de la intriga. Consta de cinco subtipos; el primero es el plano secuencia (toda una escena presentada en un sólo plano), cuya autonomía radica

¹⁴⁹ Las características de los ocho tipos sintagmáticos están parafraseadas a partir del esquema en: Metz, Christian, “Problemas de denotación en el filme de ficción”, en Metz, Christian, *Op. Cit.*, pp. 146-154

en la unidad de una acción. Los otros subtipos, agrupados bajo la categoría de insertos, son: el inserto no diegético, el diegético desplazado, el subjetivo y el explicativo. El primero presenta un objeto exterior a la acción y tiene un valor puramente comparativo; el inserto diegético desplazado presenta una imagen *real* que es sustraída de su emplazamiento filmico normal y es colocada en un sintagma de recepción ajeno (una imagen única de los perseguidores en una secuencia relativa a los perseguidos). El inserto subjetivo es una imagen ausente para el protagonista de la acción, como recuerdos, ensoñaciones o premoniciones; y el inserto explicativo es un detalle ampliado, un motivo sustraído de su espacio empírico y emplazado en un espacio abstracto con efecto de lupa.

El segundo y tercer tipo sintagmático es el de los sintagmas acronológicos: sintagma paralelo y sintagma seriado. En este tipo de sintagma, la relación temporal entre los hechos presentados por las imágenes no es precisada, a diferencia de los sintagmas cronológicos. En el sintagma paralelo, el montaje entrelaza dos o más motivos que reaparecen alternadamente, sin que dicho entrecruce asigne una relación precisa -temporal o espacial- entre ellos en el plano de la denotación, pero con valor simbólico directo; por ejemplo, ricos y pobres, ciudad y campo.

Por su parte, el sintagma seriado se compone de una serie de escenas breves que representan muestras típicas de un mismo orden de realidades, sin estar situadas en relación temporal alguna, pero cuyo supuesto parentesco dentro de una categoría de hechos es puntualizado por el cineasta. Ninguna evocación es tratada a profundidad, pues es su conjunto, y no cada una de ellas, lo que el filme toma en consideración; es común que la cohesión de la secuencia sea resaltada mediante el uso de efectos ópticos como fundidos encadenados para unir las imágenes. Un ejemplo son imágenes sucesivas de destrucciones, bombardeos y cadáveres, para mostrar la idea *desastres de la guerra*.

El cuarto tipo sintagmático, el sintagma descriptivo, es el único en el que la relación entre todos los motivos presentados sucesivamente en la imagen, es de simultaneidad. Un ejemplo es la descripción de un paisaje (primero un árbol, luego una vista parcial de ese árbol, luego un arroyo junto a éste, luego una montaña a lo lejos). La única relación inteligible entre los objetos que las imágenes presentan sucesivamente es una relación de coexistencia espacial. Este tipo de sintagma no sólo se aplica a objetos o personas inmóviles; puede tratar acciones cuyo único tipo de relación inteligible sea el

paralelismo espacial en el momento del tiempo que se toman, es decir, que no puedan ser situadas de forma sucesiva en el tiempo por el espectador (por ejemplo, un rebaño de ovejas en marcha, con imágenes de las ovejas, del pastor, del perro). Esto en tanto que un mismo objeto es descriptible o narrable, según la lógica de lo que de él se nos dice.

El quinto es el sintagma alternado. Con excepción del sintagma descriptivo, los sintagmas cronológicos son narrativos, es decir, sintagmas en los que la relación temporal entre los objetos vistos en la imagen supone consecuciones y no sólo simultaneidades. Dentro de dicha categoría, el sintagma alternado se distingue de los sintagmas narrativos lineales por el hecho de que entremezcla varias consecuciones temporales distintas (mientras en los segundos, una consecución única enlaza todos los actos de la imagen).

Por su parte, el sintagma paralelo presenta por alternancia dos o más series de acontecimientos de manera tal que en el interior de cada serie las relaciones temporales son de consecución, pero entre las series la relación temporal es de simultaneidad (alternancia de las imágenes = simultaneidad de los hechos). Ejemplo: imagen de los perseguidores, imagen de los perseguidos, imagen de los perseguidores, etcétera.

La escena es el sexto. Dentro de los sintagmas narrativos lineales, la consecución que engloba la totalidad de imágenes puede ser continua o discontinua, siendo esta última la que presenta hiatos diegéticos, elipsis y momentos saltados. Ahora bien, cuando la consecución es continua, se trata de una escena, único sintagma semejante a una escena de teatro o incluso de la vida cotidiana, un conjunto espacio-temporal que se experimenta sin fallas (unidad de lugar, coincidencia entre tiempo fílmico y tiempo diegético). La escena reconstituye por medios fílmicos (tomas de imágenes separadas, ajustadas en el *raccord*) una unidad experimentada como concreta; su significante es fragmentario (diversos planos) pero el significado es percibido de forma unitaria y continua.

Los últimos tipos sintagmáticos son las secuencias propiamente dichas,¹⁵⁰ sintagmas narrativos lineales en los que la consecución temporal de los hechos es discontinua; se subdivide en secuencia por episodios y secuencia ordinaria. Ésta tiene lugar cuando la discontinuidad temporal queda sin organizar, pues el cineasta se salta los momentos que se consideran carentes de interés; constituye una unidad narrativa más

¹⁵⁰ Diferentes de la secuencia como sucesión de planos que forman una unidad, sintagma autónomo.

específicamente filmica que la escena, en tanto que el tiempo de la pantalla (tiempo del significante) no coincide con el tiempo diegético (tiempo del significado). Ahora bien cuando la discontinuidad está organizada, se trata de una secuencia por episodios; ésta alinea un cierto número de escenas breves que se suceden por orden cronológico, sin profundizar en ninguna de las evocaciones, pues el filme sólo toma en cuenta el conjunto.

Cada una de las imágenes aparece como el resumen simbólico de un estadio en una evolución de longitud considerable, condensada en la secuencia global.¹⁵¹ Un claro ejemplo es la secuencia en *Ciudadano Kane* (1941, Orson Welles), que presenta el deterioro de la relación entre el protagonista y su primera esposa mediante una serie cronológica de rápidas alusiones a las comidas de la pareja.

Una vez que la película se segmenta en secuencias, se pasa a la estratificación o descomposición del espesor, es decir, diferenciar los componentes de cada uno de los segmentos aislados, con el fin de analizar uno por uno, tanto en sus relaciones al interior del segmento, como en la diversidad de sus formas y funciones a lo largo del filme. Para esta etapa se diseñó una tabla de registro (modelo al final del capítulo) con los elementos formales y de contenido revisados en los apartados anteriores: códigos cinematográficos y niveles del análisis. Se llenó una tabla por cada secuencia de cada filme.

3.3.2 Enumeración y ordenamiento, recomposición y modelización

Tras la descomposición, es preciso reagrupar los elementos; esta fase de recomposición consta de cuatro etapas: enumeración, ordenamiento, recomposición y modelización. La primera se refiere a la elaboración de un catálogo de elementos, puntualizando su pertenencia a un determinado segmento y a un determinado eje; para ello también se construyó una tabla cuyo modelo se muestra al final del capítulo.

En el reagrupamiento se procede mediante una serie de operaciones a fin de llegar a una imagen sintética del texto. Así, tras detectar la moda en cada uno de los elementos analizados, se determina: régimen de escritura, de representación, de narración y de comunicación del filme. Finalmente, la modelización no sólo sintetiza el texto, sino que

¹⁵¹ En algunos casos se observa continuidad en el diálogo durante toda la secuencia, a través de lugares distintos; esto provoca al sentido común del espectador y, aunque acentúa la separación de los episodios, su presencia concreta la unidad de la secuencia.

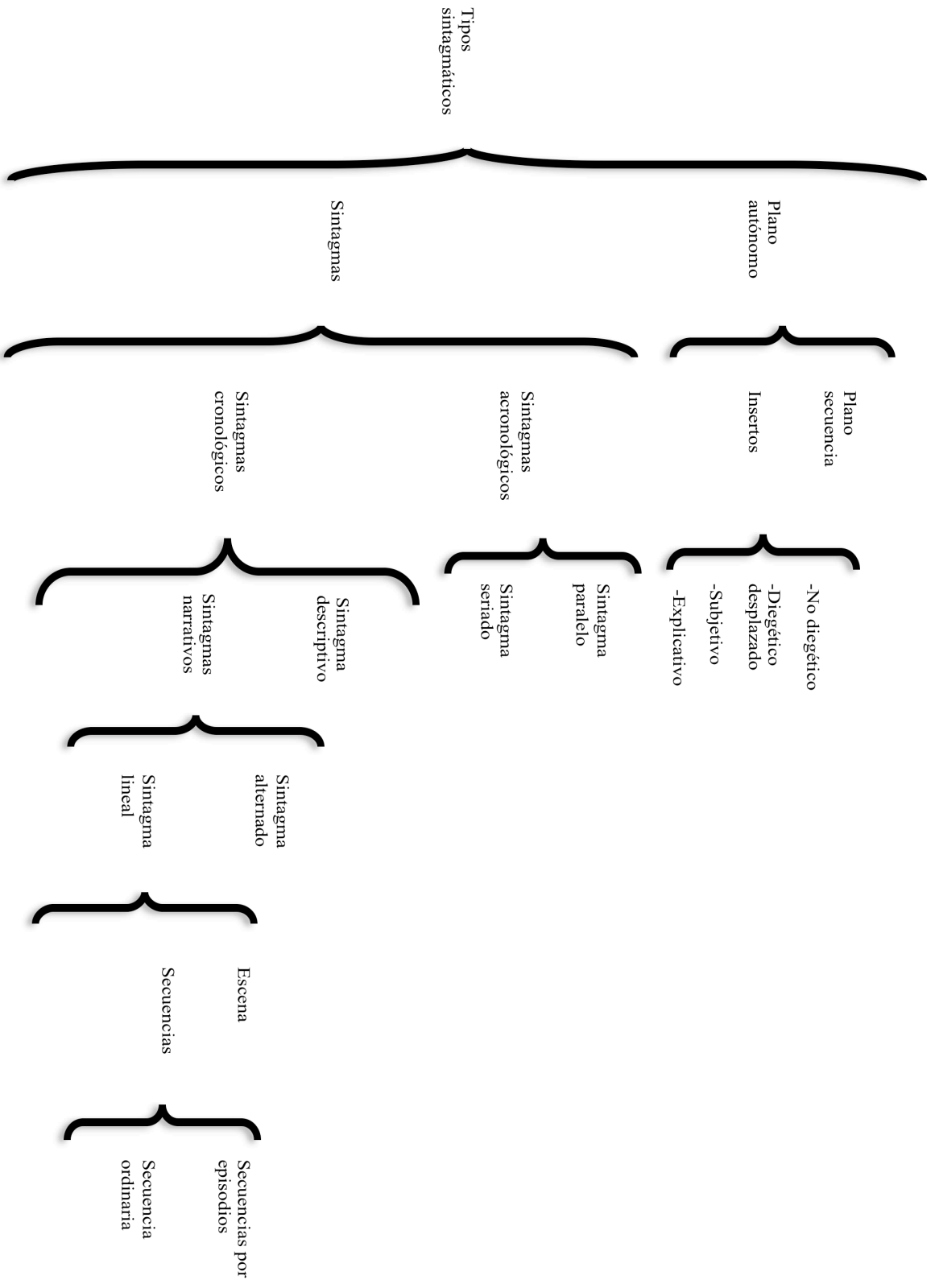
lo explica: A partir del conjunto de datos recogido en las etapas anteriores, se construye un modelo capaz de revelar una regularidad y una sistematicidad que apuntan a las leyes constitutivas del texto; dichos modelos pueden ser figurativos, abstractos, estáticos o dinámicos (categorías que también son susceptibles de aparecer en combinación).

El modelo figurativo proporciona una imagen total del texto con una frase de carácter simbólico, mitológico o canónico (por ejemplo, el amor platónico); el modelo abstracto, por su parte, se presenta como una fórmula vacía de contenido, reduciendo el texto a un conjunto de relaciones formales. El modelo estático engloba las relaciones entre los elementos del filme, en una visión inmovilizada del texto; reconduce el todo a una situación o acontecimiento únicos. Por el contrario, el modelo dinámico vincula el devenir de los elementos con el avanzar del texto, por lo que proporciona un diagrama del objeto analizado.

3.4 Resumen del capítulo y cuadros

El objetivo de este capítulo es puntualizar los ejes que sustentan el análisis de *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007). Para ello, se comenzó por aclarar el concepto de lenguaje cinematográfico y definir los principales códigos cinematográficos: visuales, sonoros, gráficos y sintácticos. Posteriormente se revisaron los tres niveles de análisis identificados por Francesco Casetti y Federico di Chio, específicamente, el filme como unidad de representación, de narración y de comunicación, a fin de tomar categorías complementarias del análisis.

En el rubro de narración se consideró pertinente incluir los conceptos de imagen-movimiento e imagen-tiempo de Gilles Deleuze, a fin de abordar aquellas secuencias en las que la *acción pragmática* es reemplazada por la *acción cognitiva*. Además, al final de cada apartado relativo a los niveles de análisis, se enumeraron las características de los regímenes de representación, narración y comunicación, respectivamente. Finalmente se detallan las etapas del análisis, desde la segmentación hasta la modelización. A continuación se incluyen tres cuadros de elaboración propia, con base en lo expuesto a lo largo del presente capítulo. El primero resume los tipos sintagmáticos descritos por Christian Metz; el segundo es la tabla que se utilizó para la segmentación y estratificación de los filmes en estudio; el tercero es la tabla de reordenamiento y reagrupamiento.



No.	Secuencia:	Tiempo código:			
FORMA					
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo			
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/>		
	Encuadre	Tipos de planos			
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>	
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>	Primer plano <input type="checkbox"/>	
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Angulación					
Frontal <input type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>			
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>				
Espacio off					
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>			
Iluminación	Neutra /Realista <input type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>		
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>		
CÓDIGOS SONOROS					
	Voz	Música	Ruido		
Sonido in					
Sonido off					
Sonido over					
Observaciones					
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>	
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático				
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>	
	Observaciones:				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>		
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>		
	Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>	
	Observaciones:				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>		
	Observaciones:				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones:				
	Notas sobre orden y/o frecuencia:				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones:		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	

ORDENAMIENTO Y REAGRUPAMIENTO									
	Códigos visuales						Códigos sonoros		
	Profundidad de campo	Planos	Angulación	Espacio off	Iluminación	Movimiento de cámara	Voz	Música	Ruido
Secuencia									
1									
2									
3									
4									
5									
6									

	Códigos sintácticos						
	Tipos de asociaciones	Tipo sintagmáticos	Códigos gráficos	Espacio filmico	Tipo de mirada	Punto de vista	Tiempo filmico
Secuencia							
1							
2							
3							
4							
5							
6							

	Existentes		Acontecimientos		Transformaciones
	Personajes		Acciones		
	Ambiente	Persona /Rol/ Actante	Sucesos	Comportamiento/ Función/ Acto	Cambio/ Proceso/ Variación estructural
Secuencia					
1					
2					
3					
4					
5					
6					

NOTA: Cabe destacar que las dos tablas empleadas en el análisis de los tres filmes de Carlos Reygadas (tanto la de segmentación y estratificación como la de ordenamiento y reagrupamiento) son de elaboración propia, pero a partir de la combinación de aspectos de la propuesta de Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film* (autores que a su vez dan crédito a autores como Vladimir Propp) y del trabajo desarrollado por Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. El criterio fue la búsqueda de elementos suficientes para la realización de una lectura deconstructiva feminista del filme, a nivel de forma y contenido

CAPÍTULO CUATRO
ANÁLISIS TEXTUAL E INTERPRETACIÓN DE
LOS FILMES DE CARLOS REYGADAS

En el presente capítulo, las herramientas de análisis e interpretación desarrolladas en los apartados anteriores, se integran y aplican en los tres largometrajes que Carlos Reygadas ha dirigido hasta el momento. Como fase previa a la redacción de las argumentaciones que a continuación se enuncian, se trabajó en la segmentación y estratificación de cada filme, seguido por su ordenamiento y reagrupamiento en una serie de tablas. Las primeras se incluyen como anexos, pues a lo largo del análisis de cada película, constantemente se hace referencia a una secuencia en particular; esta última es fácilmente localizable en tanto que a cada una se le asignó un número en la parte superior izquierda del cuadro.

Al inicio de cada apartado se incluyó una breve sinopsis, con el fin de que el contenido al que se hace alusión en la interpretación, sea compartido por el lector aun si no ha visto el filme analizado. En el análisis se identifican cada uno de los regímenes puntualizados en el capítulo anterior; esto permite tener una idea clara de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas en cada película y posibilita la modelización del contenido. Este modelo funge como punto de partida para cada una de las interpretaciones, mismas que son enriquecidas con planteamientos de autores como Georges Bataille y Gilles Deleuze. Finalmente, el análisis de los tres filmes se integra en un cuadro sinóptico que permite establecer semejanzas y diferencias entre ellos.

4.1 *Japón*: masoquismo, choque de arquetipos y trayectoria edípica subvertida

4.1.1 Sinopsis

Un pintor anónimo de aproximadamente cincuenta años (Alejandro Ferretis) deja la ciudad de México para buscar serenidad en el remoto pueblo de Ayacatzintla, Hidalgo. Además de un bastón, walkman para escuchar música clásica (J. S. Bach, Arvo Pärt y D. Shostakovich), un libro de arte y una pistola, carga con un profundo sentimiento, mezcla de hartazgo y tristeza, visible en su rostro; sin que las razones de su decisión sean explicitadas en el filme, el hombre deja claro su objetivo desde la tercera secuencia, en su charla con el cazador: va a suicidarse.

La gente del pueblo lo recibe con amabilidad y, por órdenes del *juez*, es conducido a casa de una generosa viuda octogenaria, artrítica y católica: doña Ascen. Ella acepta alojarlo en su troje y, a pesar de su precario estado de salud y del carácter huraño

de su huésped, le atiende de la mejor manera posible. Mientras tanto, Juan Luis, el expresidiario sobrino de la anciana, reclama su propiedad sobre la casa y, en particular, amenaza con llevarse las piedras de la troje. La mujer no opone resistencia, pero le externa su preocupación al pintor.

En un importante punto de inflexión -al lado del cadáver putrefacto de un caballo y bañado por la lluvia- el suicida toma la decisión de seguir viviendo. Pero esta redención no resulta en mayor alegría; al contrario, tras tirar la grabadora de la pulquería y fallar en su intento de buscar aliados contra Juan Luis, su relación con la gente local empeora. Y aunque manifiesta preocupación por el conflicto de Ascen, es incapaz de actuar.

Decide marcharse, pero antes pide un favor a su anfitriona: tener relaciones sexuales. Ella acepta y, sumisa, acata sus órdenes; él llora antes de alcanzar el orgasmo. Juan Luis cumple su amenaza y destruye la troje, a pesar del tibio intento del pintor por detenerlo. Ascen atiende diligente a los trabajadores de su sobrino y decide acompañarlos en el tractor que lleva las piedras a San Bartolo. El hombre espera toda la noche a que su anfitriona vuelva, pero esto jamás sucede; un plano-secuencia en espiral muestra la razón: los restos del tractor arden en llamas junto a la vía de tren y, desperdigados entre la vegetación y las piedras de la troje, descansan los cadáveres de los pasajeros.

4.1.2 Análisis

De acuerdo a la metodología planteada en el capítulo tres¹⁵², el primer paso para el análisis textual de *Japón*, fue su segmentación en treinta y dos secuencias, tomando como criterio la identificación de un tipo sintagmático. El siguiente paso fue la estratificación de cada secuencia con el fin de revisar en detalle forma y contenido: códigos visuales, sonoros, sintácticos y gráficos, punto de vista, tipos de mirada y espacio-tiempo filmicos para el primer rubro; existentes, acontecimientos y transformaciones para el segundo.¹⁵³ Posteriormente, se elaboró una tabla cruzando las secuencias con los elementos analizados, obteniendo así una visión global del filme. Es de esta información de la que se desprenden las siguientes conclusiones.

¹⁵² *Vid. Supra.*, capítulo 3, apartado 3.3 Etapas del análisis cinematográfico

¹⁵³ Ver anexo 1: *Japón*. Segmentación y estratificación

El régimen de escritura de *Japón* es moderno, en tanto que mezcla elementos neutros (típicos de la escritura clásica) con elementos marcados (típicos de la escritura barroca), sin seguir un patrón predecible. Entre las soluciones neutras se encuentran la iluminación, el uso de los códigos gráficos, el espacio unitario, las asociaciones por proximidad y transitividad, la abundancia de angulación frontal, así como el paso de planos generales a figura enteras y planos medios.

Entre las soluciones marcadas se ubican: el paso de la música no diegética a diegética (secuencia 4, descenso a San Bartolo), o bien su uso como mecanismo de identificación con algún personaje (secuencia 19, hombre borracho y enojado), tomas subjetivas con cámara en mano y bruscos paneos de 360 grados revelando el espacio fueracampo de forma obsesiva, así como las miradas de interpelación (presentes en once secuencias), con personajes viendo directamente a la cámara sin la tridimensionalidad del espacio renacentista (por ejemplo, en secuencia 26, relación sexual del hombre y Ascen).

También destaca el predominio de imagen mental (15 casos en los que se hace evidente una conciencia-cámara que decide qué mostrar) y de imagen afección (12 casos, 7 de rostros intensivos y 5 de rostros reflexivos), respecto a la imagen acción (12 casos); esto permite afirmar que se trata de una película dotada de una conciencia-cámara que revela un punto de vista del autor implícito superior al del narrador o narratario. Por su parte, la imagen pulsión (7 casos) se utiliza para enfatizar un aspecto del contenido: la atracción del hombre por la muerte y el erotismo cercano a ella.

El régimen de representación fluctúa entre la analogía absoluta y la analogía construida; la primera se corresponde con las tomas largas de tiempos muertos (secuencia 22, apareamiento de caballos) de la estructura sintáctica plano-secuencia, mientras que la segunda se refiere a la estructura sintáctica del *découpage* que, siendo selectiva y manipuladora, se propone reconstruir una impresión de realidad (secuencia 15, almuerzo con Ascen). Así, *Japón* mezcla un estilo documental con un relato enteramente ficcional.

En lo concerniente al régimen de narración, la ópera prima de Reygadas combina elementos de la narración débil con la antinarración/ imagen-tiempo. Por un lado, hay un ambiente orgánico en el que se mueven un protagonista, un antagonista y un objeto de deseo, pero en vez de actuar, el héroe se sume en actos cognitivos que lo inmovilizan, de modo que se convierte en testigo pasivo de hechos rizomáticos en los que personajes

secundarios se tornan protagonistas (secuencia 7, entrevista con el juez), sólo para desaparecer en secuencias subsecuentes. Hay un drama psicológico como eje (la pulsión de muerte del pintor), pero la situación narrativa es fragmentada y dispersa.

En lo que respecta al régimen de comunicación, la abundancia de la mirada objetiva irreal (presente en 29 de las 32 secuencias que conforman el filme), revela una comunicación emotiva, centrada en el emisor, es decir la cámara. Aunada a la interpelación (presente en 11 secuencias) que se relaciona con la comunicación fáctica, y a la mirada subjetiva (identificada en 15 secuencias) relacionada con la comunicación identificativa, esta mirada produce un efecto de distanciamiento al revelar las tres miradas del cine puntualizadas por Mulvey, es decir, la mirada de los personajes en el universo diegético del filme, pero también la mirada de la cámara y la del espectador.

Aunque a nivel secuencia abunda la variación estructural de saturación (todo se va resolviendo conforme a las posibilidades del punto de partida), a nivel global, la transformación del filme es de inversión y suspensión. Lo primero porque el personaje que pretendía morir sobrevive, mientras que el que se aferraba a la vida muere; lo segundo porque la amargura y tristeza que motivaron la acción inicial, no encontraron resolución en el punto de llegada. De esta manera, se pasó de un desequilibrio a otro; ni principio ni final presentan una situación de orden y/o estabilidad.

Asimismo, a pesar de que a nivel secuencia el tiempo filmico es lineal vectorial, a nivel del filme es un tiempo cíclico, puesto que el punto de llegada es análogo al de origen (alejamiento y viaje). Además, con el espacio dinámico-expresivo más poético de toda la película -es decir, abiertamente centrado en la forma del mensaje- la secuencia final enfatiza esta idea cíclica del tiempo, por medio de los movimientos en espiral con los que muestra las consecuencias del accidente del tractor. Finalmente, el filme se sintetiza en un modelo dinámico figurativo: la trayectoria edípica¹⁵⁴ subvertida debido al masoquismo de un héroe fallido incapaz de afrontar la prueba.

¹⁵⁴ La trayectoria edípica es un concepto de teoría psicoanalítica del cine, que refiere a la convención de los filmes clásicos en los que el protagonista masculino avanza hacia la resolución de la crisis y la estabilidad social, casi siempre mediante la unión con una mujer. Se desprende de la interpretación freudiana del mito de Edipo, donde el varón reconoce la diferencia sexual con respecto a su madre y, debido a la amenaza de la castración representada en la figura del padre, desvía su deseo hacia otra mujer, misma que encontrará una vez completada la trayectoria; si falla en este propósito, se habla de una masculinidad en crisis. Susan Hayward, *Cinema Studies. The key concepts*, 3ª ed., Oxon, Routledge, 2006, p. 286

4.1.3 Interpretación

De enigmático título jamás aludido directamente en el universo diegético del filme, pero que apela a un cine evocativo y trascendental donde tienen cabida la resurrección o el encuentro con la alteridad, *Japón* inicia cuando el personaje masculino ha emprendido un viaje con el objetivo de suicidarse. Las razones de su decisión quedan sin esclarecer, de modo que dichas capas de pasado deben ser leídas en las numerosas imágenes-afección del rostro angustiado del personaje (por ejemplo, secuencia 8, llegada a casa de Ascen).

Fiel al arquetipo del *Animus*, este hombre proviene del mundo civilizado, ama la alta cultura (la música clásica en el *walkman* como epítome), se expresa con propiedad y se atormenta por problemas existenciales. Al llegar a tierras ignotas -un pueblo perdido en la sierra hidalguense- contempla con mórbido placer el salvajismo de la naturaleza donde vida y muerte conviven a cada paso (secuencia 2, sacrificio de la paloma). Este lugar de exceso desbordante, se resume en el personaje femenino que lo acoge: doña Ascen, arquetipo del *Anima*, madre protectora, bondadosa, nutricia y abnegada. Incluso su violenta muerte no es sino el otro rostro del arquetipo: la madre naturaleza/abismo que da la vida sólo para destruirla, pues no distingue entre creación y destrucción.

En un filme clásico donde se recorriera la trayectoria edípica de manera satisfactoria, la atracción del hombre por Ascen habría sido sublimada en amor filial y respeto por la anciana que le enseñó a revalorar la vida; más aún, en muestra de gratitud y desarrollo de su masculinidad (superación de la prueba), el hombre la habría salvado del despojo de la troje a manos de Juan Luis, y quizá habría sido premiado con otra mujer-objeto del deseo. Esta historia sería narrada desde el punto de vista del Héroe, con mirada objetiva de la cámara y en un tiempo lineal vectorial.

Pero lo que ocurre en *Japón* es una trayectoria edípica con venganza,¹⁵⁵ narrada de forma tal, que el espectador es constantemente interpelado como sujeto poseedor de una mirada y que pone en juego su subjetividad de género. A veces es forzado a mirar desde los ojos del hombre pero -sin mediación- la cámara abre la toma y revela de golpe a ese sujeto con el que se compartía el punto de vista (secuencia 19, hombre borracho y enojado); más aún, con este personaje se comparten tomas subjetivas donde Ascen es el

¹⁵⁵ Cfr. Capítulo 1, apartado 1.4 Narratividad y subjetividad de género

objeto de deseo (secuencia 15, almuerzo con Ascen). La transgresión surge porque la anciana artrítica no responde al modelo de mujer que connota ser mirado en el cine clásico. De hecho, antes que mujer seductora, Ascen se identifica con la madre abnegada, dispuesta a sacrificarse por el otro, al tiempo que su avanzada edad la coloca en ese *tercer sexo*¹⁵⁶ capaz de relacionarse sin la mediación de la diferencia sexual (algo patente en la secuencia 23, donde el hombre le explica por qué fue a Ayacatzintla).

Aunque en menor cantidad, también hay planos subjetivos desde la mirada de Ascen. Además, tanto la pareja protagónica como algunos personajes secundarios que adquieren el rango de protagonistas durante una secuencia determinada (por ejemplo, el cantante borracho en la secuencia 28, descanso de los trabajadores de Juan Luis), llegan a mirar directamente a la cámara, en un espacio que viola la tridimensionalidad renacentista (secuencia 26, relación sexual del hombre y Ascen) y evita que el espectador se identifique del todo con personaje alguno.

Ahora bien, la trayectoria edípica subvertida del filme puede ser revisada a partir de la explicación de Gaylyn Studlar sobre la fantasía masoquista.¹⁵⁷ Siguiendo el texto *Masochism: An interpretation of coldness and cruelty* de Gilles Deleuze, la investigadora asevera que el masoquismo se origina en la relación del niño con la madre, de modo que el deseo fundamental del masoquista es la completa simbiosis con ella, sólo posible en la muerte. A diferencia del sádico que desea controlar al otro, asumiendo el poder parental sobre el hijo, el masoquista ansía la posición del hijo controlado por la madre; desde su perspectiva, la mujer representa la unidad dialéctica de Eros y Tanatos.

A la luz de esta interpretación, es una causalidad lógica que, habiendo renunciado a suicidarse, el hombre sintiera el deseo de fusión sexual con la anciana/madre naturaleza. Así, su mirada sobre Ascen no sólo significa deseo de posesión, sino de sumisión; y su llanto tras la relación sexual demuestra, además de su incapacidad para asumir la entrega de otro ser, la angustia generada por la pulsión de muerte que conduce sus actos, misma que sólo puede agotarse en la muerte. Este enfoque también permite

¹⁵⁶ *Vid. Supra.*, capítulo 2, apartado 2.2.1 Estereotipos femeninos

¹⁵⁷ Citado en Gaylyn Studlar, "Masochism and the perverse pleasures of the cinema" en Mast Gerald, Marshall Cohen y Leo Braudy (editores), *Film theory and criticism. Introductory readings*, 4ª ed., Nueva York, Oxford University Press, 1992, pp. 773-790

entender la pasividad del personaje masculino, pues a diferencia del sadismo que exige acción y gratificación inmediata, el masoquista saborea el suspenso y la distancia. Evidentemente, esta lectura transgrede los estereotipos de género del cine clásico.

Por su parte, Ascen se mantiene en el cautiverio de la mujer para el otro, servicial, pasiva y atenta (secuencia 29, fin de la jornada), además de profundamente religiosa; pero paradójicamente, su trágica muerte sirve para deslegitimar dicha actitud. Aunque una primera lectura la coloca en la posición de objeto del deseo, también es sujeto de un deseo sublimado, como manifiesta el beso que da en la boca a su imagen de Jesucristo (secuencia 9, rezos en casa de doña Ascen), y la charla que inicia con el hombre a propósito de que *a las mujeres les gusta más diosito y a los hombres la Guadalupe* (secuencia 13, mariguana y pinturas). Cabe reiterar que, en el cine mexicano, ambas posiciones con respecto al deseo, resultan transgresoras para una mujer de su edad.

En conclusión, *Japón* es un claro ejemplo de cine que trabaja con y en contra de los recursos narrativos para subvertir los términos de representación del deseo y abrir la posibilidad de múltiples lecturas. Es también prueba de que se puede trabajar con arquetipos y estereotipos, para cuestionar su validez y modo de operar. Con un protagonista convertido en vidente y cuya masculinidad está en crisis por un lado, y un objeto/sujeto del deseo cuya feminidad es llevada a extremos abyectos (en su excesivo servilismo y en la manifestación abierta de su sexualidad) es una película que permite al espectador tomar conciencia de esa lógica de la mirada del cine en la que se pone en juego su subjetividad de género.

4. 2 Batalla en el cielo: masculinidad marginada en búsqueda de absolución

4.2.1 Sinopsis

Marcos (M. Hernández), chofer de un alto mando del ejército mexicano, comienza a derrumbarse emocionalmente en cuanto su esposa (Bertha Ruiz) le informa la muerte accidental del bebé que habían secuestrado. Más preocupada por el dinero perdido que por lo terrible del hecho, ella le propone expiar culpas asistiendo a la peregrinación en honor de la virgen de Guadalupe, pero él -incapaz de afrontar el crimen cometido- se muestra reticente ante la propuesta.

Así, con la angustia manifiesta en su rostro ensimismado, Marcos recoge a la bella hija de su jefe en el aeropuerto: Ana -veinteañera con rastas, tatuajes y un arete en el labio- que se prostituye por placer, rebeldía, aburrimiento o inestabilidad emocional. Con Marcos a su servicio desde que era una niña, la joven interpretada por Anapola Mushkadiz rápidamente se percata de que algo no anda bien, por lo que lo invita a la *boutique*, el prostíbulo de lujo donde trabaja. Pero el tímido chofer rechaza a la *amiga* de Ana y, ante el insistente cuestionamiento de esta última, termina por confesar su crimen. Fríamente, la joven le pide que se retire.

Al contarle lo sucedido a su esposa, ésta se molesta y le dice que tendrá que mandarla matar, pues corren el riesgo de que hable; Marcos se niega tajantemente. El obeso chofer busca a la joven pero se muestra incapaz de comunicarse, y ella -creyendo que eso es lo que él desea- le propone tener relaciones sexuales. Tras la momentánea unión, le aconseja entregarse a la policía, opción por la que Marcos parece decidirse. Su esposa acepta, pero le pide esperar un día más para ir con ella a la peregrinación; él accede, pero es evidente que su salud mental se encuentra cada vez más deteriorada.

A la mañana siguiente, se despide de Ana y se besan apasionadamente. Ya fuera del departamento, Marcos se orina en el pantalón y regresa para apuñalar a la joven, quien finalmente muere. Sin emitir palabra, presa de la culpa, el miedo y la desesperación se dirige a la Basílica de Guadalupe, de rodillas y con una capucha cubriéndole el rostro; la policía lo encuentra y su esposa llora tras verlo desplomarse en la iglesia.

Cabe destacar que tanto la secuencias inicial como la final -anacrónicas y probablemente oníricas- muestran a Ana practicándole una felación a Marcos en un espacio vacío. La única diferencia es que en la primera ambos se ven tristes, mientras que en la segunda, ambos sonrían y se dicen que se quieren.

4.2.2 Análisis

La primera fase para el análisis textual de *Batalla en el cielo*, consistió en su segmentación en treinta y un secuencias, tomando como criterio la identificación de un tipo sintagmático, siendo la escena el más frecuente (13 casos). La siguiente fase fue la estratificación de cada secuencia con el fin de revisar en detalle forma y contenido: códigos visuales, sonoros, sintácticos y gráficos, punto de vista, tipos de mirada y

espacio-tiempo fílmicos para el primer rubro; existentes, acontecimientos y transformaciones para el segundo.¹⁵⁸ Posteriormente, se elaboró una tabla cruzando las secuencias con los elementos analizados, obteniendo así una visión global del filme. De dicha información se desprenden las siguientes conclusiones.

Debido a la mezcla de códigos neutros y marcados sin patrón previsible, el régimen de escritura del segundo largometraje de Reygadas, es moderno. Entre las soluciones neutras se encuentran: el predominio del plano medio y del plano general, la iluminación (con excepción de las secuencias inicial y final, donde se tuvo especial cuidado en la eliminación de sombras para enfatizar su carácter onírico), la limitada utilización de códigos gráficos (especialmente de textos diegéticos que dotan de autenticidad al espacio), así como el espacio unitario dinámico descriptivo (15 secuencias en las que la cámara sigue la mirada o el movimiento de los personajes).

Entre los elementos marcados destaca el constante paso de la mirada subjetiva desde el punto de vista del protagonista, a una mirada objetiva irreal que muestra a dicho personaje en la misma secuencia (secuencia 3, Marcos y su esposa hablan en el metro).¹⁵⁹ Así, a pesar de que Marcos interviene en 27 secuencias y la historia es contada desde su perspectiva, el espectador no se identifica con esta imagen que, además, dista mucho de ser el héroe omnipotente del cine clásico.

Otra decisión marcada es la interrupción de la narrativa para insertar tomas planas, cerradas y en ángulo cenital de los cuerpos desnudos (secuencia 15, relación sexual de Ana y Marcos) o un lento *tilt up* del cuerpo fragmentado de la joven-objeto del deseo (secuencia 7, Marcos confiesa su crimen a Ana). Esta insistencia en la imagen-icóno de la mujer, identificada y criticada por Laura Mulvey en los filmes de Sternberg, opera como interpelación en *Batalla en el cielo*: por un lado, no sólo se muestra el cuerpo desnudo de Ana -estético dentro de los cánones clásicos- sino también el de la obesa esposa de Marcos y el de este último, con lo que se dirige la mirada del espectador hacia otros cuerpos que también pueden ser trastocados en objetos para ser mirados; por otro

¹⁵⁸ Ver anexo 2: *Batalla en el cielo*. Segmentación y estratificación

¹⁵⁹ La conciencia-cámara es particularmente notoria al final de esta secuencia cuando, un vez que Marcos se ha perdido en la distancia, la cámara sigue su recorrido de forma independiente, hasta que lo vuelve a encontrar: “*Siempre es un gran momento del cine (...) aquel en que la cámara abandona a un personaje, e incluso le da la espalda, adoptando un movimiento propio al cabo del cual volverá a encontrarlo.*” Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, p. 42

lado, la insistencia de la cámara en recorrer y fragmentar el cuerpo de Ana, está en concordancia con sus acciones (producto de la aceptación de sí misma como objeto del deseo), las cuales no son legitimadas, sino criticadas en el filme.¹⁶⁰

Los códigos sonoros son utilizados de forma marcada, para comunicar el estado mental y/o emocional del protagonista; por ejemplo, la música de Bach en la gasolinera (secuencia 8, Gasolinera y procesión) o el ensordecedor y opresivo ruido de los relojes en el metro (secuencia 3, Marcos y su esposa hablan en el metro). Esto se encuentra ligado con el predominio de la imagen mental (11 casos) que, a su vez, responde al universo diegético del filme: dada una acción -la muerte del niño- ya no importa ni dicha acción ni el autor de la misma, sino el conjunto de relaciones en las que entran tanto la acción como el autor y los otros personajes; sin ser del todo comprendidas ni explicadas por los actantes y/o videntes, dichas relaciones son explicitadas por la cámara.

También hay una presencia importante de imagen afección (10 casos de rostro intensivo, 5 de rostro reflexivo) y de imagen tiempo (siete casos) en los que se suspende la acción, pues el personaje se convierte en vidente ante situaciones ópticas y sonoras puras (secuencia 12, Marcos espera a Ana). La imagen pulsión (5 casos) se utiliza para enfatizar la desnudez física y emocional de los personajes (secuencia 15, relación sexual de Ana y Marcos) o para mostrar la presencia, opresiva a veces, de los símbolos de la religión católica (secuencia 9, Marcos y su esposa en la intimidad).

El ambiente -la ciudad de México en el siglo XXI- se manifiesta en su dimensión orgánica y unitaria de un modo predominantemente dinámico descriptivo, es decir, según la mirada o el movimiento de Marcos; es por ello que se muestra particularmente opresiva en secuencias como la del traslado en el metro (secuencia 4). En tanto que los tipos de asociaciones más frecuentes son los de proximidad y transitividad, y sólo hay cuatro planos secuencia, la estructura sintáctica del filme es el *découpage*. En este sentido, el régimen de representación es de analogía construida.

Al interior de cada secuencia, el orden del tiempo es lineal vectorial; sin embargo, de manera global se trata de un tiempo cíclico, en el que el punto de llegada es análogo pero no idéntico al punto de partida. De hecho, al ver que ambos personajes -Ana y

¹⁶⁰ Vid. *Infra.*, apartado 4.2.3 Interpretación

Marcos- sonríen en la última secuencia y se expresan amor mutuo, se denota una especie de equilibrio restaurado, sólo concebible tras la muerte: ambos culpables de un crimen -él de un secuestro que desembocó en homicidio, ella de prostitución por gusto- son castigados con la muerte; pero entonces -en un guiño transgresor- parecen felices y dicen quererse, en un espacio neutro donde las convenciones sociales ya no los oprimen.

En este sentido, la variación estructural del filme sería de inversión, pues aunque la acción es la misma, las emociones que expresan los personajes son opuestas. Pero si se omiten las secuencias inicial y final (debido a su carácter anacrónico y onírico), la variación estructural del filme es de saturación, pues la situación de llegada -muerte de Ana y Marcos tras el completo trastorno mental de éste- representa una conclusión lógica y predecible de acuerdo con las premisas propuestas al inicio (Marcos comienza a derrumbarse desde la secuencia 3, cuando su esposa le explica lo ocurrido con el bebé); más aún, remite a la resolución clásica del conflicto con el esquema crimen-castigo.

En lo concerniente al régimen narrativo, *Batalla en el cielo* es una narración débil, pero con el marco de una narración fuerte. Esto último debido a la existencia de un ambiente que circunscribe y estimula la acción; un esquema axiológico organizado por oposiciones del tipo hombre-mujer, fealdad-belleza, riqueza-pobreza, blanco-moreno; y, una vez que el protagonista adquiere capacidad para actuar, una situación de llegada predecible (saturación) o especular de la situación de partida (inversión). A partir de su eje narrativo y con estos elementos, se hablaría de un melodrama de trasfondo social.

Pero Carlos Reygadas interrumpe el flujo de la narración al sustituir la imagen acción por imagen mental, pulsión, afección o tiempo, para entrar en el terreno del drama psicológico; además, la competencia que adquiere el protagonista, no sigue la trayectoria del héroe (antihéroe en este caso) de la narración fuerte, pues la duda, el miedo y la angustia, más que etapas en su recorrido, se convierten en la base de su comportamiento. No llega a ser una antinarración, en tanto que las situaciones ópticas y sonoras siempre responden al universo diegético del filme y al estado mental del protagonista.

El régimen de comunicación es metalingüístico, pues constantemente hace sentir la mirada de la cámara. Destaca la comunicación emotiva (25 casos de mirada objetiva irreal) e identificativa (18 casos de mirada subjetiva); la comunicación poética también se manifiesta en tomas de virtuosismo técnico, acompañadas de música *over* (secuencia 15,

relación sexual de Ana y Marcos). Finalmente, el filme puede ser resumido en un modelo dinámico figurativo, detallado en el siguiente apartado: el sacramento de la penitencia impuesto a una masculinidad marginada y cargada de violencia originaria.¹⁶¹

4.2.3 Interpretación

En la mesa estaban los ingredientes para un melodrama patriarcal y miserabilista de pseudocrítica social: el antiestético -obeso y sudoroso- matrimonio de clase baja que secuestra a un niño por una cantidad ínfima de dinero; la expiación fácil de la culpa ante la Virgen de Guadalupe; la niña rica que se prostituye sin necesidad y es brutalmente castigada. Pero *Batalla en el cielo* demuestra que los significados en un filme van más allá del esqueleto narrativo, pues son contruidos, retados o subvertidos cuando se recurre a los significantes cinematográficos para mirar desde otra perspectiva.

Marcos, el protagonista, dista mucho del ego completo y perfecto que controla los eventos en el cine clásico. Si bien su mirada conduce la película de manera predominante, se trata más de un vidente pasivo que de un actante: presa de la angustia y paralizado por el miedo, se limita a dudar y obedecer hasta el asesinato.¹⁶² Miembro de una clase social baja, se ubica en el paradigma de la masculinidad marginada que no puede acceder a los privilegios de la masculinidad hegemónica; dicha situación incluso legitima su subordinación para con Ana, mujer de clase alta y consciente de su poder sexual.

Esta niña-adolescente de voz seductora, que paraliza la continuidad narrativa en la contemplación fetichista de su cuerpo (secuencia 7, Marcos confiesa su crimen a Ana), es una moderna Medusa con rastas en vez de serpientes. Criatura que desafía lo masculino por asumir el monopolio del sexo y del placer, su cuerpo es “*monstruosamente visible, se vuelve el signo de un monstruo llamado deseo.*”¹⁶³ La confrontación con Medusa tiene un

¹⁶¹ En oposición a la violencia realista de la imagen-acción, la suya “*es una violencia no sólo interior o innata, sino estática;*” la que plantea Jean Genet como “*la extraordinaria violencia que puede albergar una mano inmóvil en reposo.*” Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, p. 197

¹⁶² Es presentado como un ser débil, que se abandona a la brutalidad cuando ya no sabe qué hacer, y después es arrastrado en el devenir de su propia degradación y muerte: “*el adulto que mata en una situación de impotencia y se derrumba como un niño.*” *Ibidem*, p. 198

¹⁶³ Jean Baudrillard citado en Olivia Radillo, *Buñuel y las fronteras del deseo: Dos estudios y una entrevista con Román Gubern*, México, D.F., UAM Xochimilco, 2004, Colección Frecuentaciones, p. 52

efecto catatónico en el hombre que la observa por dos razones: miedo a la castración y fascinación sexual; la única forma de liberarse de su control es decapitándola.¹⁶⁴

Bell Hooks critica el constante retrato de la incapacidad de hombres y mujeres de comunicarse, debido al encasillamiento de la mujer como objeto sexual.¹⁶⁵ Este patrón de (in)comunicación es transparente en el segundo filme de Reygadas, donde además, Ana adopta ese rol que la ha seducido como fuente de poder en una estructura patriarcal, pero que es también una limitante al buscar un acercamiento más íntimo con una persona a la que aprecia. Incapaz de escuchar a Marcos -a pesar de haberse convertido en su cómplice por la espontánea confesión del chofer- le ofrece lo único que se le ha hecho creer que tiene: su cuerpo (secuencia 13, Marcos trata de hablar con Ana).

Son cuatro las secuencias donde se retrata actividad sexual de manera explícita, tres de Marcos con Ana y una de Marcos con su esposa. Esta última da visibilidad a cuerpos a los que usualmente se niega existencia erótica en el cine; además, muestra las relaciones de poder al interior de un matrimonio, donde la esposa (Bertha Ruiz), a la usanza de Lady Macbeth, juzga severamente los errores de Marcos y le persuade para que cometa un crimen más, esta vez en contra de Ana. Pero más allá de la transgresión al mostrar cuerpos desbordados -significantes de un deseo que amenaza rebasar la contención de las instituciones sociales- lo que se manifiesta en estas secuencias es un retrato del erotismo en su dimensión trágica, reveladora, trascendente y anticipadora de la propia muerte, cercana a la visión de Georges Bataille.¹⁶⁶

*“Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas... de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de individualidades definidas que somos.”*¹⁶⁷ Ana y Marcos, procedentes de mundos diametralmente opuestos, con cuerpos que reflejan asimetría de raza y edad, parecen superar estas barreras en el instante de la unión sexual; pero cuando la cámara

¹⁶⁴ Es en este sentido que Marcos se orina del pánico que siente antes de apuñalarla. Sigmund Freud, “La cabeza de Medusa”, en *Obras completas. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, Vol. XVIII, 2ª ed., Buenos Aires, Amorrortu editores, 2004, pp. 270-271

¹⁶⁵ Bell Hooks, “Male heroes and female sex objects. Sexism in Spike Lee’s *Malcom X* (1993)” en Warhol, Robin y Diane Price Herndl (ed.), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, pp. 557-558

¹⁶⁶ Georges Bataille, *El Erotismo*, México, Tusquets, 1997, 289 pp., Ensayo 34

¹⁶⁷ Bataille citado por Salvador Elizondo en Georges Bataille, *Madame Edwarda*, introducción de Salvador Elizondo y epílogo de Huberto Batis, Ed. Coyoacán, 2ª ed., México, 2001, Col. Reino imaginario, p. 8

-tras un paneo de 360°- retorna a sus cuerpos separados, la enorme distancia entre ellos se muestra irremediable. La única forma de volver a la continuidad, será la muerte.

En esta secuencia, el erotismo no es retratado como placentero e irrisorio, sino como preámbulo a la inmensidad de la muerte; sin mediaciones, la cámara muestra la desnudez de ambos personajes, completamente expuestos y abiertos, seguida del rostro angustiado de Marcos al compás de la Marcha procesional de Córdoba: “*La entrega a la desnudez es la entrada al cosmos. La desgarradura se precisa sólo cuando se enfrenta al cielo que se abre y deja ver entre las nubes una noche de tormenta, o cuando la mirada se asoma al caos, cráter, coño, profundidad de averno.*”¹⁶⁸ Paralizado como un animal amenazado de muerte, en el que los instintos de estupefacción y de huida se neutralizan de manera intolerable, Marcos sabe que se enfrenta a un hecho que lo trasciende, más allá de la culpa por la muerte del niño o la atracción que siente por Ana.

Intuye que ha entrado al terreno de lo sagrado -posible lectura del evocativo título del filme- pero atormentado por un entendimiento nihilista de la religión, que niega al cuerpo y exagera la culpa, se une a los penitentes en la peregrinación hacia la Basílica de Guadalupe, donde busca absolución. Abrumado por dos mujeres, fallece ante una deidad femenina; liberado de la mirada materna tras asesinar a Medusa, su masoquismo latente lo impulsa a ser juzgado ante la Madre más importante de la iglesia católica: “*La Virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. En suma, es la Madre de los huérfanos.*”¹⁶⁹

A lo largo del filme, destaca la hermética actuación de los no-actores. En el estilo de Robert Bresson, Reygadas logra encontrar una extraña armonía entre forma y contenido: los actores no leyeron el guión ni profundizaron en los ejes motivacionales de sus personajes; éstos, por su parte, son incapaces de actuar y de asimilar las relaciones en las que han entrado. *Batalla en el cielo* no legitima el asesinato o la prostitución de Ana, ni la búsqueda de absolución mediante la penitencia, pero tampoco juzga estos actos desde un nivel superior. Simplemente observa -con expresividad, sin pretender que la cámara está ausente- el desgarramiento emocional de unos seres que se creen condenados

¹⁶⁸ Margo Glantz, “Mirando por el ojo de Bataille” en Georges Bataille, *Historia del ojo*, Traducción y prólogo de Margo Glantz, Ed. Coyoacán, México, 1994, Col. Reino imaginario, p. 18

¹⁶⁹ Paz, Octavio, *Op. Cit.*, p. 93

a un *deber ser*, sea el de la masculinidad marginal sometida que busca la absolución, o el de objeto sexual que sólo puede relacionarse con el otro masculino al entregar el cuerpo de modo que, aunque reconoce el poder de su sexualidad, realmente no la concibe como fuente de placer sino como limitante de sus acciones.

Así, el gran mérito del filme desde una lectura deconstructiva feminista, es que muestra dichos cautiverios de forma transparente. Mientras *Japón* trabaja con y en contra de arquetipos,¹⁷⁰ *Batalla en el cielo* revela las contradicciones de la fórmula clásica de crimen y castigo, en un contexto patriarcal que cosifica a la mujer y condena a la masculinidad marginada ante la divinidad femenina/Madre. El espectador -mediante la imagen mental que no cierra las posibilidades de lectura y lo interpela como sujeto activamente implicado en el proceso de significación- puede darse cuenta de la absurda penitencia generada por constructos sociales, al tiempo que inquietudes fundamentales como el erotismo y la muerte, se le muestran de una forma trascendental.

4.3 Luz silenciosa/ *Stellet Licht*: la capacidad de elección como sufrimiento o infinita posibilidad

4.3.1 Sinopsis

Dentro de la comunidad menonita de Cuauhtémoc, Chihuahua, Johan (Cornelio Wall) se debate entre la lealtad a su esposa y el intenso amor que otra mujer ha despertado en él; su corazón dividido es motivo de gran sufrimiento para las tres personas involucradas, pues ambas mujeres saben de la existencia de la otra. Mientras sus creencias religiosas y el lazo afectivo creado por el tiempo, le dictan que debe permanecer al lado de Esther (Miriam Toews) y de los siete hijos que han criado juntos, la seguridad de que Marianne (Maria Pankratz) es su *mujer natural*, le impide terminar la relación adúltera.

Incapaz de tomar una decisión, Johan mantiene la rutina en compañía de su familia -reza antes de desayunar, se baña en el estanque, trabaja en el campo de trigo- pero la tensión provocada por su infidelidad, se expresa en una creciente frialdad entre la pareja, así como en el llanto silencioso de ambos. Johan busca el consejo de su amigo

¹⁷⁰*Vid. Supra.*, apartado 4.1.3 Interpretación de *Japón*

Zacarías (Jacobus Klassen) y de su padre (Peter Wall); mientras el primero lo alienta a decidirse por Marianne, el segundo se inclina mayoritariamente por Esther y afirma que su situación es *obra del maligno*. Esto debido principalmente a su carácter de predicador; sin embargo, al ver la fuerza con la que su hijo ama a la otra mujer -hecho que a juicio de Johan, es más bien *obra de Dios*- le externa su apoyo cualquiera que sea su decisión.

Es entonces cuando Marianne decide terminar la relación, pues sintiéndose culpable por el dolor que le ha causado a su rival, afirma que *la paz es más fuerte que el amor*; pero al poco tiempo, los amantes vuelven a encontrarse. Esta última confesión resulta fatal para Esther, quien tras expresar su añoranza por la dicha del pasado, llora desconsoladamente en medio de la lluvia hasta caer muerta, víctima de un estallido de coronarias. Destrozado, Johan recoge el cadáver de su esposa.

Tanto su padre como Zacarías tratan de consolarlo en el funeral, pero su esfuerzo es en vano; por su parte, Marianne llega de forma inesperada, pidiendo ver a Esther antes del entierro. Tras contemplar a su rival en el ataúd -sola, firme y en silencio- la besa en la boca; segundos después, Esther resucita. Dos de sus hijas -Ágata y Anita- entran al cuarto en ese momento y sonríen al ver que su mamá *ha despertado*; finalmente, mientras Anita da la noticia a su padre, Marianne sale discretamente de la casa... y de la vida de Johan.

4.3.2 Análisis

Al igual que con los filmes anteriores, la primera etapa para el análisis textual de *Luz silenciosa*, consistió en su segmentación en veinticinco secuencias, tomando como criterio la identificación de un tipo sintagmático. Cabe destacar que, siendo el largometraje más largo de Carlos Reygadas (dos horas quince minutos, frente a las dos horas ocho minutos de *Japón*, y la hora treinta y cuatro minutos de *Batalla en el cielo*), es el que menos secuencias tiene, lo cual responde a la mayor duración de las tomas de *Stellet Licht* (título original del filme en plautdietsch, lengua de los menonitas).

La segunda etapa del análisis fue la estratificación de cada secuencia con el fin de revisar en detalle forma y contenido: códigos visuales, sonoros, sintácticos y gráficos, punto de vista, tipos de mirada y espacio-tiempo filmicos para el primer rubro; existentes,

acontecimientos y transformaciones para el segundo.¹⁷¹ La visión global del filme se obtuvo a partir de una tabla en la que se enumeraron las secuencias y se puntualizaron los elementos analizados. De ello se deducen las siguientes conclusiones.

De las tres películas estudiadas, *Luz silenciosa* es el más cercano al régimen de escritura clásica. Los personajes son mostrados en planos medios y de figura entera, desde un ángulo frontal y como parte de un espacio tridimensional cuyo fueracampo es claramente definido en veintitrés secuencias. Prescindiendo totalmente del uso de música *over*, el audio se nutre de los ruidos propios de la comunidad rural menonita; de manera semejante, la iluminación -también neutra- aprovecha el cambio natural de la luz en el ambiente orgánico que engloba los acontecimientos.

Sin embargo, la película transgrede la escritura clásica y se acerca a la moderna, debido a la conciencia-cámara que hace sentir su presencia en las manchas de lluvia (secuencia 18, Llanto de Esther) y sol (secuencia 7, Beso de Johan y Marianne), en el virtuosismo técnico que condensa una hora en cinco minutos (secuencia 1, Amanecer), o en la interpelación por la mirada de los personajes a la cámara (secuencia 8, Baño familiar). Además, abunda la imagen tiempo (once casos) que enrarece el flujo narrativo; por ejemplo, la imagen virtual de la familia reflejada en el péndulo del reloj (secuencia 2, Desayuno) o la mirada subjetiva en el espejo retrovisor mientras se habla con nostalgia del pasado (secuencia 17, Conversación de Johan y Esther en el auto).

Esta cámara autoconsciente que revela un punto de vista del autor implícito superior al del narrador o narratario, refiere a un régimen de comunicación metalingüístico emotivo y poético. El primero, centrado en el emisor, es evidente en la mirada objetiva irreal presente en todas las secuencias, capaz de viajar a bordo de la trilladora (secuencia 12, Campo de trigo) o de seguir los pasos de Johan a ras del suelo (secuencia 7, Beso de Johan y Marianne). Por su parte, se habla de comunicación poética cuando la atención se centra en las características estructurales y formales del mensaje, es decir, cuando la atención a la forma ocupa un sitio privilegiado en el filme.

En esta película destaca la utilización de la realidad como materia prima -los sonidos, la luz, la gente, la arquitectura de la comunidad menonita- para construir otro

¹⁷¹ Ver anexo 3: *Luz silenciosa*. Segmentación y estratificación

mundo posible (donde incluso la resurrección tiene cabida); la estructura sintáctica del *découpage* y un régimen de representación de analogía construida, juegan un papel determinante en ello. Un ejemplo de *découpage* se da en las secuencias del desayuno (2 y 16): los personajes son mostrados en encuadres -individuales, por pareja o grupos de tres- que, semejando retratos de la pintura flamenca¹⁷², los aíslan para luego sorprender al espectador con una toma más abierta que revela la poca distancia entre los comensales.

A pesar de que hay ciertas secuencias que parecen una búsqueda de analogía absoluta, con una cámara fija que enfoca una amplia porción del campo y espera la entrada o salida de las figuras (secuencia 10, Ordeña y nieve), la analogía construida es predominante. En las secuencias inicial y final, por ejemplo, se combina la profundidad de campo, un lento movimiento de cámara y un meticuloso montaje, para la penetración de la cámara en esa realidad envolvente -amanecer y ocaso- que marca tanto la entrada como la salida del texto filmico.

Además de ser un marco orgánico de la acción, estas secuencias dotan la película de un tiempo cíclico, donde el punto de llegada es análogo al punto de origen; además, en términos de contenido, es congruente con la importancia que un grupo como el menonita, otorga a los ciclos de la naturaleza. Pero ambos momentos también tienen cierto rasgo anacrónico que, aunado a elementos diegéticos como la detención del reloj y la resurrección de Esther, remiten a una imagen espiral del filme, donde los extremos se abren al futuro y al pasado, mientras que el centro es ocupado por el presente variable; a nivel de variación estructural, esto puede leerse como paso de equilibrio a equilibrio.

Así, lo orgánico se contrasta con lo patético: al centro de ese universo inalterable, las pasiones humanas remueven el agua en calma.¹⁷³ Al interior de cada secuencia, la historia va avanzando por medio de saturaciones y empeoramientos: los tres personajes implicados en el triángulo amoroso cada vez acumulan más dolor hasta que uno de ellos estalla; en este sentido, la muerte de Esther representa una conclusión predecible de

¹⁷² Como los retratos pintados por Jan van Eyck (1390-1441) o Johannes Vermeer (1632-1675).

¹⁷³ En palabras del cineasta japonés Yasujiro Ozu: “*El esplendor de la naturaleza, de una montaña nevada, nos dice sólo una cosa: ¡Todo es ordinario y regular, todo es cotidiano! Ella se contenta con reconstruir lo que el hombre ha roto, rearma lo que el hombre ve quebrado. Y cuando un personaje deja por un momento un conflicto familiar o un velatorio para contemplar la montaña nevada, es como si intentara restablecer el orden de las series perturbado en su casa, pero restituido por una naturaleza inmutable y regular.*” Citado en Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, pp. 29-30

acuerdo a las premisas iniciales, pero su resurrección -como se verá en el siguiente apartado- opera como una venganza a esa estructura lógica. Y es gracias a este milagro, que al final del filme se restaura el equilibrio amenazado desde la segunda secuencia.

Esta transformación vectorial cíclica,¹⁷⁴ aunada al ambiente orgánico en el que se desarrolla la acción, confieren un régimen de narración fuerte al filme. Sin embargo, el predominio del drama psicológico que coloca a los personajes y al ambiente en primer plano, aunado al manejo de imagen tiempo, mental y afección, terminan por hacer de *Luz silenciosa*, un filme de narración débil. Finalmente, se puede sintetizar en un modelo dinámico figurativo: la alternativa de la abstracción lírica en el triángulo amoroso.

4.3.3 Interpretación

El cine clásico se caracteriza por la transparencia de la representación, lo cual garantiza que las películas realistas sean fáciles de ver y de seguir: parecen duplicar la experiencia cotidiana del mundo que tienen los espectadores. Sin embargo, esta apariencia de realidad es construida y codificada mediante convenciones de la significación cinematográfica; es en este sentido, que la ilusión del realismo cinematográfico puede ser considerada un mecanismo ideológico que, al ocultar sus procesos de significación, sitúa al espectador como sujeto unitario, no contradictorio e incapaz de intervenir en el proceso de significación de la estructura cerrada de un mundo ya construido.

Los códigos de la escritura clásica organizan relaciones de identificación del espectador con los personajes de la ficción y con el progreso de la narración. Establecido este vínculo, una vez que los problemas planteados por la narración se resuelven en el cierre final de una forma predecible y no contradictoria, el espectador queda también cerrado, completo y satisfecho. Ahora bien, mientras que el contracine feminista destruye estos mecanismos -y por ende el placer narrativo y escopofílico del cine-, Teresa de Lauretis habla de un cine narrativo que sepa trabajar, simultáneamente, con y en contra de las convenciones del cine clásico.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Es la idea de que hay que seguir adelante si se quiere volver al lugar del que se había partido; se desprende de la enseñanza bíblica de que es necesario afrontar el Éxodo si se quiere reconquistar el Edén, y se presenta mediante la superposición de dos recorridos: el vectorial /desplazamiento hacia delante y el cíclico/ restauración del orden precedente/ retorno. Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 216

¹⁷⁵ *Vid. Supra*, Capítulo 1, apartado 1.4 Narratividad y subjetividad de género

Lo anterior permite establecer una relación entre las estrategias formales empleadas en *Luz silenciosa* y la lectura feminista que se desprende de dicho filme. En primera instancia, trabajar con auténticos menonitas no-actores en su comunidad, dota la película de una base profundamente anclada en la realidad; a esto se une la utilización neutra de los códigos visuales (angulación, planos, iluminación), sonoros y sintácticos, en el marco de una historia que fácilmente podía inclinarse al melodrama.

Pero el realismo conseguido por estas estrategias, paradójicamente, se aleja de las convenciones cinematográficas. Con un ritmo que recuerda el filme *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce* de Chantal Akerman,¹⁷⁶ Reygadas sustituye una contextualización histórico-cultural de la comunidad menonita, por la introducción directa en la cotidianidad de una familia; y aunque siguiendo un hilo narrativo, no duda en detenerse a contemplar una flor al lado del estanque (secuencia 8, Baño familiar) o a mostrar una rutina de forma minuciosa (secuencia 10, Ordeña y nieve). Estas digresiones no se reducen a tiempos muertos de esteticismo vacío, pues al tiempo que posibilitan el placer de la contemplación, generan el marco orgánico donde se debaten las pasiones humanas.

Si bien la película adopta la postura del protagonista masculino (cuya trayectoria es el hilo conductor de la narrativa hasta los últimos quince minutos), el punto de vista de la cámara sólo es subjetivo desde su mirada en ocho ocasiones y durante planos de corta duración. En este sentido, la mirada -objetiva irreal- de la cámara se acerca a la propuesta de cineastas feministas independientes, como Trinh T. Minh-ha (*Reassemblage*, 1986) o Julie Dash (*Daughters of the Dust*, 1992), quienes tratan de *mirar de cerca* las subjetividades multifacéticas; buscan una cercanía pero guardando la distancia necesaria debido a la diferencia y, en vez de catalogar su mirada como objetiva, reconocen que son ellas quienes están viendo esa realidad.¹⁷⁷ Como se mencionaba en el apartado anterior, en *Luz silenciosa* la cámara compañera/copiloto (secuencia 4, Johan sale rumbo al taller) hace patente su presencia en las manchas de lluvia o de sol, el guiño del padre de Johan o la mirada directa hacia la cámara de Anita cuando está en el estanque.

¹⁷⁶ Chantal Akerman, a propósito de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce*: “Doy espacio a las cosas que nunca, o casi nunca, eran mostradas de esa manera... si decides exhibir los gestos de una mujer con tanta precisión, es porque los amas.” Citada en: Lauretis, Teresa de, *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction. Theories of representation and difference*, p. 145 (traducción mía)

¹⁷⁷ Kaplan, Ann, *Op. Cit.*, p. 206

Ahora bien, es en este marco en el que se posibilita la historia de un triángulo amoroso entre tres Sujetos conscientes de su deseo y de las relaciones en las que entran al querer satisfacerlo. Ningún elemento es supeditado al nivel de Objeto, hay comunicación entre los tres personajes y se evita el estereotipo de la amante/sexualidad frente a la madresposa abnegada¹⁷⁸; Marianne toma decisiones y asume sus actos (*Esto es lo más triste de mi vida, Johan. Pero también lo mejor. No me arrepiento de nada*, en secuencia 14, amantes en la intimidad), al tiempo que Esther, conceptualiza sus emociones y confronta su dolor en función de la añoranza del pasado (*¿Te acuerdas cuando viajábamos así? Íbamos en el coche cantando y estábamos siempre felices. Sólo estar junto a ti era la conciencia total de estar viva y ser parte del mundo. Ahora estoy separada*, en secuencia 17, conversación de Johan y Esther en el auto).

Además, la relación entre las dos mujeres es evidente desde un principio, pero alcanza la cumbre hacia el final. En el libro *Deceit, Desire, and the Novel*, René Girard¹⁷⁹ explica que en los triángulos eróticos, el poder está estructurado por la relación de rivalidad entre dos de los miembros, y que el lazo que une a los dos rivales es tan intenso y potente como el lazo que une a cualquiera de ellos con el sujeto amado; en otras palabras, los lazos de rivalidad y amor, a pesar de la diferencia en la forma en que son experimentados, son igualmente poderosos y semejantes en muchos sentidos. Sin embargo, el nexo entre Marianne y Esther es más cercano al amor y la compasión, por lo que es capaz de retar las posibilidades de elección impuestas por la lógica aristotélica.

De hecho, el final del tercer largometraje de Carlos Reygadas, hace que el modelo de triángulo amoroso resulte insuficiente para describirlo, al tiempo que es un giro radical y contrastante respecto al realismo con el que se había presentado la cotidianidad menonita. Es entonces que debe hablarse de un filme trascendental, donde lo que aflora es la búsqueda de la alternativa del espíritu en la abstracción lírica. Gilles Deleuze es quien detecta que la conciencia de la elección es el acto fundamental en el cine de Robert Bresson (muy claro en *Pickpocket* de 1959 y *L'argent* de 1983) o de Carl Dreyer (cuyo filme *Ordet* de 1955, tiene grandes semejanzas con *Stellet Licht*): cuando el personaje

¹⁷⁸ Vid. *Supra.*, capítulo 2, apartado 2.2.1 Estereotipos femeninos

¹⁷⁹ Eve Kosofsky Sedwick, "Gender asymmetry and erotic triangles" en Warhol, Robin y Diane Price Herndl (editores), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, p. 524

decide elegir, adopta un modo de existencia que anula aquellas elecciones realizadas a condición de persuadirse de que no había opción.

Esto describe con exactitud el conflicto en el que se encuentra Johan al inicio del filme. Ni la obligación moral ni sus creencias religiosas lo persuaden de no tener otra opción más que quedarse con Esther; por otro lado, ni el deseo ni la felicidad que siente al lado de Marianne, lo convencen de no tener otra alternativa más que separarse de su esposa. En medio del paraíso terrenal, Johan introduce la noche humana al elegir el modo de existencia de la alternativa; entonces surge la angustia y el dolor expresado en llanto: “*Lo más misterioso las lágrimas. Las lágrimas alivian de manera extraña, aturden excitando. En principio responden como la risa, a la invasión de lo desconocido, a la destrucción súbita del universo conocido que nos hemos construido.*”¹⁸⁰

Desde una lectura feminista, esto no cuestiona estereotipos de género, en tanto que al hombre se le ha adjudicado la voluntad de decidir,¹⁸¹ pero es allí donde el final de *Luz silenciosa* transgrede la imposibilidad. Ante la muerte, la lógica aristotélica del binomio (sí-no, masculino-femenino, razón-naturaleza) le indica a Johan que ha llegado a esa situación que ya no le permite elegir,¹⁸² y donde la única solución -utópica- es regresar el tiempo (secuencia 22, Marianne habla con Johan). Pero desde la perspectiva de la abstracción lírica, la conciencia de la elección se redefine como el poder de ser capaz de empezar de nuevo a cada instante, de modo que las elecciones nunca se agotan.

Esta comprensión es la que alcanza Marianne cuando escoge el autosacrificio en aras de la paz de Johan (secuencia 23, Resurrección tras beso de Marianne). El milagro queda integrado en el tiempo cíclico de *Stellet Licht*, que rebasa la repetición del pasado para proponer una vuelta de la fe: “*al eterno retorno como reproducción de un ya-hecho desde siempre, se opone el eterno retorno como resurrección, nuevo don de lo nuevo, de lo posible.*”¹⁸³ Y, en perfecta consonancia con la flagrante violación de las cadenas de la lógica patriarcal, son sujetos sexuados femeninos quienes abren esta dimensión de universo, manifestando así, la naturaleza feminista del filme.

¹⁸⁰ Georges Bataille citado por Huberto Batis en Bataille, Georges, *Madame Edwarda*, p. 83

¹⁸¹ *Vid. Supra.*, Capítulo 2, apartado 2.2.2 Estereotipos masculinos

¹⁸² “*Diablos o vampiros, somos libres de cumplir el primer acto, pero ya somos esclavos del segundo.*” Goethe citado en Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 167

¹⁸³ Propuesta del filósofo danés S. A. Kierkegaard en: *Ibidem*, p. 190

4. 4 Convergencias y divergencias de los tres filmes

	<i>Japón</i>	<i>Batalla en el cielo</i>	<i>Luz silenciosa</i>
Régimen de escritura	Moderno	Moderno	Moderno, pero con influencia significativa del régimen clásico
Elecciones neutras	Iluminación Códigos gráficos Espacio unitario Asociaciones por proximidad y transitividad Angulación frontal Tamaño de planos	Iluminación Códigos gráficos Espacio unitario Asociaciones por proximidad y transitividad	Iluminación Espacio unitario Espacio <i>off</i> definido Asociaciones por proximidad y transitividad Angulación frontal Tamaño de planos Audio <i>in</i> u <i>off</i>
Elecciones marcadas	Uso de la música Cámara en mano/ tomas subjetivas Paneos de 360 ° Miradas de interpelación Personajes en espacios planos, no tridimensionales Imagen mental, afección y pulsión	Uso de la música Paso de mirada subjetiva a mirada objetiva irreal Interrupción de la narrativa para insertar tomas planas Angulación cenital Imagen afección, mental y tiempo	Miradas de interpelación Conciencia de la cámara que mira <i>cerca de</i> Presencia de la cámara en manchas de lluvia y sol Imagen tiempo: momentos de contemplación que suspenden la narrativa
Régimen de representación	Analogía absoluta y construida en equilibrio	Analogía construida	Analogía construida, con rasgos de analogía absoluta
Estructura sintáctica	Plano-secuencia y <i>découpage</i>	<i>Découpage</i>	<i>Découpage</i>
Régimen de narración	Narración débil y antinarración	Narración débil en el marco de una narración fuerte	Narración fuerte y débil en equilibrio
Régimen de comunicación	Metalingüístico: emotivo, identificativo y de interpelación	Metalingüístico: emotivo, identificativo y poético	Metalingüístico: emotivo y poético
Variación estructural	A nivel secuencia: saturación A nivel filme: Inversión y suspensión De un desequilibrio a otro desequilibrio	A nivel secuencia: saturación A nivel filme: inversión (según secuencias inicial y final) o saturación Equilibrio restaurado: crimen castigado pero con posibilidad de lectura transgresora	A nivel secuencia: saturación y empeoramiento A nivel filme: Saturación De equilibrio a equilibrio
Tiempo filmico	A nivel secuencia: lineal vectorial A nivel filme: cíclico	A nivel secuencia: lineal vectorial A nivel filme: cíclico	A nivel secuencia: lineal vectorial A nivel filme: cíclico
Modelo	Dinámico figurativo: trayectoria edípica subvertida debido al masoquismo de un héroe fallido, incapaz de superar la prueba	Dinámico figurativo: el sacramento de la penitencia impuesto a una masculinidad marginada y cargada de violencia originaria	Dinámico figurativo: la alternativa de la abstracción lírica en el triángulo amoroso.

Los tres largometrajes analizados en la presente investigación pertenecen al régimen de escritura moderno, el cual utiliza algunos códigos cinematográficos de acuerdo con las convenciones del cine clásico, al tiempo que transgrede otros. En este sentido, una constante en el cine de Carlos Reygadas es el uso neutro de códigos visuales como el tamaño de planos, y de códigos sintácticos como la asociación por proximidad y transitividad, mientras que uno de los rasgos más marcados es la presencia de una conciencia-cámara que no oculta su mirada, sino que interpela al espectador.

El filme más cercano a una escritura barroca es *Batalla en el cielo*, debido a la constante interrupción del flujo narrativo para la contemplación fragmentada del cuerpo humano en imágenes pulsión y tiempo. Por su parte, la más cercana a la escritura clásica es *Luz silenciosa*, que incluso llega a poner en evidencia la codificación de los filmes aparentemente realistas, al mostrar con detenimiento y minuciosidad, momentos a los que normalmente se les niega visibilidad en el cine. De hecho, las tres películas exploran los límites de lo verosímil en el cinematógrafo.

Aristóteles define lo verosímil como el conjunto de lo que es posible a ojos de la opinión común, en oposición al conjunto de lo que es posible a ojos de la gente que sabe; así, las artes de representación no representan todos los posibles, sino únicamente los posibles verosímiles. Por su parte, los clásicos franceses del siglo XVII, afirman que lo verosímil es aquello que se acomoda a las leyes de un género establecido. En ambos casos, puntualiza Christian Metz, lo verosímil se define respecto a discursos ya pronunciados;¹⁸⁴ y en este sentido, se plantea como reducción de lo posible: una restricción arbitraria que opera como censura, pues de entre todos los posibles de la ficción figurativa, sólo pasan los autorizados por discursos anteriores.

Así, la obra parcialmente liberada de lo verosímil es la obra abierta (Umberto Eco) o el texto escribible (Roland Barthes), es decir, el filme como producción en curso que absorbe al cineasta y al espectador.¹⁸⁵ Ésta actualiza alguno de esos posibles que se dan en la vida (en una obra realista; ej. la sexualidad de una anciana) o en la imaginación de los hombres (en una obra fantástica; ej. la resurrección), pero que su exclusión de las

¹⁸⁴ Metz, Christian, “ El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia el declive de lo verosímil?, en *Op. Cit.*, pp. 251-265

¹⁸⁵ Stam, Robert, et al., *Op. Cit.*, p. 219

obras anteriores -por acción de lo verosímil- había conseguido hacer olvidar. El beneficio de la progresiva flexibilización del verosímil cinematográfico, es el enriquecimiento de lo decible filmico; en otras palabras, al trabajar con y en contra de las convenciones narrativas y formales del cine clásico, cine como el de Carlos Reygadas genera las condiciones de visibilidad de esos otros posibles que se mantenían en la periferia.

Los tres filmes comparten el régimen de narración débil, en tanto que el principal eje es el drama psicológico de un hombre maduro cuya masculinidad está en crisis y encuentra apoyo en una mujer. Sólo en *Japón* se percibe una insistente antinarración, que se aparta del protagonista y los acontecimientos que le conciernen directamente; por su parte, tanto *Batalla en el cielo* como *Luz silenciosa* tienen un marco de narración fuerte, pero que es fracturado por situaciones ópticas y sonoras puras que convierten a los actantes en videntes, al tiempo que sustituyen la imagen-acción por imagen-tiempo.

La narrativa se presenta como un pretexto para profundizar en un estado mental o como generador de las condiciones necesarias para una experiencia estética de alcance trascendental. En este sentido, destaca el tiempo cíclico en los tres filmes: una espiral abierta al pasado y al futuro, en cuyo centro los humanos remueven pasiones. Reygadas no muestra el detonante (qué lleva al hombre a querer suicidarse, el secuestro del bebé o los motivos de Ana para prostituirse, el inicio del romance entre Johan y Marianne o la confesión de éste), sino lo que viene después; muestra las huellas de experiencias pasadas en las actitudes y posturas del cuerpo. Esto exige un cine de imagen-tiempo, pues “*el cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga y la espera.*”¹⁸⁶

En este sentido, el trabajo con no-actores posibilita un contacto más directo con los seres humanos, pues no está mediado por el *star system*. Y al liberarse de las cadenas de una narrativa de imagen-acción, pero conservando el placer escopofílico, Reygadas logra combinar la experiencia estética con una serie de imágenes-razonamiento que interpelan al espectador como sujeto contradictorio y activamente implicado en el proceso de significación. En consecuencia, cuestiona el modelo de masculinidad hegemónica y, sobre todo, abre numerosas posibilidades de lectura para el espectador sexuado femenino, alejadas de los estereotipos de género del cine mexicano.

¹⁸⁶ Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 251

CONCLUSIONES

La presente investigación surgió con un interés de conocimiento feminista, en tanto que concibe la subjetividad de género como el producto de ideas, prácticas, discursos e instituciones que, siendo constructos socioculturales, apelan a definiciones naturales y esencialistas de la feminidad o la masculinidad para interpelar al sujeto como una entidad coherente y definitiva. Esta equiparación del sexo con el género, restringe de manera arbitraria las posibilidades de desarrollo del sujeto sexuado femenino, al tiempo que impone un *deber ser* al sujeto sexuado masculino que desee acceder a los beneficios del sistema patriarcal; es por ello que debe ser desconstruida.

Ahora bien, puesto que la violencia simbólica del *habitus* tiene un vehículo importante en el séptimo arte, éste ha sido objeto de numerosos estudios feministas desde la década de los setenta. Esta investigación sigue el trabajo iniciado por Laura Mulvey y continuado por Annette Kuhn y Teresa de Lauretis; todas coinciden en una propuesta metodológica para desconstruir los mecanismos que han negado visibilidad al sujeto femenino, reduciéndolo al papel de objeto/premio/obstáculo en la trayectoria edípica del héroe: estudiar el texto filmico a partir de los significados narrativos, los significantes específicamente cinematográficos y las condiciones de producción y distribución.

Mientras que Mulvey ocupó esta metodología para explicitar el placer voyeurístico y sádico-fetichista del cine clásico hollywoodense, Kuhn y Lauretis dirigen la lectura feminista deconstructiva hacia películas que se esfuerzan por trabajar con y en contra de las convenciones de la narratividad. Sin ser necesariamente ejemplos de contra-cine feminista, los filmes que han analizado retan los modos habituales de representación e interpelan al espectador como sujeto activamente involucrado en la generación de significados; como resultado, abren posibilidades de lectura desde la periferia: un pensamiento del afuera donde una nueva construcción de género podrá ser planteada.

En el contexto nacional, la investigadora Julia Tuñón -en lo que puede plantearse como un paralelismo al trabajo de Mulvey- se ha ocupado de revisar los estereotipos de género en los filmes de la Época de Oro del cine mexicano (1939-1952). Y siguiendo la propuesta de Kuhn y Lauretis, la presente investigación se enfocó en la obra de un cineasta que, sin ser feminista, se ha caracterizado por su propuesta radical tanto en forma

como en contenido: Carlos Reygadas. Ajeno a la industria -en tanto que él mismo ha generado sus mecanismos de producción y distribución- el director de *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), ha conseguido el reconocimiento internacional con un cine que combina estrategias formales que hacen sentir la cámara y contenidos que subvierten la trayectoria edípica, retratan la masculinidad en crisis, evidencian las consecuencias del patriarcado y abren otras posibilidades de lectura.

Una vez establecidos marco teórico e histórico (capítulos uno y dos, respectivamente), se definieron los lineamientos metodológicos para el análisis de los tres largometrajes: segmentación, estratificación, ordenamiento, reagrupamiento y modelización. Con base en estos resultados, las herramientas de análisis e interpretación se combinaron para analizar los tres filmes en función de la hipótesis general: *Las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes Japón (2002), Batalla en el cielo (2005) y Luz silenciosa (2007), privilegian una lectura de las representaciones de feminidad y masculinidad que transgrede los estereotipos de género del cine mexicano.* Esta hipótesis fue comprobada, pues en los tres casos se identificó una relación directa entre el uso de los códigos cinematográficos/tipo de mirada/espacio-tiempo filmicos y una lectura de las representaciones de la feminidad o la masculinidad, alejada de los estereotipos de género del cine nacional; los detalles se puntualizan en el resultado de cada una de las hipótesis particulares.

La primera hipótesis particular *-Las representaciones de feminidad y masculinidad en los filmes Japón (2002), Batalla en el cielo (2005) y Luz silenciosa (2007) de Carlos Reygadas, transgreden los estereotipos de género del cine mexicano-* fue comprobada. En *Japón*, el hombre responde al arquetipo del *Animus*, mientras que Ascen se identifica con el del *Anima*; lo que resulta transgresor es que el hombre es masoquista, se muestra incapaz de afrontar la prueba y, en vez de aceptar la trayectoria edípica, trata de regresar a la muerte/madre en la figura de Ascen, mientras que ésta -perteneciendo al tercer sexo, debido a su edad- es mostrada como objeto y sujeto de deseo, lo cual contraviene la imagen beatífica de mujer madura/ madre asexual.

En *Batalla en el cielo* nuevamente hay un protagonista alejado del héroe/don Juan/patriarca, pues representa una masculinidad marginada que busca la absolución de la Madre, tras haber asesinado a la mujer-sexualidad cuyo cuerpo encarnaba el deseo. Por

su parte, Ana se separa tanto del estereotipo inaugurado por *Santa* en 1931, como del de la mujer fatal. En primera instancia, parece una mujer fuerte (su poder sexual como base de dicha fuerza) que no muestra remordimiento por sus actos y ejerce la prostitución por gusto; pero finalmente se revela como víctima, no sólo del asesinato, sino principalmente de un modo de vida que la ha seducido, a pesar de encadenarla a un *deber ser* que la reduce a la posición de objeto de deseo con su cuerpo como única ofrenda.

En un principio, *Luz silenciosa* parece la más cercana a los estereotipos de género del cine mexicano: un hombre se debate entre seguir con su esposa/madre de sus hijos, o dejarla para estar con su amante/mujer natural. Sin embargo, son numerosos los elementos que privilegian una lectura alterna: Johan sufre por la situación en la que se encuentra; no la considera motivo de orgullo, ni justifica su comportamiento apelando a la naturaleza masculina o a los defectos de Esther. Esta última, aunque parece abnegada, conceptualiza sus emociones y las expresa; de igual forma, Marianne se muestra como un sujeto activo, capaz de decidir en qué momento romper la relación adúltera. Pero es el final lo que realmente cuestiona la lógica patriarcal en un nivel más profundo: mientras la voluntad y la capacidad de elección de Johan llegan a un límite con la muerte de Esther, son las mujeres las que abren otra dimensión de posibilidades.

La segunda hipótesis particular -*El cine mexicano ha recurrido a estereotipos de género para representar la feminidad y la masculinidad*- realmente no estuvo sometida a comprobación, pues esto ya se ha hecho en obras previas (por ejemplo en *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen 1939-1952* de Julia Tuñón o en *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina* de Silvia Oroz). Más bien, se revisaron estos trabajos para poder contar con un punto de referencia respecto al cual comparar las representaciones de feminidad y masculinidad en el cine de Reygadas.

Algo semejante tuvo lugar con la tercera hipótesis particular -*Las estrategias formales del lenguaje cinematográfico privilegian una determinada lectura de las representaciones de feminidad y masculinidad*- la cual fue comprobada en dos sentidos. Por un lado, mediante la revisión de trabajos previos en el campo de la teoría feminista del cine; por otro lado, aplicando estos conceptos en el análisis e interpretación de los filmes de Reygadas. Entre los ejemplos destacan: el paso de una mirada subjetiva a una mirada objetiva irreal capaz de evidenciar el punto de vista que el espectador estaba

compartiendo (identificación con el protagonista masculino que avanza la acción en el cine clásico); y la composición icónica plana de imágenes fragmentadas del cuerpo humano, visto como objeto y no como sujeto (imágenes fetichistas del cuerpo femenino).

La cuarta hipótesis particular *-Las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), difieren de las convenciones del cine clásico de Hollywood-* fue comprobada por medio de la observación minuciosa de los filmes y su estratificación en las tablas. Destacan la duración de las tomas, el trabajo con no-actores, el rodaje en locación, la conciencia-cámara que se pone en primer plano (gotas de lluvia, abundancia de espacio dinámico expresivo, bruscos paneos que revelan el espacio fuera de campo, miradas de interpelación de los personajes) y la interrupción del flujo narrativo mediante la inserción de situaciones ópticas y sonoras puras.

Esto último es lo que permite comprobar la quinta hipótesis particular: *Las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), cumplen con las características de la imagen-tiempo descrita por Gilles Deleuze.* Las tres películas incluyen numerosas imágenes-movimiento: principalmente imagen-afección, mental y pulsión, en detrimento de la imagen-acción. Sin embargo, destaca la presencia de imágenes tiempo que *-valiéndose del cuerpo de los personajes, *raccords* de mirada, espejos y espacios vacíos previamente ocupados-* abren dos posibilidades al espectador: por un lado, la experiencia estética de la contemplación; por otro, la lectura de capas de pasado y de futuro, en una imagen legible tanto como visible.

Tomando en cuenta lo anterior, puede afirmarse que el objetivo general de la investigación fue alcanzado, pues se determinó la relación entre las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en los filmes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), y la lectura de las representaciones de feminidad y masculinidad que éstas posibilitan. Los objetivos particulares también fueron cumplidos, pues una vez revisados los estereotipos de género del cine mexicano, se analizaron las estrategias formales del lenguaje cinematográfico que Reygadas utiliza para posibilitar representaciones transgresoras de feminidad y masculinidad.

La lectura deconstructiva feminista también hizo posible la identificación de un

estrecho vínculo entre las estrategias formales del lenguaje cinematográfico empleadas por Carlos Reygadas en su obra cinematográfica, y la crisis de la imagen-acción a favor del surgimiento de situaciones ópticas y sonoras puras que cuestionan al cine narrativo. Así, además de comprobar que las estrategias empleadas por el cineasta mexicano difieren de las convenciones del cine clásico de Hollywood, se les pudo ubicar en el contexto del paso de un cine que cuenta una historia (imagen-movimiento), a un cine meditativo que busca generar momentos contemplativos (imagen-tiempo).

De esta manera, junto al análisis e interpretación de la obra de Reygadas desde una perspectiva feminista, el principal aporte de este trabajo es el desarrollo y aplicación de una metodología que permite analizar el vínculo entre diversos elementos. Las estrategias formales del lenguaje cinematográfico alejadas de las convenciones del cine clásico y cercanas a la imagen-tiempo propuesta por Gilles Deleuze por un lado; la generación de las condiciones de visibilidad de un sujeto femenino y de un sujeto masculino fuera del *deber ser* patriarcal, así como de posibilidades de lectura de un espectador interpelado como sujeto contradictorio y participante activo en la construcción de los significados desprendidos del filme, por el otro.

Como egresada de la carrera de Ciencias de la Comunicación (opción Producción Audiovisual), amante del séptimo arte y sujeto sexuado femenino consciente de su posición dentro y fuera del género, considero fundamental una creciente intervención feminista en el cine. De esta manera, el presente trabajo de tesis es un punto de partida, tanto para la teoría como la práctica cinematográfica: son muchos los textos y los esquemas de pensamiento que hace falta desconstruir para caminar con paso firme hacia una sociedad sin géneros, donde la existencia de dos sexos manifieste la riqueza de la diversidad en vez de ser motivo de odio, miedo y legitimación del sometimiento del otro; son numerosas las posibilidades del lenguaje cinematográfico que quedan por explorar, para dar visibilidad al sujeto femenino fuera del sadismo que exige una historia.

GLOSARIO

Anti-cine feminista: “Una actividad cinematográfica que se desarrolla contra el cine clásico y lo desafía, normalmente en el nivel tanto de los significantes como de los significados.”¹⁸⁷ El objetivo de esta práctica filmica es hacer conscientes a los espectadores de la existencia de códigos, para así transformar las relaciones texto-espectador, desde la recepción pasiva hacia una actitud crítica y reflexiva.

Arquetipos: Conceptos de “muy larga duración que remiten a construcciones imaginadas que tienen que ver con las pulsiones básicas de los seres humanos.”¹⁸⁸ Carl Gustav Jung los define como estructuras fijas de la psique humana, ubicadas en el inconsciente colectivo y presentes en ritos, mitos, leyendas y sueños. El arquetipo del *Anima* es el principio femenino de la vida sin norma, la naturaleza multiforme opuesta a la civilización y al significado; por su parte, el *Animus* es el arquetipo masculino, la Ley y el Estado, el entendimiento, el espíritu. Al tomarlos como naturales y no como construcciones sociales, la mujer queda asociada a la naturaleza eterna y ahistórica, mientras el hombre es vinculado con la razón y el conocimiento. Los arquetipos remiten a un conflicto básico: el que se da entre la búsqueda de satisfacción y la represión. Así, todos presentan un aspecto positivo y uno negativo: la Madre, por ejemplo, es la que da la vida, bondadosa, protectora y dispensadora de alimento (madre nutricia), pero es también la que puede destruir la vida, el abismo que seduce y envenena (la devoradora).

Cine clásico: Resulta de la “combinación de condiciones institucionales de producción, distribución y exhibición de películas para mercados masivos de todo el mundo.”¹⁸⁹ Se asocia con el texto realista clásico, el cual es un “tipo de película organizada de acuerdo a una estructura narrativa clásica de ruptura-resolución, y que utiliza la representación analógica como forma de narrar el argumento.”¹⁹⁰

¹⁸⁷ Kuhn, Annette, *Op. Cit.*, p. 170

¹⁸⁸ Tuñón, Julia, *Op. Cit.*, p. 76

¹⁸⁹ Kuhn, Annette, *Op. Cit.*, p. 211

¹⁹⁰ *Ibidem.*, p. 214

Código: Refiere a tres acepciones; por un lado, es un sistema de equivalencias que dota a cada elemento del mensaje de un dato correspondiente; es también un repertorio de posibilidades que garantiza que todas las elecciones se refieran a un canon; y finalmente, puede definirse como un conjunto de comportamientos ratificados que garantiza un terreno común al remitente y al destinatario. Ahora bien, los códigos cinematográficos abarcan códigos visuales (iconicidad, fotograficidad y movilidad), códigos gráficos (didascálicos, subtítulos, títulos y textos), códigos sonoros (voz, música y ruido) y códigos sintácticos o de montaje (identidad, analogía y/o contraste, proximidad y transitividad). Cada uno de estos es explicado a detalle en el apartado correspondiente.¹⁹¹

Desconstrucción: *“Una estrategia de lectura de textos cinematográficos o literarios de modo que queden expuestas sus fracturas y tensiones, que se busquen puntos ciegos o momentos de autocontradicción y se liberen las energías plurales y figurativas suprimidas de un texto.”*¹⁹²

Escopofilia: El placer narcisista de ver historias antropomórficas y convertir al otro en el objeto de la mirada controladora y curiosa.

Estereotipos: A diferencia de los arquetipos, los estereotipos son conceptos que simplifican las características complejas; implican un orden fijo que se asienta en el imaginario social por medio de la repetición de modelos, con mínimas variaciones de los tipos y los relatos. Son utilizados como recursos filmicos cuando se busca que los personajes cubran funciones más que papeles humanos, pues los tipos tienen más eficacia narrativa. En el cine mexicano, la mujer ha sido estereotipada como la esposa/maternidad frente a la amante/sexualidad, mientras que el hombre se presenta bajo la forma de guerrero/patriarca o tirano/caudillo.

Estructuralismo: *“Un entramado teórico a través del cual la conducta, las instituciones y los textos son vistos como analizables en términos de una red de relaciones*

¹⁹¹ Vid. *Supra.*, capítulo 3, del apartado 3.1.1 Códigos cinematográficos al 3.1.1.4 Códigos sintácticos

¹⁹² Stam, Robert, et al., *Op. Cit.*, p. 43

subyacentes, y lo fundamental es que los elementos que constituyen la red obtienen su significado de las relaciones que mantienen con los otros elementos.”¹⁹³

Falocentrismo: Organización de la subjetividad de hombres y mujeres como diferentes posiciones con respecto al falo, de manera que se legitima la subordinación de las mujeres debido a su construcción como falta y se le relega a la posición de objeto.

Feminismo: “*La reflexión y acción que desempeñan las mujeres y los hombres, constituidos en objeto y sujeto social en construcción, que buscan transformar las relaciones de los distintos géneros hacia una nueva sociedad sin géneros.*”¹⁹⁴ El feminismo busca desconstruir la rígida constitución de las categorías de feminidad y masculinidad, para caminar hacia una realidad social más abierta y plural, donde el sujeto se libere del *deber ser* de cada género al aceptar que éste, a diferencia del sexo, es construido socialmente. La teoría feminista surge con el objetivo de reinterpretar y reconstruir los modos de existencia del sujeto social sexuado femenino, a partir de la noción de género como una construcción sociocultural que puede ser opresiva.

Feminidad: Uno de los pilares teóricos del sexismo es la existencia de una feminidad propia de la verdadera mujer. Pero desde la perspectiva feminista, la llamada esencia de la mujer no es real, sino nominal: un conjunto de propiedades creadas. Así, la feminidad no es más que un tropo narrativo que hace a los sujetos sexuados femeninos, mujeres y no hombres, en función de propiedades o atributos (un cuerpo femeninamente sexuado, la experiencia de vivir en el mundo como mujer) que las mujeres han desarrollado o a los que han estado atadas históricamente.

En un contexto patriarcal, el principal eje de la feminidad y de la identidad femenina, es la sexualidad para otros, escindida en sexualidad procreadora y sexualidad erótica. De ello se desprende el segundo eje constitutivo de la mujer, que es la relación con los otros y con el poder. De acuerdo con el esquema dominante de feminidad, las mujeres requieren al otro -hombres, hijos, parientes, amigas, casa, trabajo, instituciones-

¹⁹³ *Ibidem.*, p. 35

¹⁹⁴ Cortés Altamirano, Guadalupe, *Op. Cit.*, p. 53

para ser, con lo que se les atribuye una dependencia vital y un sometimiento al poder masculino. En el apartado correspondiente¹⁹⁵, se plantean las dos teorías de la feminidad desarrolladas por Sigmund Freud, así como la propuesta de Marcela Lagarde, que explica la feminidad en función de una serie de cautiverios impuestos a la mujer.

Fetichismo: De acuerdo con Laura Mulvey, el fetichismo es una de las estrategias para neutralizar la amenaza de la castración que la mujer evoca. El fetiche es el sustituto del falo de la mujer en que el niño creía y al que no quiere renunciar; garantiza que la mujer sigue teniendo un pene a nivel psíquico (de allí la obsesión con imágenes que fragmentan el cuerpo femenino para fijar la atención, por ejemplo, en un par de piernas largas).¹⁹⁶

Género: Una categoría establecida *a priori*, en la que se obliga al sujeto a encajar en función de su sexo; a pesar de ser una representación cultural, ha llegado a adquirir el rango de característica inherente al ser humano, gracias al trabajo que la familia, la legislación, la academia, la religión y los medios masivos de comunicación realizan en torno al sujeto, para que éste construya su identidad de género de acuerdo con los lineamientos preestablecidos socio-culturalmente. El género opera como un constructo sociocultural y un aparato semiótico que asigna al individuo una determinada posición dentro del grupo social, una identidad y una serie de valores sociales: “*género no es sexo, un estado de la naturaleza, sino la representación de cada individuo en términos de una relación social particular que pre-existe al individuo y que es predicada en la rígida y conceptual oposición estructural de los dos sexos biológicos.*”¹⁹⁷

Habitus: *Estructura estructurante de la praxis “que provoca determinadas disposiciones y principios, con los cuales los sujetos apprehenden el mundo como producto de la interiorización de la división de la sociedad en clases sociales y en géneros. Es por ello que en el sujeto existe coherencia entre las estructuras objetivas y las subjetivas.”*¹⁹⁸

¹⁹⁵ Vid. *Supra*, capítulo 1, apartado 1.1.1 Feminidad

¹⁹⁶ Vid. *Supra.*, capítulo 1, apartado 1.3 El uso interpretativo del psicoanálisis

¹⁹⁷ Teresa de Lauretis, *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction. Theories of representation and difference*, p. 5. Vid. *Supra*, capítulo 1, apartado 1.1 La tecnología del género

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 230

Pierre Bordieu plantea que el poder masculino se presenta como natural por ser coherente con las instituciones del Estado, pero sobre todo, por estar grabado en los cuerpos de los individuos a través de la violencia simbólica del habitus que regula la actividad humana.

Imagen-movimiento: A partir de Bergson, Gilles Deleuze afirma que el cine procede mediante fotogramas (veinticuatro imágenes por segundo) a los que no hay necesidad de añadir movimiento, puesto que proporcionan inmediatamente imágenes-movimiento. Éstas se subdividen en imagen-acción, imagen-pulsión, imagen-afección e imagen-mental. Cada una es explicada a detalle en el apartado correspondiente.¹⁹⁹

Imagen-tiempo: Deleuze afirma que el cine moderno ha reemplazado la imagen-movimiento por la imagen-tiempo. Ésta se define como una situación óptica y/o sonora pura que ya no se prolonga en acción y reacción; el personaje, sin saber cómo responder, se vuelve un vidente antes que un actante y deja de avanzar la acción.

Lenguaje cinematográfico: El cine se separa del mundo al ser relato y es allí donde se ubica la característica que lo hace lenguaje: cuando dos imágenes se suceden, las vinculamos entre sí con un hilo narrativo invisible. El lenguaje cinematográfico analiza y reconstruye la experiencia humana de forma parcial, tras ordenar y enunciar distintos aspectos de esa experiencia. Como consecuencia, el cine es denominado el lenguaje de la realidad, y se caracteriza por transformar el mundo en discurso, pero conservando su mundanidad.

Christian Metz afirma que el cine es un lenguaje sin lengua (*langage sans langue*), debido a la falta de distancia entre significante y significado (falta de arbitrariedad), pues a diferencia del signo lingüístico, la significación cinematográfica parte de una analogía entre imagen o sonido y lo que representan, es decir, de una semejanza perceptiva entre significante y significado posibilitada por la duplicación mecánica. Además, al proceder por bloques de realidad completos (los planos) el cine carece de la doble articulación de la lengua.

¹⁹⁹ Vid. *Supra.*, capítulo 3, del apartado 3.2.2.2.1 Imagen-acción al apartado 3.2.2.2.5 Imagen-tiempo

Machismo: Ideal masculino del patriarcado que enfatiza el dominio sobre las mujeres, la competencia entre los hombres, el despliegue de agresividad, sexualidad rapaz, uso sexista del lenguaje y doble moral. El concepto de machismo fue establecido a mediados del siglo XX, aludiendo principalmente a hombres de la clase obrera y de las capas pobres en los barrios populares urbanos, sobre todo de México y América Central.

Masculinidad: A juicio de R.W Connell, en vez de intentar definir la masculinidad como un tipo de carácter natural, un promedio de comportamiento o una norma, hay que centrarse en los procesos y las relaciones a través de los cuales los hombres viven ligados al género. La masculinidad como configuración de práctica, es determinada por tres estructuras: las relaciones de poder que reproducen el patriarcado al mantener la dominación del hombre en lo económico, lo político, lo social y lo cultural; las relaciones de producción centradas en la división laboral por género y de acuerdo con las cuales, la distribución de la riqueza y la acumulación de capital aseguran la preeminencia masculina en el campo económico; y las relaciones emocionales que determinan el deseo y la sexualidad a partir del falocentrismo y la heterosexualidad forzada.

En esta red de relaciones se conforman cuatro paradigmas de masculinidad: el primero, hegemónico, cuenta con el apoyo del poder institucional y posee el monopolio de la violencia, lo que le permite legitimar el patriarcado y asegurar el sometimiento de las mujeres. El segundo, la masculinidad subordinada, remite a los homosexuales que -al manifestar otras formas de deseo y prácticas sexuales- amenazan la ideología patriarcal, por lo que se les califica de femeninos en una clara discriminación sexista. La masculinidad cómplice, en tercer lugar, es ejercida por la mayoría de los hombres, quienes no defienden el prototipo hegemónico de manera militante, *“pero que participan en los dividendos patriarcales, es decir que gozan de todas las ventajas obtenidas gracias a la discriminación de la mujer.”*²⁰⁰ Su función es de reforzamiento, adhesión y consenso. Por su parte, la masculinidad marginada refiere a los hombres que forman parte de clases sociales subordinadas o a minorías étnicas.

²⁰⁰ Zapata Galindo, Martha, *Op. Cit.*, p. 233 *Vid. Supra*, capítulo 1, apartado 1.1.2 Masculinidad

Masoquismo: De acuerdo con Gaylyn Studlar, el masoquismo se origina en la relación del niño con la madre, de modo que el deseo fundamental del masoquista es la completa simbiosis con ella, sólo posible en la muerte. A diferencia del sádico que desea controlar al otro, asumiendo el poder parental sobre el hijo, el masoquista ansía la posición del hijo controlado por la madre. Por su parte, Laura Mulvey explica que, ante un filme clásico, donde se muestra un protagonista masculino como el ego ideal más completo, perfecto y poderoso que avanza la acción, la espectadora debe recurrir a la mascarada (adoptar el punto de vista masculino) o al masoquismo (aceptar la posición femenina de objeto).

Narratología: El estudio estructuralista del relato, que tiene sus fundamentos en la teoría estructuralista de Claude Lévi-Strauss y los estudios del folclore ruso de Vladimir Propp.

Panóptico: Prisión diseñada por Jeremy Bentham, que se organiza a partir de un edificio concéntrico compuesto por anillos de celdas, al centro de las cuales se erige una torre. Dentro de ésta, el guardia puede ver y escuchar toda actividad al interior de las celdas sin ser visto por los prisioneros; éstos autorregulan su comportamiento al imaginarse vigilados, de forma que se puede prescindir de un guardia real para mantener a los prisioneros bajo control. Foucault retoma este concepto para explicar cómo el ser humano se somete a prácticas de autorregulación en respuesta a sistemas de vigilancia, incluso si éstos no son evidentes; el poder no necesita emplear la violencia física para imponer sus reglas, pues le basta con una mirada vigilante que cada individuo llega a interiorizar.

Patriarcado: *“Una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres).”*²⁰¹ El patriarcado exige dos tipos de relaciones: el macho domina a la hembra y el macho mayor domina al de menor edad. Se caracteriza por los siguientes rasgos: 1) antagonismo genérico plasmado en relaciones y formas sociales, lenguajes y concepciones del mundo; 2) escisión del género femenino como resultado de la enemistad histórica entre las mujeres, basada en su competencia por los hombres y por ocupar los limitados espacios

²⁰¹ Kate Millet citada en: Lagarde, Marcela, *Op. Cit.*, p. 90

de vida que les son asignados en función de su cautiverio; y 3) el fenómeno cultural del machismo, basado en el poder masculino patriarcal, la interiorización y discriminación de las mujeres, así como la exaltación de la virilidad opresora y la feminidad opresiva que desembocan en la formación de deberes ineludibles para hombres y mujeres.

Punto de vista: *“La perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional.”*²⁰²

Representación: *“El proceso de implicación de la subjetividad en el significado, cuyos polos son el significado y el sujeto, pero que siempre es una producción compleja, histórica y social.”*²⁰³

Sadismo: Una de las estrategias para neutralizar la amenaza de castración evocada por la mujer en el celuloide. Es característico de relatos en los que se trata de investigar el misterio de la mujer para finalmente devaluarla, castigarla o redimirla. Tanto Laura Mulvey como Teresa de Lauretis plantean que existe una implicación estructural entre sadismo y narrativa: *“El sadismo exige una historia, depende de que ocurra algo, de forzar un cambio en otra persona, una batalla de la voluntad y de la fuerza, victoria/derrota, que tenga lugar en un tiempo lineal con un principio y un fin.”*²⁰⁴

Secuencia: Metz la define como un segmento autónomo, en tanto que representa la primera subdivisión del filme, mientras que los planos de los que consta, constituyen una parte de una parte del filme. Sin embargo, las secuencias no son independientes, pues sólo adquieren su sentido definitivo en relación con el filme en su totalidad.

Sistema de miradas: En el cine, la habilidad del espectador para construir un espacio-tiempo continuo a partir de imágenes fragmentarias, se basa en un sistema de tres miradas; la primera es la del realizador cinematográfico/cámara hacia el hecho

²⁰² Stam, Robert, et al., *Op. Cit.*, p. 106

²⁰³ Lauretis, Teresa de, *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, p. 137

²⁰⁴ Mulvey citada en *Ibidem*, p. 165

profilmico, la segunda es la del espectador y la tercera es la de los personajes dentro de la ficción. En el cine clásico, las primeras dos -cámara y espectador- son negadas y subordinadas por la tercera: la que los personajes intercambian al interior de la ilusión de la pantalla. Esto se hace con el objetivo de eliminar la presencia intrusiva de la cámara y prevenir cualquier distanciamiento por parte de la audiencia.

Sutura: El concepto de sutura en teoría psicoanalítica del cine, fue formulado en 1966 por Jacques Alain-Miller para designar la relación del sujeto con la cadena de su propio discurso. Posteriormente, Daniel Dayan y Jean-Pierre Oudart, definieron la sutura como el mecanismo que permite “*ocultar la fragmentación inherente en el montaje y producir en el espectador la sensación de una totalidad significativa.*”²⁰⁵ Por su parte, Lauro Zavala propone que la sutura opera en tres niveles: inconsciente, cuando el espectador se relaciona con las imágenes en función de su experiencia y memoria personal; preconscious, al interpretar las imágenes desde una ideología determinada; y narrativo, cuando el espectador reconstruye las imágenes fragmentarias en el plano sintáctico, dando una interpretación global y verosímil a cada secuencia.

Trayectoria edípica: Concepto de teoría psicoanalítica del cine, que refiere a la convención del cine clásico en el que el protagonista masculino avanza hacia la resolución de la crisis y la estabilidad, casi siempre mediante la unión con una mujer. Se desprende de la interpretación freudiana del mito de Edipo, donde el varón reconoce la diferencia sexual con respecto a su madre y, debido a la amenaza de la castración representada en la figura del padre, desvía su deseo hacia otra mujer, misma que encontrará una vez completada la trayectoria; si falla, se habla de masculinidad en crisis.

Voyeurismo: “*Satisfacción sexual obtenida mediante la visión, (...) asociado con una posición de observación privilegiada oculta, como el ojo de una cerradura.*”²⁰⁶ El cine es voyeurista debido a que las condiciones de proyección y las convenciones narrativas, dan al espectador la ilusión de estar mirando en un mundo privado.

²⁰⁵ Zavala, Lauro, *Op. Cit.*, p. 45

²⁰⁶ Stam, Robert, et al., *Op. Cit.*, p. 186

ANEXOS

JAPÓN
SEGMENTACIÓN Y ESTRATIFICACIÓN

No. 1	Secuencia: Viaje de la ciudad al campo	Tiempo código: 00:00- 03:30			
FORMA					
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo			
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>		
	Encuadre	Tipos de planos			
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>	
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>	Primer plano <input type="checkbox"/>	
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Angulación					
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>			
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>				
Espacio off					
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>			
Observaciones: El espacio detrás de la cámara es evocado mediante la identificación del espectador con el personaje que se traslada de la ciudad al campo a bordo de un auto. Al final de la secuencia, se escucha el chiflido de un personaje fuera de cuadro.					
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Enfatiza la transición de tiempo y espacio					
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>		
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: En las tomas de carretera, la cámara se mueve a bordo del auto					
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido		
	Sonido in		X		
	Sonido off				
	Sonido over		X		
Observaciones	No hay voz	Sinfonía No. 15 Op. 141 de Dimitri Shostakovich	Inicio: Ruido de autos. Final: Pasos, suspiro y chiflido		
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>	
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>	
Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: secuencia ordinaria. Un corte simple une las etapas sucesivas del viaje				
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input checked="" type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Créditos de productores en tipografía amarilla y redonda, fondo negro, sin audio.				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>		
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>		
Observaciones: La cámara se mueve a bordo del auto y con el personaje					
TIPO DE MIRADA	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>		
		Observaciones: Elementos dispuestos en profundidad			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Al final de la secuencia se aclara que la mirada pertenece a un personaje; antes, se asimila como la mirada de la cámara.					
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>		
		Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al del narrador			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
		Observaciones: Elipsis			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial					

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. De un ambiente urbano de avenidas anchas y congestionamiento automovilístico a un espacio rural árido y desolado.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
	Hasta el final de la secuencia se revela que el portador de la mirada es un hombre de aproximadamente cincuenta años, que cojea y se apoya en un rudimentario bastón, trae una mochila a la espalda, usa una chamarra a cuadros roja y negra.	Activo Protagonista	Sujeto-Vidente	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Traslado de la ciudad al campo: Individual	Alejamiento Viaje	Enunciado de actuación (paso de un estado a otro) Imagen-tiempo: óptica y sonora pura
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explicito Uniforme De sucesión cronológica	Proyecto actualizado	Inversión (De la ciudad al campo)

No. 2	Secuencia: Sacrificio de la paloma	Tiempo código: 3:31- 7:20	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: No hay oposición clara de figura y fondo en un espacio tridimensional
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/> Plano Americano <input type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones: Las tomas cerradas son al rostro del hombre y a la cabeza de la paloma
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Toma en ligera picada del niño y la paloma	
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: El espacio evocado por los disparos de los cazadores, es mostrado al final de la secuencia con un paneo que sigue la mirada del personaje masculino maduro.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/> Tilt <input checked="" type="checkbox"/> Dolly <input checked="" type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: La mayoría de los movimientos siguen la mirada del hombre		
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Escaso diálogo entre el hombre y el niño	No hay música	Disparos que evocan al grupo de cazadores.
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena. La situación presentada en la primera imagen, encuentra su prolongación y complemento en la segunda imagen.	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: Sigue el recorrido de la mirada del personaje masculino maduro	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Zonas indeterminadas	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Se combinan tomas desde la mirada del personaje masculino maduro y tomas donde dicho personaje aparece a cuadro y el espectador adopta la posición de la cámara.		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al del narrador o narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Espacio rural solitario y abierto.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de la secuencia 1	Activo Protagonista Influenciador	Sujeto
		Niño de aproximadamente diez años, blanco, pelirrojo, con camisa decorada al estilo militar.	Pasivo y Activo	Objeto instrumental y Adyuvante (para el objetivo del Sujeto que es bajar a la barranca)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Sacrificio de la paloma: Colectivo (participan todos los personajes, dentro y fuera del encuadre) Voluntario Consciente Transitivo (genera un nexo entre los personajes)	Prueba preliminar (sangre fría, contacto con la muerte)	Enunciado de estado conjuntivo: encuentro del Sujeto con un Objeto instrumental, lo que da Imagen acción Imagen-pulsión de muerte: paloma descabezada Énfasis en el acto cognitivo con los <i>raccords</i> de mirada del protagonista: Imagen mental
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Transformaciones	Individual Explícito De necesidad lógica	Proyecto actualizado (se prepara el terreno para el siguiente paso que es bajar a la barranca)	Saturación (el hombre ha encontrado un atajo para cumplir su proyecto inicial)	

No. 3	Secuencia: Entrevista con el cazador	Tiempo código: 7:21- 10:00	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: No hay oposición clara de figura y fondo en un espacio tridimensional
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/> Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones: Abundan los planos de figura entera con los dos personajes masculinos
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones:	
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Tanto por el sonido off como por los insertos, se evoca la presencia del grupo de hombres que acompaña al cazador.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La cámara sigue a los personajes		
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Diálogo entre el hombre y el cazador. Un hijo se disculpa.	No hay música	Disparos y descarga de balas.
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La cámara se adelanta a la mirada de los personajes en una toma	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones: Espacio con alto grado de acceso, disposición horizontal de las figuras	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Se combinan tomas desde la mirada del personaje masculino maduro y tomas donde dicho personaje aparece a cuadro y el espectador adopta la posición de la cámara.		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador o narratario. El autor -Reygadas- aparece a cuadro como un hijo del cazador.	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Mismo que en la secuencia 2		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de la secuencia 1	Activo Autónomo	Sujeto
		Cazador: padre del niño de la secuencia 2, de aproximadamente sesenta años, chaleco de cuero, sombrero y rifle. Simpático y discreto.	Activo Autónomo Conservador Protector	Objeto instrumental y Adyuvante (no sólo acepta llevar al hombre en su camioneta, sino que también le explica cómo seguir el camino y no trata de hacerlo desistir de su propósito de matarse).
	Hombres jóvenes (treinta años) que acompañan al cazador; sus hijos probablemente	Pasivos		
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Charla con el cazador para conseguir que éste lo lleve a Ayacatzintla en su camioneta: Voluntario Consciente Individual	Alejamiento Viaje (Preparación de la segunda etapa del viaje que inició en la secuencia 1)	Enunciado de estado conjuntivo, pues hay un encuentro del Sujeto con un Objeto instrumental. Imagen-acción
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Individual Explicito De necesidad lógica	Proyecto actualizado (se prepara el terreno para el siguiente paso que es bajar a la barranca). Además, el hombre manifiesta su deseo de cumplir el proyecto principal: suicidarse en el pueblo al que se dirige.	Saturación (el hombre ha encontrado un atajo para cumplir su proyecto inicial) Suspensión (al final de la secuencia no se sabe por qué el hombre desea matarse ni si realmente lo hará).	

No.4	Secuencia: Descenso a San Bartolo	Tiempo código: 10:01-14:05	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>
Angulación		Observaciones: La única toma cerrada de la secuencia es al rostro del hombre	
Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		Cenital <input checked="" type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/>	
Espacio off		Observaciones: La toma cenital es de la camioneta	
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		Observaciones: El espacio fueracampo se va revelando conforme avanza el vehículo.	
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	Observaciones: Enfatiza transiciones de tiempo (del día a la noche)
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input checked="" type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	Observaciones: La cámara se mueve principalmente a bordo del vehículo
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Sonido over	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Observaciones	Charla de hijos interrumpida por regaño del padre	<i>Miserere</i> de Arvo Pärt; pasa de no diegética a diegética	Ruido de la camioneta en movimiento y de los grillos al anochecer.
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia ordinaria. Etapas sucesivas del trayecto; espaldas y rostros de las personas a bordo de la camioneta.	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input checked="" type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>	Observaciones: Título del filme en tipografía negra, sobre un fondo de tierra, con la música de fondo	
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
	Eje orgánico/inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>	Observaciones: Tomas imposibles que evidencian protagonismo absoluto de la cámara, con la que se identifica el espectador. Éste es interpelado por un autor que se explicita con encuadres dentro del encuadre y música.	
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador o narratorio. El autor -Reygadas- aparece a cuadro como un hijo del cazador.
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>	Observaciones: Elipsis
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Espacio rural, solitario, campo abierto. Voladeros y barrancas.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de la secuencia 1	Activo Autónomo	Sujeto-vidente
		Cazador de la secuencia 3	Activo Autónomo Influenciador	Sujeto Objeto instrumental y Adyuvante.
	Hombres jóvenes de la secuencia 3	Pasivos	Objetos (acatan órdenes del padre)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Viaje a San Bartolo en camioneta: Colectivo Voluntario Consciente	Alejamiento Viaje	Enunciado de actuación (gracias al encuentro con los objetos instrumentales, el Sujeto acelera su proyecto inicial). Imagen-tiempo: protagonista en situación óptica y sonora pura; primer plano que revela profunda tristeza al mezclar capas de pasado y futuro
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Transformaciones	Explícito Uniforme De sucesión cronológica	Proyecto actualizado gracias al aliado que adquirió en la secuencia 3	Saturación (el hombre efectivamente acelera su llegada al pueblo)	

No. 5	Secuencia: Carnicería	Tiempo código: 14:06-16:46	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Toma cerrada de las vísceras de los animales			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Completamente natural; se sobreexpone al inicio.			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/>	
Travelling <input type="checkbox"/>		Crane <input type="checkbox"/>	
Dolly <input type="checkbox"/>		Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Sigue la mirada o el movimiento del protagonista			
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música
	Sonido in		Ruido
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Breve diálogo entre el protagonista y el carnicero. Verdugo ininteligible	No hay música	Chillido de cerdo sacrificado
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>
Contraste <input type="checkbox"/>		Acercamiento <input checked="" type="checkbox"/>	
Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia por episodios. La secuencia anterior es enlazada con ésta por acercamiento pero el corte se suaviza con la continuidad del audio.			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
Textos <input type="checkbox"/>			
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Espacio unitario <input type="checkbox"/>		Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Sigue acción o mirada del protagonista			
Observaciones: Zonas indeterminadas e información incompleta			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
Subjetiva <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Aunque sigue la mirada del protagonista, éste aparece a cuadro, de modo que es con la cámara con la que se identifica el espectador.			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al del narrador y narratario. Este último dirige la mirada, pero la cámara también lo muestra a él.			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>		Dilatación <input type="checkbox"/>
Observaciones: Elipsis			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Interior. Pequeña carnicería con un cuarto en la planta alta. No hay bullicio; afuera sólo un campo de maíz.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de la secuencia 1	Activo Protagonista Autónomo	Sujeto
		Carnicero, de aproximadamente treinta años, con mandil y gorra	Activo Autónomo	Sujeto Objeto instrumental y Adyuvante del protagonista
	Juan Luis: cerca de cuarenta años, regordete, con sudadera y gorra	Activo Antagonista	Oponente	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		El hombre despierta en la carnicería, agradece alojamiento y sigue su camino: Voluntario Consciente Individual	Viaje (Reposo para continuar el viaje que inició en la secuencia 1)	Enunciado de estado conjuntivo, pues revela el encuentro del Sujeto con otro Objeto instrumental Énfasis en el acto cognitivo del protagonista con los <i>raccords</i> de su mirada cuando busca el origen de los chillidos y observa las vísceras: imagen-mental e imagen-pulsión
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Individual Implícito (el protagonista reflexiona al tocar las vísceras y contemplarse en el espejo, pero no se explicita algún cambio en su decisión)		Proyecto actualizado (el hombre encontró un lugar para pasar la noche en San Bartolo) Vuelve a explicitar su proyecto de seguir descendiendo en la barranca.	Saturación (tal y como dijo el cazador en la secuencia 3, el protagonista se quedó a dormir en San Bartolo y continua el descenso a pie).	

No. 6	Secuencia: Descenso a Ayacatzintla	Tiempo código: 16:47-20:05	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	 Encuadre	Observaciones: Figura separada del fondo al estar centrada y en movimiento	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Gran plano general del paisaje			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Nadir de la copa de los árboles sirve como transición espaciotemporal			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El espacio se va mostrando conforme el personaje avanza en su descenso.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones:			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	Diálogo entre el protagonista y un hombre del pueblo	No hay	Sonido de animales y de Ascen picando piedras
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia ordinaria	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones: La cámara sigue el movimiento del protagonista			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones: Gran plano general permite la ubicación en el espacio			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Protagonismo de la cámara que sigue al personaje.			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al del narrador y narratario. La cámara muestra elementos que el protagonista va encontrando a su paso.			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Amplio paisaje rural; una pequeña casa a un lado del camino; sembradíos.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de la secuencia 1; se ha quitado la chamarra y porta camisa azul de manga corta, mochila y bastón	Activo Protagonista Autónomo	Sujeto
		Hombre del pueblo, de aproximadamente cuarenta años, gorra, cabello largo, playera.	Pasivo	Objeto instrumental y Adyuvante del protagonista
	Niño de aproximadamente diez años, ropa blanca	Pasivo	Sin nexos con el protagonista	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		El hombre baja a pie hasta el pueblo de Ayacatzintla: Individual Voluntario Consciente	Alejamiento Viaje	Enunciado de actuación (gracias al encuentro con el objeto instrumental, el Sujeto redirige su trayectoria): Imagen-acción Énfasis en los <i>raccords</i> de mirada del protagonista, así como en su percepción del audio: imagen mental
Cambio		Proceso	Variación estructural	
Individual Explicito (El protagonista ahora se dirige a hablar con el juez) De sucesión cronológica	Proyecto actualizado (logra llegar a Ayacatzintla) Explicita su proyecto de quedarse a dormir en ese sitio	Saturación (el protagonista ha llegado a Ayacatzintla) Suspensión (al final de la secuencia no se sabe si el protagonista encontrará al juez).		

No. 7	Secuencia: Entrevista con el juez	Tiempo código: 20:06-23:24	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: Figuras dispuestas de forma horizontal
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/> Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones:
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Ligera picada al final de la secuencia para mostrar otra porción de espacio	
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: El fueracampo evocado por el juez, cuando habla de Vicente y de Sabina, es mostrado hacia el final de la secuencia con los movimientos de cámara.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input checked="" type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Se combina el paneo con zoom en algunas tomas		
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off	X	
	Sonido over		
Observaciones	Conversación con el juez y con Sabina; un personaje <i>offscreen</i> le habla al juez	No hay	Sonido ambiente
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena. Poco a poco, la cámara revela elementos contiguos a los que aparecían en el encuadre.	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: Al inicio, la cámara no se mueve; después, sigue a los personajes	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones: El paneo del final funciona como toma de ubicación	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/> Observaciones: La secuencia abre con el juez viendo y hablando directamente a la cámara, con lo que se interpela al espectador. Después, la cámara se adueña de la mirada.		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador y narratario. Cámara independiente de la mirada de algún personaje.	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Afuera de una casa del pueblo; atmósfera rural		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1 Juez: Hombre de aprox. cuarenta años; camisa, sombrero. Vicente: Hombre de aprox. sesenta años, camisa roja y sombrero. Doña Sabina: esposa de Vicente; aprox. sesenta años, delantal, falda, cabello corto. Hombres del pueblo	Activo Activo Autónomo Activo Influenciador Pasivo Pasivos	Sujeto Sujeto, Objeto instrumental, Adyuvante y Destinador Adyuvante, Sujeto y Destinador, al dirigir al protagonista con Ascen. Objeto instrumental de Vicente y Adyuvante del protagonista Objetos (acatan órdenes del juez). Sin nexo con el protagonista
		Niña de aprox. diez años, sudadera blanca.	Activa	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		El hombre consigue el permiso del juez para quedarse en una casa de Ayacatzintla: Voluntario Consciente Colectivo (varias personas del pueblo intervienen en la decisión) Transitivo (se genera un nexo entre los personajes)	Prueba preliminar (conseguir el permiso del juez)	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso del Sujeto con el Objeto instrumental y Adyuvante): imagen acción. Imagen mental que desprende la cámara de la acción principal, para mostrar a la hija de Fernando y a los niños nadando en el agua sucia.
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Transformaciones	Explícito De necesidad lógica	Proyecto actualizado (logra conseguir un lugar para dormir en Ayacatzintla)	Saturación (el protagonista ha hablado con el juez y éste le ha proporcionado un lugar para dormir, de modo que se cumple lo dicho por el hombre en la secuencia 6).	

No.8	Secuencia: Llegada a casa de doña Ascen	Tiempo código: 23:25- 28:40	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Conversaciones en plano medio. Primer plano del rostro de Ascen.			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Picada y contrapicada en el camino rumbo a casa de Ascen			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Los movimientos de cámara revelan todo el espacio que rodea la casa de Ascen.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input checked="" type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Crane para el trayecto a casa de Ascen			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in	X	
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	Conversación con Sabina y Ascen.	No hay	Sonido ambiente
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia ordinaria	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones: Cámara se mueve con mirada del hombre o movimiento de personajes			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: La cámara recorre el espacio con absoluta libertad, aunque se le sigue identificando con la mirada del protagonista			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador y narratario. Se adelanta a la mirada del protagonista.			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Humilde casa rodeada de montañas y barrancas. Aridez, piedras y aislamiento		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de la secuencia 1	Activo Autónomo Modificador	Sujeto
		Doña Ascen: comadre de Sabina, aprox. ochenta años, artrítica, católica, cabello al hombro, con delantal y vestido	Activo Autónomo	Objeto instrumental y Adyuvante (da al protagonista un lugar donde quedarse hasta que decida cumplir su proyecto inicial)
	Doña Sabina	Activo Influenciador	Sujeto Adyuvante	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Sabina conduce al hombre a casa de Ascen y los presenta: Voluntario Consciente Transitivo (genera un nexo entre los personajes)	Alejamiento Viaje (última etapa del viaje que inició en la secuencia 1, pues al fin se queda en un lugar, si bien por tiempo indefinido) Prueba preliminar y prohibición (Debe obtener el permiso de Ascen y ésta le explica todas las limitaciones que tendrá si se queda en su troje)	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso del Sujeto con el Objeto instrumental) Enunciado de actuación (debido a la petición del Sujeto, se opera un cambio en la vida del Objeto) : imagen acción Primer plano del rostro del protagonista: Imagen afección reflexiva Paneo de 360° del hombre: imagen mental
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Transformaciones	Explícito De necesidad lógica (una serie de hechos llevaron al protagonista a pedir alojamiento específicamente con doña Ascen)	Proyecto actualizado (el protagonista ha encontrado donde alojarse en Ayacatzintla gracias a numerosos aliados cuya acción no es motivada)	Saturación (el protagonista ha hablado con Ascen y ésta ha aceptado darle alojamiento, de modo que se cumple lo dicho por el juez en la secuencia 7)	

No.9	Secuencia: Rezos en casa de Doña Ascen	Tiempo código: 28:41- 31:31		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas horizontalmente		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Plano detalle de imágenes de Jesucristo que Ascen tiene en su altar				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Contrapicada sigue la mirada del protagonista hacia el techo de su cuarto				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Los movimientos de cámara muestran los espacios evocados por la mirada de los personajes.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input checked="" type="checkbox"/> (in)	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		
	Sonido off			X
	Sonido over		X Interior	
Observaciones	Conversación entre Ascen y el hombre	<i>La pasión según San Mateo</i> de J.S. Bach en walkman del hombre	Ratones en el techo y puerta chirriante en el cuarto del protagonista	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input checked="" type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia por episodios con insertos explicativos; la asociación por identidad se utiliza para unir éstos.		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: La cámara decide qué ir revelando poco a poco				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: identificación del espectador con la cámara que, mediante primeros planos y planos detalle, enfoca la atención del personaje en determinadas imágenes y gestos de doña Ascen.				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratorio				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Interior. Dos habitaciones de la casa de Ascen; humilde, techo de lámina, puertas que rechinan, altar católico y cosas apiladas.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de la secuencia 1	Protagonista Pasivo (solo reacciona ante las acciones de Ascen) Conservador (no actúa, no modifica)	Sujeto
		Ascen	Activo	Sujeto y Objeto instrumental (reza, ofrece té al visitante)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Rezo de Ascen y ofrecimiento del té: Voluntario Individual Intransitivo (no genera nexo con otro personaje) Consciente	Prueba preliminar (el hombre todavía no se decide a suicidarse y rechaza la alternativa de la fe católica que Ascen le ofrece)	Enunciado de estado disyuntivo (encuentro fallido de los sujetos: él no reza, acepta el té de mala gana y le pide a Ascen que no entre a su cuarto sin tocar). Primer plano del rostro angustiado del hombre: Imagen afección rostro intensivo
		Hombre escuchando música: Voluntario Individual Intransitivo Consciente		Ascen besa su imagen de Jesucristo: imagen pulsión
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Implícito (el protagonista escucha música y reflexiona recostado en la cama, pero no explicita si ha cambiado de parecer respecto a su proyecto inicial de matarse) De necesidad lógica	No se actualiza ningún proyecto	Estancamiento (el hombre solo piensa y observa; no actualiza ningún proyecto)	

No.10	Secuencia: Lienzos	Tiempo código: 31:32- 38:27	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Uso de líneas de fuga y perspectiva; figuras separadas del fondo	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Detalle de la mano del pintor sobre su cuadro; americano de los niños			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Ligera picada del cuadro que el hombre pinta			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>			
Imaginable <input type="checkbox"/>			
Definido <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones: Mediante movimientos de cámara y cambio de planos, la cámara muestra, no sólo el espacio evocado por la mirada de los personajes, sino el que, rodeándolos, no es reclamado por ellos.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Luz de las primeras horas del día.			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/>	
Travelling <input checked="" type="checkbox"/>		Dolly <input type="checkbox"/>	
Crane <input type="checkbox"/>		Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Travelling comienza con el andar del protagonista, pero se separa de él			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Sonido over	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones	Algunos personajes aparecen a cuadro hasta después de hablar	<i>La pasión según San Mateo</i> de J.S. Bach en walkman del hombre	Sonido ambiente desde la perspectiva del hombre, antes de que oiga música
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input checked="" type="checkbox"/>
		Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia por episodios con insertos explicativos; las tomas de niños se intercalan con el plano medio del hombre, en un plano/contraplano	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
		Textos <input type="checkbox"/>	
		Observaciones: No hay	
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Observaciones: La fila de niños que pasa frente al hombre es filmada con cámara fija	
		Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>
		Observaciones: Zonas de indeterminación resaltadas por la profundidad de campo	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
		Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>	
		Observaciones: Protagonismo de la cámara, tomas imposibles. El campo/contracampo de la fila de los niños, posibilita la mirada subjetiva del hombre.	
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
		Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario; pero hacia el final de la secuencia, se adopta el punto de vista del protagonista.	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
			Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>	
		Observaciones: Elipsis	
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Campos de cultivo; vegetación abundante.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de la secuencia 1; lleva camisa blanca, pantalón oscuro	Protagonista Activo Autónomo	Sujeto-Vidente Objeto (atrae y entretiene a los niños)
		Campeños de Ayacatzintla (4)	Activos (realizan su trabajo cotidiano)	Sujetos
	Niños de Ayacatzintla (más de sesenta)	Activos Influenciador (convencen al hombre de que les regale sus pinturas)	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Arruinar su cuadro tras terminar de pintarlo: Individual Intransitivo Consciente Voluntario	Alejamiento (se separa de sus obras)	Enunciado de estado conjuntivo (los Sujetos se encuentran a pesar de la tristeza y hermetismo del protagonista).
		Regalar sus cuadros a los niños: Transitivo (nexo débil entre personajes) Voluntario	Prueba preliminar (para llevar a cabo su proyecto fundamental de matarse, comienza con el desapego y el desprendimiento de objetos; pero al mismo tiempo, ver a los niños lo hace reflexionar sobre su idea original)	Predominan los actos cognitivos del protagonista: imagen afección rostro reflexivo e imagen tiempo, pues abundan momentos de vidente
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Implícito (el protagonista reflexiona al observar a los niños, pero no explicita cambio alguno en su proyecto) De necesidad lógica		Trunca el proyecto de terminar su pintura, pues la arruina; sin embargo, acepta regalar su obra a niños de Ayacatzintla.	Inversión (el personaje comienza cabizbajo, huraño y depresivo, incluso destruye su obra; pero al final de la secuencia, se encuentra rodeado de niños a quienes regala pinturas y observa mientras escucha música clásica).	

No.11	Secuencia: Actividades de doña Ascen	Tiempo código: 38:28- 42:16		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas de forma horizontal		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones:				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input checked="" type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Cenital de Ascen en el campo, recogiendo nueces.				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>		
Observaciones: El espacio fueracampo es evocado por elementos visibles como hojas de los árboles.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input checked="" type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La cámara sigue el movimiento de Ascen				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in			X
	Sonido off	X		
	Sonido over			
	Observaciones	Los que hablan no aparecen a cuadro	No hay	Sonido ambiente.
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input checked="" type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia por episodios		
CÓDIGOS GRÁFICOS		Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
		Textos <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Ascen hojea un libro de pintura del hombre; sin embargo, el texto no es legible				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara sigue el movimiento de Ascen				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Identificación del espectador con la cámara; tomas imposibles.				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario.				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior: llanura, vegetación. Interior: troje, paredes blancas manchadas por la humedad, muebles maltratados.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Ascen (con vestido verde y delantal blanco)	Protagonista Activo	Sujeto
		Gente del pueblo	Activos Influenciadores (invitan pulque a Ascen)	Sujetos
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ascen recoge nueces y ordena el cuarto del hombre: Individual Intransitivo Voluntario Consciente	No corresponde a ningún tipo estandarizado de acción, en tanto que dicho trayecto es recorrido por el personaje masculino.	Enunciado de estado disyuntivo (no hay encuentro de Ascen y el protagonista masculino, pero ella ve la pistola y el libro de arte): imagen mental
		Ascen toma pulque: Colectivo Transitivo (nexo débil entre personajes) Voluntario		Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso de Ascen con la gente del pueblo): Imagen-acción
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Implícito (Ascen descubre que el hombre tiene una pistola y un libro de arte, pero no manifiesta sorpresa ni cambia su actitud) De sucesión cronológica	Proyecto actualizado (Ascen mantiene sus actividades diarias, pero a ello suma el trabajo de limpieza en el cuarto del inquilino)	Estancamiento (Ascen mantiene su rutina)	

No.12	Secuencia: Encuentro con el sobrino	Tiempo código: 42:17- 45:30			
FORMA					
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo			
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>		
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad			
		Tipos de planos			
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>		
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>		
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Primer plano del rostro de Ascen					
Angulación					
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>				
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>				
Observaciones: Picada del hombre subiendo y del sobrino bajando por el camino					
Espacio off					
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>				
Observaciones: El espacio fueracampo que se evoca con el audio y la mirada del hombre, es mostrado posteriormente con movimientos de la cámara					
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>			
Observaciones:					
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>			
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input checked="" type="checkbox"/>			
	Dolly <input checked="" type="checkbox"/> (in /out)	Cámara en mano <input type="checkbox"/>			
Observaciones: <i>Dolly in</i> al rostro de Ascen al final, enfatiza que el hombre no le contesta					
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido		
	Sonido in	X	X		
	Sonido off	X			
	Sonido over				
	Observaciones	Conversación del hombre con el sobrino y con Ascen	No hay	Sonido ambiente	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: No hay					
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>		
Observaciones: La cámara se mueve con los personajes					
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Espectador identificado con la cámara					
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario.					
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial					

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Sendero de tierra en las montañas		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de la secuencia 1	Protagonista Activo Autónomo	Sujeto
		Doña Ascen	Activo Influenciador (ofrece té al hombre a pesar del mal humor de éste)	Sujeto Adyuvante
	Juan Luis/Sobrino de Ascen: gorra, camisa azul, pantalón oscuro; agresivo al hablar.	Antagonista (agrede al hombre y Ascen niega conocerlo) Activo	Sujeto Oponente	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		El sobrino agrede al hombre en el camino: Individual Transitivo (genera un nexo de hostilidad entre los personajes) Consciente	Engaño (Ascen niega conocer a su sobrino)	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro de protagonista y antagonista): imagen acción
		Ascen ofrece té al hombre y niega conocer al sobrino: Transitivo (nexo entre los personajes) Consciente	Prueba preliminar (el sobrino es la primera persona en Ayacatzintla que muestra una actitud hostil para con el hombre)	Primer plano del rostro de Ascen al ser ignorada por el protagonista: imagen mental
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito (por un lado, el hombre se enfrenta a una primera hostilidad; por otro, cede un poco en su carácter huraño ante la actitud amable y atenta de Ascen) De necesidad lógica	Empeoramiento (la presencia del hombre ha causado molestia en otro personaje) Mejoramiento (el trato con Ascen fomenta un ligero cambio en la actitud hostil del hombre)	Suspensión (al final de la secuencia, no se sabe quién es el hombre que agredió al protagonista, ni por qué Ascen negó conocerlo)	

No.13	Secuencia: Mariguana y pinturas	Tiempo código: 45:31- 49:33	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: Figuras dispuestas horizontalmente
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/> Plano Americano <input type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Primeros planos de los rostros de los personajes al final de la charla
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Picada subjetiva del libro visto por el hombre	
	Espacio off		
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La acción se centra en los dos personajes que ocupan el encuadre; éstos miran hacia el espacio fueracampo ubicado detrás de la cámara y que es ocupado por las montañas bajo la lluvia, según establece el gran plano general con que inicia la secuencia.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/> Tilt <input checked="" type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Paneo cambia el encuadre de un personaje a otro, disposición horizontal		
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	Diálogo entre Ascen y el hombre	No hay	Sonido ambiente-lluvia
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia ordinaria con insertos explicativos	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Ascen y el hombre ven pinturas del libro perteneciente a este último.		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/> Al final de la secuencia, los personajes permanecen estáticos, pero la cámara se mueve de uno a otro.	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input checked="" type="checkbox"/> Objetiva irreal <input type="checkbox"/> Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Algunas tomas desde el punto de vista del hombre y otras objetivas, pero en general, la secuencia interpela al espectador con los personajes viendo a la cámara y el plano detalle de la pintura ocupando todo el encuadre.		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Se combina el punto de vista del hombre con el del autor implícito; el de éste es superior al del narrador y narratorio.	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Ascen: Fíjese que a mi me gustan mucho los monitos. Hasta colecciono, nada más que son de católicos. Ya ve cuantos Jesusitos tengo</p> <p>Hombre: ¿En el altar?</p> <p>A: Unos guardados (pausa) ¿A usted cuál le gusta más, la virgen o diosito?</p> <p>H: Uta, no sabía que era cuestión de preferencias. Ya le dije ayer que a mi todos me dan igual.</p> <p>A: Pues aquí a las mujeres les gusta más diosito y a los hombres la Guadalupe</p>	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Afuera de la casa de Ascen, rodeada por montañas y bajo la lluvia.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
	Hombre de la secuencia 1	Activo Protagonista Influenciador (invita a Ascen a fumar marihuana, platicar con él y a que le enseñe el dibujo que le gustó)	Sujeto	
	Ascen (vestido a rayas, negro y blanco)	Pasivo	Sujeto (acepta la invitación; al hablar sobre Dios y la virgen, se revela como Sujeto deseante)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		El hombre fuma marihuana mientras ve sus pinturas; invita a doña Ascen a fumar y a sentarse a platicar con él: Individual Voluntario Transitivo (se genera un nexo más fuerte entre personajes) Inconsciente (el deseo revelado por Ascen de forma indirecta)	Reparación de la falta (el hombre, que hasta este momento se había mostrado hostil y amargado, comienza a sonreír ante la charla de Ascen)	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso de Sujeto y Objeto): imagen mental que enfatiza la relación entre los personajes. Cierre de secuencia con primeros planos de los dos rostros: imagen afección, rostro reflexivo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito (ligero cambio en el carácter del personaje; de ser hostil y amargado, invita a Ascen a fumar marihuana con él y entabla una conversación que lo hace sonreír, si bien sólo ligeramente) De necesidad lógica		Mejoramiento (tanto en el carácter del hombre como en la relación con Ascen); sin embargo, es un empeoramiento en función del proyecto inicial que era cometer suicidio.	Saturación (el cambio en la actitud del hombre se podía prever dado el amable y sincero carácter de Ascen, además de la postergación del hombre de su proyecto inicial)	

No. 14	Secuencia: Sueño erótico del hombre	Tiempo código: 49:34- 52:18	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figura separada del campo; figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Plano detalle de la pistola			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Contrapicada del techo seguida por un <i>fade out</i> hacia el sueño			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/> Definido <input type="checkbox"/>		
Observaciones: El espacio fueracampo detrás de la cámara, evocado por la mirada de la mujer en el sueño, es ocupado por el hombre; queda establecido que a éste pertenece el sueño debido a la toma anterior de masturbación.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Movimientos que siguen al personaje masculino			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in		
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones: sueño sin audio	No hay	No hay	Sonido ambiente (Ratas en el techo, respiración)
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input checked="" type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia por episodios con inserto subjetivo	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Nota -no muy legible- de Ascen pidiendo al hombre que se quede a comer			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones: Mayoría de tomas grabadas con cámara fija			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Zonas de indeterminación y tomas muy cerradas			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input checked="" type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Tomas del principio y final de la secuencia son objetivas; en el sueño, se entiende que la mirada es del hombre, pero actúa como interpelación porque la mujer mira directamente a la cámara.			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: El sueño a mitad de la secuencia, es visto desde el punto de vista del hombre. Punto de vista del autor implícito equivalente al del narrador y narratario.			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial interrumpido por un sueño anacrónico			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior. Cuarto de la troje, escasa iluminación, paredes manchadas de humedad. El sueño ocurre en exterior, en una playa a mediodía.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1 (desnudo al inicio de la secuencia; después porta la chaqueta roja con cuadros negros)	Activo (se masturba y sueña con las dos mujeres)	Sujeto-Vidente
		Mujer de treinta años, delgada, rubia, ojos claros, con bikini rojo	Activo	Sujeto (besa a Ascen) Objeto (en el sueño de otro personaje)
	Ascen con traje de baño negro	Pasivo	Objeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Acariciarse con la pistola y masturbación: Individual Consciente Intransitivo (no genera nexos con otro) Sueño: Individual Inconsciente Transitivo (nexo con Ascen)	Prohibición: refuerza la privación inicial (quizá la separación de la mujer del sueño) y afirma límites. Engaño: Posterga el suicidio y utiliza la imagen de Ascen como desviación del deseo en su sueño.	Enunciado de estado disyuntivo (No hay encuentro entre Sujeto y objetos; de hecho, en el sueño hay un rechazo de la mujer joven al hombre) Caricias con pistola, masturbación y sueño erótico: Imagen-pulsión Sueño: Imagen tiempo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Implicito (Tras despertar del sueño, el hombre ha reafirmado su decisión de suicidarse, pues coge la pistola) De necesidad lógica		Empeoramiento en la relación del hombre con Ascen y en su deseo de estar vivo. Mejoramiento para el proyecto inicial, pues el hombre ya parece decidido a suicidarse.	Suspensión (el hombre parece decidido a suicidarse, pero al final de la secuencia, no se sabe si en verdad lo hará; además, la aparición de Ascen en su sueño erótico, genera duda respecto a los sentimientos del hombre para con la anciana).	

No. 15	Secuencia: Almuerzo con Ascen	Tiempo código: 52:19-55:40		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas a profundidad; trabajo de planos mediante el <i>zoom</i>		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Obs.: Tomas cerradas del rostro del hombre, trasero de Ascen y de las manos de ambos				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Picada de Ascen agachada, enfatizando la mirada del hombre				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input checked="" type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Movimiento aparente de la cámara con <i>zoom in</i>				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off			
	Sonido over			
Observaciones	Diálogo de Ascen y el hombre	No hay	Sonidos de la cocina, como café hirviendo	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena con inserto subjetivo. Campo/contracampo del hombre viendo el trasero de Ascen cuando ésta se agacha.		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La secuencia está grabada con cámara fija.				
	Eje orgánico/inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Zonas de indeterminación en la cocina de Ascen				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input checked="" type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
El inicio de la secuencia está grabado desde una mirada objetiva; pero el campo/contracampo de Ascen agachada y el <i>zoom in</i> a la toma donde el hombre le da las manos, resaltan el protagonismo de la cámara.				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Escena				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Interior. Cocina de Ascen: pequeña y oscura, con pocos muebles		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1	Pasivo (escucha a Ascen, acepta su invitación)	Sujeto (mirada de la cámara)
		Doña Ascen (Vestido y delantal blancos)	Activo Influenciador (comparte su problema con el hombre, quizá para obtener su ayuda, y toma sus manos para calentarlas en el fuego)	Sujeto Objeto (de la mirada del hombre)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ascen le da de almorzar al hombre y le cuenta el problema con su sobrino Juan Luis; el hombre le da las manos para calentarlas al fuego: Voluntario Consciente Transitivo (se genera un nexo cada vez más fuerte entre los personajes)	Obligación: Ascen presenta al hombre una misión a realizar	Enunciado conjuntivo (encuentro exitoso de Sujeto y Objeto): Imagen acción Plano-contraplano del hombre observando el trasero de Ascen: imagen pulsión e imagen afección rostro intensivo
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Explicito (tras escuchar el problema al que se enfrenta Ascen, el hombre cede un poco de su hostilidad y le muestra su apoyo con el gesto de darle las manos para calentarlas en el fuego del café). De necesidad lógica	Mejoramiento en la relación del hombre con Ascen y en su deseo de mantenerse vivo. Empeoramiento respecto al proyecto inicial del hombre de suicidarse.	Inversión (el hombre parece haber olvidado su proyecto inicial de suicidarse y ahora es Ascen la que se ve envuelta en un conflicto)		

No. 16	Secuencia: Intento fallido de suicidio	Tiempo código: 55:41- 1:01:56	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figura separada del campo; figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Detalles del rostro y cuerpo del hombre			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input checked="" type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Tomas aéreas del hombre recostado junto al cadáver del caballo			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Las tomas áreas muestran todo el espacio circundante			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones: El encuadre ocupado por el blanco de las nubes, es usado como transición			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Tomas desde helicóptero			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in		X
	Sonido off		
	Sonido over	X	
Observaciones	No hay	<i>Miserere</i> de Arvo Part; no diegética	Sonido de los pasos del hombre y de lluvia
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input checked="" type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia ordinaria con insertos explicativos. Numerosas tomas del hombre junto al caballo, desde ángulos y distancias distintos.	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Movimientos de cámara expresando el estado psicológico del personaje			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Protagonismo absoluto de la cámara, que parece moverse en consonancia con la música no diegética; sin embargo, algunos encuadres son desde la mirada del hombre.			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador y narratario.			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Campo abierto, en la cima de las montañas; cielo imponente; tormenta.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1	Protagonista Activo Autónomo	Sujeto-vidente
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		El hombre sube la montaña; se cae y se golpea la cabeza; llega a la cima, junto al cadáver de un caballo; saca la pistola pero no se suicida; se queda recostado junto al cadáver, con la lluvia golpeándole el rostro: Voluntario Individual Consciente Intransitivo	Prueba	Enunciado de actuación: el sujeto pasa de un estado a otro, pues ya a punto de suicidarse, reflexiona y decide seguir viviendo. Imagen tiempo: Situación óptica y sonora pura
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explícito: el hombre llegó a Ayacatzintla con la intención de suicidarse, pero en esta secuencia climática, decide no hacerlo. De necesidad lógica	Proyecto no actualizado Mejoramiento en el sentido de que el hombre decide seguir viviendo.	Inversión (el hombre llegó a ese lugar con el proyecto de suicidarse, pero al final de la secuencia, decide seguir viviendo).

No. 17	Secuencia: Segundo ataque verbal de Juan Luis	Tiempo código: 1:01:57- 1:03:46	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras separadas del fondo; figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Angulación			
Frontal <input type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Contrapicada de Juan Luis y de sus hijos, desde la mirada del hombre.			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Las tomas con crane permiten visualizar el espacio que rodea la casa de Ascen, donde ocurre la acción.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input checked="" type="checkbox"/>	
		Dolly <input type="checkbox"/>	
		Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones:			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off	X	
	Sonido over		
	Observaciones	Conversación entre Juan Luis, su hijo y el hombre	No hay
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia ordinaria	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
	Los movimientos de cámara tienen intención; se adelantan al movimiento de personajes		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
Observaciones: Al inicio hay tomas desde el punto de vista del hombre, pero después, la cámara es la que decide qué mostrar.		Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>	
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador y narratario		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Sendero de tierra cerca de la casa de Ascen		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1, camisa con sangre	Protagonista Pasivo	Objeto
	Ascen	Pasivo	Objeto (cede ante Juan Luis)	
	Juan Luis/sobrino de Ascen (playera azul, gorra naranja)	Antagonista Activo Modificador Degradador	Sujeto Oponente	
	Hijos de Juan Luis (uno regordete, otro delgado ; ambos de aprox. doce años)	Pasivos	Objetos (sometidos a Juan Luis) Adyuvantes de Juan Luis	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
Acciones				
Comportamiento		Función	Acto	
Juan Luis y sus hijos se burlan de Ascen, a quien le van a quitar sus piedras; el hombre escucha las burlas; Juan Luis se burla de la herida del hombre: Colectivo Involuntario (fue casualidad que el hombre se los topara) Transitivo (genera un nexo más hostil entre los personajes)		Obligación: enfrentarse nuevamente con Juan Luis y ser agredido verbalmente por éste, le recuerda al hombre la misión que debe llevar a cabo si quiere ayudar a doña Ascen.	Enunciado de estado disyuntivo (encuentro fallido de personajes, pues el hombre no reaccionó a la agresión)	
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Implícito (el hombre no reacciona ante la agresión, pero escucha las burlas y expresa indignación con el rostro) De necesidad lógica	Juan Luis expresa su intención de actualizar el proyecto de quitarle las piedras de la troje a su tía Ascen	Suspensión: sigue creciendo la tensión entre el hombre y Juan Luis, pero no se resuelve. Además, al final de la secuencia no se sabe si Juan Luis efectivamente se llevará las piedras, aunque parece haber cerrado el trato con Ascen	
Transcripción de parte del diálogo: Juan Luis: (al hombre) (risa) ¿A poco le pega la señora?				

No. 18	Secuencia: Curación de doña Sabina	Tiempo código: 1:03:47-1:06:05	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: Figuras dispuestas horizontalmente
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones:
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Picada del hombre recostado sobre la mesa con rostro de desaliento		
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Siguiendo la mirada del hombre, la cámara recorre el espacio		
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:	
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones:	
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Diálogo entre Sabina y el hombre; otro cliente le pide pulque a su hijo.	No hay	Sonido ambiente
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/> Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena con inserto explicativo	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: El hombre observa con detenimiento y le muestra a Sabina el dibujo de una mujer desnuda en el periódico		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: La cámara sigue el movimiento y la mirada del hombre.	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Protagonismo de la cámara, pero en dos tomas se asume el punto de vista del hombre (cuando ve el periódico y cuando ve el trasero de Sabina)		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Pulquería/bar en el patio de la casa de doña Sabina		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1	Pasivo Protagonista	Sujeto
		Doña Sabina (falda blanca con círculos negros y delantal)	Activo (cura la herida del hombre)	Adyuvante del Sujeto
		Cliente de la pulquería (camisa azul y gorra negra)	Activo (pide otro pulque al niño)	Sin relación con el protagonista
	Niño (de aprox. ocho años)	Pasivo (acata órdenes)	Sin relación con el protagonista	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Sabina cura al hombre con una sustancia; éste observa el dibujo de una mujer desnuda en el periódico y se lo muestra a Sabina con un tono de indignación moral; ella lo ignora: Consciente Voluntario Intransitivo (aunque lo cura, ignora su comentario sobre la mujer del periódico)	No hay una función específica; es un intermedio antes de la prueba.	Enunciado de estado disyuntivo (Sabina muestra buena disposición al querer curarlo, pero ignora el comentario moralino que éste hace respecto a la figura de la mujer desnuda en el periódico, por lo que en realidad no entablan conversación y el encuentro es fallido)
		Cambio	Proceso	Variación estructural
	Implícito (no se expresa cambio alguno) De necesidad lógica	Mejoramiento (Sabina cura la herida del hombre) Empeoramiento (el hombre, que ya ha bebido, pide otro mezcal)	Estancamiento (tras haber fracasado en la actualización de su proyecto de suicidio, el hombre decide emborracharse).	
Transformaciones				

No. 19	Secuencia: Hombre borracho y enojado	Tiempo código: 1:06:06- 1:11:10	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>	
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Picada desde la perspectiva del hombre viendo al suelo			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: El espacio evocado por la mirada o el audio, es mostrado posteriormente con la cámara, en función de lo que el hombre ve y escucha			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>
	Travelling <input checked="" type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Cámara en mano en las tomas subjetivas			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in	X	X
	Sonido off		X
	Sonido over		X (interior)
	Observaciones	Conversación del hombre con Vicente y el delegado; cantos de otro cliente	Miserere en el walkman del hombre y cumbia en la radio del bar/pulquería
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>
			Contraste <input type="checkbox"/>
			Acercamiento <input type="checkbox"/>
Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena. Insertos entre campo/contracampo que dan idea del espacio y la gente en él.			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
			Textos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Publicidad de la cerveza <i>Corona</i> en la pared de la pulquería			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
	Eje orgánico/inorgánico	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones: La cámara sigue el movimiento y la mirada del hombre.			
Observaciones: Zonas de indeterminación y figuras borrosas			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
			Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: La mayor parte de las tomas son desde el punto de vista del hombre; sin embargo, éste también aparece a cuadro al principio y final de la secuencia			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narrario (por ejemplo, el <i>travelling</i> de las personas en la pulquería viendo al hombre marcharse).			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>
		Contracción <input type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
Observaciones: Escena			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior, noche. Pulquería/bar en el patio de la casa de doña Sabina		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1	Activo Protagonista Modificador (tira la radio)	Sujeto
	Vicente	Activo	Sujeto	
	Delegado Juan López (gorra del América, playera negra)	Activo	Sujeto Adyuvante (le informa sobre Juan Luis)	
	Clientes de la pulquería/ bar	Pasivos	Oponentes (apoyan que se expulse al hombre)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		El hombre, tras haber bebido toda la tarde, pregunta a Vicente y al delegado sobre Juan Luis; escucha música en su <i>walkman</i> , y cuando prenden la radio del bar, la tira; lo expulsan del lugar: Inconsciente (está borracho y enojado) Transitivo (nexo negativo con la gente del pueblo)	Prohibición (se enfrenta a ciertos límites) Prueba preliminar (molesto por el problema con Juan Luis, comienza a buscar información sobre las intenciones de éste)	Enunciado de estado disyuntivo (borracho y enojado, el hombre reacciona agresivamente y no encuentra aliados entre la gente del pueblo): Imagen acción Énfasis en <i>raccords</i> de mirada y percepción de audio del protagonista: imagen mental
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: el hombre, que se había caracterizado por ser silencioso y huraño, externa su enfado con Juan Luis y con los hombres que prenden la radio en el bar De necesidad lógica	Empeoramiento (la relación con la gente del pueblo se torna negativa)	Inversión: el hombre fue bien recibido en Ayacatzintla y había reaccionado favorablemente, pero al terminar esta secuencia, queda en malos términos con todos los que estaban en la pulquería, pues se revela como una persona agresiva y amargada.	

No. 20	Secuencia: Conversación con Ascen sobre engaño de Juan Luis	Tiempo código: 1:11:11- 1:16:23	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figura separada del fondo; figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La secuencia termina con un primer plano del rostro del hombre			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Picada del terreno de Ascen			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Tanto la picada del terreno de Ascen, como los <i>travellings</i> con que inicia y cierra la secuencia, revelan el espacio evocado en los diálogos y miradas de los personajes.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input checked="" type="checkbox"/>	
	Travelling <input checked="" type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: <i>Travellings</i> del espacio que rodea al hombre			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Diálogo entre el hombre y Ascen	No hay	Sonido ambiente (moscas, viento, gallos)
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input checked="" type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>	
		Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia por episodios con inserto subjetivo. Asociación por identidad entre las tomas cerradas de la discusión sobre Juan Luis y la toma abierta donde Ascen le pide su ropa al hombre para lavarla.	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>	Observaciones: No hay	
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	
	Observaciones: Lentos <i>travellings</i> para mostrar el espacio poco a poco		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
	Observaciones:		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>	Observaciones: Mediante lentos <i>travellings</i> , la cámara revela el espacio que rodea al hombre, se adelanta a la dirección de la mirada de este mismo personaje y proporciona claves de lectura para el espectador	
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador y narratario		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Ascen: Mañana se van a llevar la casa</p> <p>Hombre: Señora, la están engañando</p> <p>A: En la tardecita</p> <p>H: Ese tipo ya no tiene ningún derecho sobre esta casa. ¿Hace cuántos años que vive usted aquí?</p> <p>A: Era de su abuelo</p> <p>H: ¿Hace cuántos años que vive usted aquí?</p> <p>A: Sólo por cuarenta</p> <p>H: Entonces esto es suyo. Nadie le puede quitar su casa.</p>	<p>Existentes</p>	<p>Ambiente</p> <p>Observaciones: Interior: cuarto del hombre en la troje, semivació. Exterior: patio de la casa de Ascen, rodeado de montañas, con un gallinero.</p>		
		<p>Personajes</p>		
		<p>Persona</p>	<p>Rol</p>	<p>Actante</p>
		<p>Hombre de la secuencia 1</p> <p>Ascen (con vestido y rebozo de rayas)</p>	<p>Activo Influenciador (trata de convencer a Ascen de que defienda su casa) Mejorador (apela a la justicia)</p> <p>Pasivo (acepta con resignación la acción de Juan Luis y le pide al hombre que se calle)</p>	<p>Adyuvante (el hombre ha decidido no hacer nada él, sino convencer a Ascen de que ella defienda sus piedras)</p> <p>Sujeto (es Ascen la que debe enfrentarse a la prueba sola)</p>
	<p>Acontecimientos</p>	<p>Sucesos</p> <p>Observaciones:</p>		
		<p>Acciones</p>		
		<p>Comportamiento</p>	<p>Función</p>	<p>Acto</p>
		<p>El hombre explica a doña Ascen que es injusto lo que quiere hacer Juan Luis; ella defiende a su sobrino y se ofrece a lavarle la camisa al hombre; éste se la da y se sienta a reflexionar: Consciente Voluntario Transitivo (nexo, pues el hombre se muestra interesado en el problema de Ascen)</p>	<p>Engaño (el hombre trata de hacer ver a doña Ascen que Juan Luis la engaña)</p> <p>Obligación y prohibición (Ascen se encuentra en un dilema, pues su carácter dadivoso y creencias religiosas le impiden pelear con un familiar, a pesar de que ella tiene la razón)</p>	<p>Enunciado de estado disyuntivo (a pesar de que el hombre se muestra interesado en el conflicto de Ascen, realmente no propone una solución ni la ayuda con el dilema interno que la situación implica más allá de perder la casa)</p> <p>Primer plano del rostro del protagonista: imagen afección reflexiva Paneo de 360°: imagen mental</p>
	<p>Transformaciones</p>	<p>Cambio</p>	<p>Proceso</p>	<p>Variación estructural</p>
		<p>Explícito (el hombre muestra interés en el problema al que se enfrenta Ascen; ésta a su vez, deja claro que al día siguiente perderá su casa) De necesidad lógica</p>	<p>Empeoramiento: Ascen anuncia que al día siguiente se actualizará el proyecto de Juan Luis de llevarse las piedras de la troje.</p>	<p>Suspensión: A juzgar por el tono resignado y carácter dadivoso de Ascen, lo más seguro es que Juan Luis actualice su proyecto y le quite la casa, pero esto no se sabe al final de la secuencia. Además, el hombre reflexiona durante largo rato luego de que Ascen se va a lavar.</p>

No. 21	Secuencia: Ascen lavando ropa	Tiempo código: 1:16:24-1:19:22	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas de manera horizontal	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Tomas cerradas de rostro y manos de Ascen			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Picada desde detrás del hombro de Ascen, pues se agacha para lavar y desamarrar las agujetas de Fernando		
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Tanto el plano general como los movimientos de cámara revelan el espacio evocado por audio <i>offscreen</i> y por la mirada de Ascen			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> up y down Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: <i>Tilt</i> de Ascen a Fernando y viceversa			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Diálogo entre Ascen y Fernando	No hay	Fernando mordiendo una manzana y Ascen lavando
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena con inserto explicativo		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones: La cámara se mueve en función de mirada y movimientos de Ascen			
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Protagonismo de la cámara con la que se identifica el espectador; interpelación en el primer plano del rostro de Ascen, viendo sus manos de frente a la cámara.			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Fernando: Ya ve que mi niña anda por allá arriba, cuidando los chivitos de su tía. Me la pidieron porque tienen hartos quehacer y pues yo no se las niego, se las presto. A lo mejor se la encuentra por allá por su casa.</p> <p>Asce: A lo mejor Fernando</p> <p>F: Gracias, que le vaya bien.</p> <p>A: A Dios, si Dios quiere</p>	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Riachuelo rodeado de vegetación y montañas		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Ascen (con vestido y delantal blanco)	Activo Protagonista Mejorador (ayuda a Fernando)	Sujeto Adyuvante
		Fernando (hombre de aproximadamente cuarenta años, con ambos brazos paralizados; usa bermudas y playera de los Pumas)	Activo Influenciador Mejorador (al pedir a doña Ascen que le desamare las agujetas, hace reflexionar a ésta sobre la maravilla de tener manos útiles)	Sujeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ascen lava la camisa del hombre pero le duelen sus muñecas por la artritis: Individual Intransitivo Fernando le pide ayuda para desamarrar sus agujetas; ella sigue lavando, él come una manzana con el pie, recostado a la sombra: Colectivo Transitivo (nexo)	Reparación de la falta (A punto de perder su casa y con dolor por la artritis, Ascen revalora su cuerpo)	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso entre ambos Sujetos): imagen acción Primer plano del rostro de Ascen: imagen afección reflexiva Paneo de 360° siguiendo la mirada de Ascen: imagen mental
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Implícito (aunque no dice nada, Ascen reflexiona tras ayudar a Fernando; observa sus manos y al mismo sujeto comiendo una manzana) De necesidad lógica	Mejoramiento	Sustitución: el conflicto de la casa queda de lado; la secuencia inicia con el problema de salud de Ascen pero acaba con ésta revalorando su cuerpo

No. 22	Secuencia: Apareamiento de caballos	Tiempo código: 1:19:23- 1:22:17	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>			
Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>			
Definido <input type="checkbox"/>			
Observaciones: A pesar de que los niños, los caballos y el hombre, no aparecen juntos en un mismo encuadre, el montaje da la idea de que todo se desarrolla en un mismo espacio, del que sólo falta mostrar las áreas de conexión.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
Travelling <input checked="" type="checkbox"/>		Dolly <input type="checkbox"/>	
Crane <input type="checkbox"/>		Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Combinación de <i>travelling</i> con movimiento de los personajes			
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música
			Ruido
	Sonido in		X
	Sonido off		X
Sonido over			
Observaciones	No hay	No hay	Niños jugando futbol y caballos apareándose
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
		Sintagma cronológico narrativo: Sintagma alternado	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
	Textos <input type="checkbox"/>		
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Observaciones: Cámara revelando poco a poco distintas zonas del espacio	
		Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
		Observaciones: Montaje da la sensación de unidad	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>
		Subjetiva <input type="checkbox"/>	
		Obs.: La insistencia en tomas cercanas de los caballos apareándose, así como la toma de los niños dispuestos de forma horizontal, riéndose del fueracampo detrás de cámara (ocupado por los caballos), interpelan al espectador.	
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador y narratario.		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>
	Contracción <input type="checkbox"/>		
		Dilatación <input type="checkbox"/>	
		Observaciones: Escena	
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Campo abierto, rodeado de montañas.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1 (en camiseta)	Activo Protector (recoge la blusa de Ascen)	Sujeto Adyuvante
		Ascen (cargando el bulto de ropa lavada)	Activo	Objeto (de la Mirada del hombre)
	Niños del pueblo (de entre ocho y doce años)	Activos (juegan fútbol y detienen el juego para ver a los caballos apareándose)	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones: Caballos apareándose; al final, el caballo se aleja corriendo		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Niños juegan fútbol y se detienen para ver el apareamiento; ríen: Colectivo Transitivo	No hay una función específica	Enunciado de estado conjuntivo (aunque Sujeto y Objeto no se hablan, el primero rescata algo que pertenece al segundo). Es la cámara la que muestra esta relación: imagen mental
Ascen tira su blusa sin darse cuenta y el hombre, que la observaba, la recoge: Inconsciente de Ascen, consciente del hombre Involuntario de Ascen, voluntario del hombre			Apareamiento de caballos: imagen pulsión	
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito (Nuevamente, el hombre da muestra de su interés en doña Ascen) De necesidad lógica	Mejoramiento por acontecimiento fortuito (el hombre puede demostrar a Ascen que le interesa, al recoger la prenda que ella tiró por descuido)	Estancamiento (el apareamiento de los caballos parece suceder de manera paralela al conflicto de los personajes, sin alterarlo; y al recoger la blusa, el hombre sólo confirma el interés que ya había mostrado por ayudar a Ascen)	

No. 23	Secuencia: Hombre explica a Ascen por qué fue a Ayacatzintla	Tiempo código: 1:22:18-1:27:22	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figura separada del fondo por el movimiento	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>
Observaciones: Tomas cerradas de rostros de los dos personajes y del pecho de Ascen			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Picadas de Ascen, contrapicada de la hija de Fernando con las chivas			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones: El gran plano general inserto en la conversación entre Ascen y el hombre, muestra el espacio evocado por el audio. Además, los movimientos de cámara siguen la mirada de los personajes y revelan el espacio evocado por la misma			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara en mano siguiendo al hombre de espaldas			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		X
	Sonido over		
	Observaciones	Diálogo entre Ascen y el hombre	No hay
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>	
		Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia por episodios	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>		
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Cámara sigue mirada y movimientos de los personajes		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	
	Observaciones: Zonas de indeterminación		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Predomina el punto de vista de la cámara independiente; sin embargo, se intercalan tomas desde el punto de vista de Ascen (al principio y cuando ve a la niña) y del hombre cuando habla con Ascen.			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al del narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Hombre: Señora, perdóneme por haber sido tan agresivo esta mañana.</p> <p>Ascen: Ay, joven. Usted siempre queriendo ayudar. (...) Dígame a qué vino a este pueblo.</p> <p>H: (Tras pausa) Bueno. (...) A estar tranquilo.</p> <p>A: Porque en la ciudad hay mucho problema, ¿verdad?</p> <p>H: Sí, pero no es eso. Se necesita mucha serenidad para dejar algunas cosas a las que estamos habituados pero que en realidad no queremos. Hay que saber tirar lo que ya no sirve.</p> <p>A: Mejor arreglar y no tirar, ¿o no?</p> <p>H: Sí, pero hay cosas que no se pueden arreglar y es mejor tirar que vivir aferrado a cosas sólo por costumbre</p> <p>A: Creo sí lo entiendo joven. Pero sabe joven, que aunque a mí no me gustan mis brazos viejos y enfermos, pero aun así no me los cortaría</p>		Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Camino de tierra en las montañas, rumbo a la casa de Ascen. Atardecer		
		Personajes		
	Existentes	Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1 (en camiseta)	Activo Protagonista	Sujeto-Vidente
		Ascen (vestido blanco, rebozo y bulto de ropa lavada)	Activo	Sujeto (establecen un diálogo)-Vidente
		Hija de Fernando (aprox. once años)	Pasivo	Camina detrás del rebaño y familiares
	Acontecimientos	Tía y primo de la niña (ella de aprox. cuarenta, él, once)	Activos	Ella conduce las chivas, él las va arreando desde atrás
		Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ascen sube a su casa; la alcanza el hombre con su blusa y le dice por qué fue a Ayacatzintla, ven a la hija de Fernando en el camino; él la invita a escuchar música para decirle algo: Voluntario Consciente Transitivo (nexo fuerte; diálogo más íntimo)	Reparación de la falta (el hombre habla de las razones que lo hicieron ir a Ayacatzintla con intenciones de suicidarse y Ascen, con preguntas e ideas sencillas, intenta hacerle ver que su visión es un tanto estrecha)	Enunciado de estado conjuntivo (diálogo auténtico entre los dos sujetos, enfatizado por la cámara): imagen mental Diálogo interrumpido al ver a la hija de Pedro con las chivas: imagen-tiempo que evoca el pasado Primer plano de rostro de los personajes: imagen afección rostro intensivo
		Cambio		
	Proceso			
Variación estructural				
Transformaciones	Explícito (el hombre externa sus pensamientos y emociones, siendo que se había mostrado hostil y huraño; Ascen revela su forma de pensar)	Mejoramiento (por un lado, la relación entre los personajes se hace más cercana; por otro, ambos hablan sinceramente sobre sus inquietudes y modos de ver el mundo)	Suspensión (la relación entre personajes se hace más cercana, pero al final de la secuencia, no se sabe en qué consiste el planteamiento que el hombre le quiere hacer a doña Ascen).	
	De necesidad lógica			

No. 24	Secuencia: Planteamiento del hombre a doña Ascen	Tiempo código: 1:27:23-1:31:40			
FORMA					
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo			
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>		
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad, manejo de planos			
		Tipos de planos			
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>		
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>		
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>			
Obs.: Plano detalle en insertos que siguen la dirección de la mirada de los personajes					
Angulación					
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>			
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	La mayor parte de la escena está filmada en ángulo frontal; picada en punto de vista de Ascen, contrapicada en el del hombre.			
Espacio off					
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>		Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Los insertos de punto de vista de ambos personajes (chamarras del hombre tirada en el suelo, rata en el techo), revelan el espacio evocado por audio y mirada.					
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	Observaciones: Uso de sombras en los rostros de los personajes.		
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>		
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>		
Observaciones:					
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido		
	Sonido in	X	X		
	Sonido off		X		
	Sonido over		X (interior)		
	Observaciones	Diálogo entre Ascen y el hombre	Sinfonía No. 15 Op. 141 de D. Shostakovich en el walkman del hombre	Ratas en el techo.	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>	
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: No hay				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>		
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>		
	Observaciones:				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>		
	Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: A mitad de la secuencia y al final, se insertan puntos de vista de Ascen y del hombre respectivamente; sin embargo, la mayor parte está filmada desde el punto de vista de la cámara.					
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario					
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial					

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Hombre: Mire, yo sé que es usted una persona mayor que siempre ha vivido en esta barranca y quizá lo que le voy a decir le parezca un poco extraño, pero en realidad es lo más normal si lo piensa un momento.</p> <p>Ascen: Dígame lo que me tenga que decir de una vez. Perdome, es que no lo entiendo.</p> <p>H: No, no se preocupe. Bueno, buscando esa serenidad, se me despertaron otras emociones, otros instintos. Mire, en realidad lo que me gustaría es tener relaciones con usted. Es más complicado que eso, pero sí es eso. Me gustaría si usted quiere.</p> <p>A: ¿Relaciones libres?</p> <p>H: ¿Cómo?</p> <p>A: Pues dígame usted.</p> <p>H: Pues relaciones sexuales. Es importante para mí en este momento.</p> <p>A: Ah, ¿pero que no ve que ya estoy muy viejita?</p> <p>H: No me importa</p>	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Interior. Cuarto del hombre en la troje; semivació, paredes blancas manchadas por la humedad, techo de lámina con ratas.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1	Activo Protagonista Influenciador (trata de convencer a Ascen de que tenga relaciones sexuales con él)	Sujeto (manifiesta abiertamente su deseo y persuade al Objeto para satisfacerlo)
		Ascen	Pasivo (escucha la petición del hombre y acepta)	Objeto (del deseo del hombre, que rebasa el instinto sexual)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
	El hombre le explica a Ascen que quiere tener relaciones sexuales con ella antes de irse; ella acepta: Voluntario Consciente (el hombre incluso trata de racionalizar su deseo) Transitivo (nexo entre los personajes)	Prueba Reparación de la falta (el hombre está buscando salir de su coraza, regresar a la vida mediante la sexualidad)	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso entre el Sujeto y el Objeto) Imagen afección: rostro intensivo	
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito (la petición del hombre en la que revela su deseo, modifica la relación que mantenía con Ascen) De necesidad lógica	Proyecto actualizado (el hombre ha hecho su planteamiento y ha obtenido una respuesta positiva de Ascen)	Sustitución (la transformación de Ascen, de Aduvante y Sujeto a Objeto del deseo del hombre, cambia completamente el conflicto y las emociones en juego)	

No. 25	Secuencia: Ascen en misa	Tiempo código: 1:31:41- 1:35:15		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas horizontalmente		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>		
Obs.: Campo/contracampo con tomas cerradas del rostro de Ascen y la imagen de Jesús				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Contrapicada de imágenes religiosas, picada de Ascen y del hombre				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>		Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Tanto el plano general de la iglesia como los movimientos de cámara, revelan el espacio que rodea a los personajes.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>		Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> up de la Iglesia	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones:				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off			
	Sonido over			
Observaciones	Gente dándose la paz como parte de la misa	No hay	Campanas llamando a misa, movimientos corporales	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input checked="" type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia ordinaria con inserto diegético desplazado. En medio de la secuencia, se inserta una toma del hombre recostado en la cama; se voltea y extiende los brazos como Jesucristo.		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Movimientos de cámara independientes de los personajes				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Obs.: Las tomas de campo/contracampo entre Ascen y la imagen de Jesucristo, funcionan también como interpelación, pues el rostro de ella ocupa todo el encuadre de frente a la cámara; también el inserto del hombre				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador y narratario (inserto del hombre recostado, gente dándose la paz de manera acartonada)				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Elipsis (sólo se muestran fragmentos de la misa)				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior. Iglesia católica, paredes blancas manchadas por humedad, bancas de madera, altar con vírgenes y un Cristo crucificado. Inserto en el cuarto de la troje		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Ascen (vestido rosa)	Protagonista (observa con devoción y sonríe con su amiga Sabina)	Sujeto (se cuestiona sobre su deseo y creencias)
		Sabina (vestido)	Activo (ayuda a Ascen a subir la escalera)	Adyuvante (de Ascen)
		Vicente (formal)	Pasivo	Adyuvante (de Ascen)
	Hombre de secuencia 1 (torso desnudo)	Activo (recostado boca abajo extiende los brazos como Cristo)	Sujeto	
	Gente del pueblo	Pasivos	Sujetos	
	Padre	Activo	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ascen acude a misa, acompañada de Sabina y Vicente: Colectivo (la mayoría de la gente del pueblo acude a la misa) Repetitivo (misa de cada domingo) Transitivo (nexo entre las personas por la fe religiosa; además se enfatiza la amistad entre Ascen y Sabina)	No hay una función específica, pero podría ser considerada reparación de la falta para Ascen, pues al estar en contacto con la representación del Dios en la que ella cree, puede estar tranquila con la decisión que tomó respecto a la propuesta del hombre y al despojo de Juan Luis.	Enunciado de estado conjuntivo (éxito en el encuentro entre Sujeto y Adyuvantes) Inserto del hombre extendiendo los brazos como Jesucristo en la secuencia de la misa: Imagen mental e imagen pulsión Primer plano del rostro de Ascen: imagen afección reflexivo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Implícito (tomas cerradas en el rostro de Ascen y la sonrisa de ésta al final, revelan que ha tomado una decisión y se siente tranquila con ella) De sucesión cronológica	Mejoramiento (Ascen se ve más tranquila)	Saturación (dado el carácter dádivo y creyente de Ascen, era predecible que acudiera a la Iglesia antes de cumplir sus promesas para con el hombre y con Juan Luis)

No. 26	Secuencia: Relación sexual del hombre y Ascen	Tiempo código: 1:35:16-1:42:10	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: Figuras dispuestas horizontalmente
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones: Primerísimo plano de los ojos de los personajes al final de la secuencia
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Los planos generales de la habitación revelan el enorme espacio vacío en torno a la cama del hombre en la troje		
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Obs.: Cambio notorio de luz hacia el final de la secuencia, por movimiento de las nubes		
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input checked="" type="checkbox"/> <i>down</i> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Un ligero <i>tilt down</i> del hombre hacia Ascen		
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Instrucciones del hombre dirigidas a doña Ascen	No hay	Sonido ambiente; martillazos al final de la secuencia
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena con inserto explicativo	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: Cámara estática; sólo hace un ligero <i>tilt</i> en una toma	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/> Observaciones: Las tomas cerradas de los rostros y los ojos de los protagonistas viendo directamente a la cámara, funcionan como interpelación al espectador.		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al del narrador y narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Interior. Cuarto del hombre en la troje; semivacío (sólo la cama y una cómoda), paredes blancas manchadas por la humedad		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1 (desnudo)	Protagonista Activo (da instrucciones a doña Ascen para el acto sexual y llora al final)	Sujeto (manifiesta abiertamente su deseo y sufre al no satisfacerlo del todo)
		Ascen (desnuda)	Pasivo (acata las instrucciones del hombre)	Objeto Adyuvante (trata de consolar al Sujeto cuando éste llora)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ascen acepta tener relaciones sexuales con el hombre y acata sus instrucciones; tras el acto sexual, el hombre llora y ella trata de consolarlo; se escuchan los martillazos de que ya se llevan la troje: Transitivo (nexo entre los personajes, pero el hombre sigue distante) Voluntario Inconsciente (llanto del hombre al final)	Reparación de la falta y retorno (fallidos): el hombre trata de regresar a la vida por medio del encuentro sexual con Ascen, pero rompe en llanto al darse cuenta de que no es suficiente, y su angustia aumenta al saber que se llevarán las piedras de la troje.	Enunciado de estado conjuntivo (acto sexual, Ascen consolándolo, él compartiendo la angustia de que se lleven la troje): imagen pulsión Primerísimo plano de los ojos de los personajes: imagen afección, rostro intensivo
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito (Ascen acepta satisfacer el deseo del hombre; éste revela su vulnerabilidad al romper en llanto tras el acto sexual) De necesidad lógica	Proyecto actualizado (el hombre tiene relaciones sexuales con Ascen)	Estancamiento: concluida la relación sexual, el hombre sigue sintiéndose deprimido y angustiado; Ascen mantiene su carácter amable y trata de consolarlo, pero él sigue distante.		

No. 27	Secuencia: Intento fallido del hombre por detener a Juan Luis	Tiempo código: 1:42:11- 1:44:22			
FORMA					
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo			
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>		
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad			
		Tipos de planos			
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>		
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>		
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Obs.: La discusión central se presenta en plano general donde aparecen los involucrados					
Angulación					
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>				
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>				
Observaciones: Picada de la troje siendo destruida y de las piedras ya en el suelo					
Espacio off					
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>				
Observaciones: El plano general de la troje vista de lado y desde arriba, muestran el espacio evocado por audio, mirada y acción.					
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>			
Observaciones:					
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/>			
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>			
	Dolly <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones: <i>Tilt</i> de las piedras en el suelo, recorridas por un ratón					
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido		
	Sonido in	X	X		
	Sonido off				
	Sonido over				
Observaciones	Diálogo del hombre con Juan Luis y sus trabajadores	No hay	Martillazos y piedras cayendo al suelo		
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: No hay					
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Mayor parte de la secuencia filmada con cámara fija					
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>	
Obs.: Aunque la discusión está filmada de forma totalmente objetiva (con cámara fija y en plano general), los insertos de las piedras en el suelo y el rostro desolado del hombre remiten a una cámara que elige lo que muestra					
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>		
Observaciones:					
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis de todo el proceso para destruir la troje				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial					

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Patio de la casa de Ascen, junto a la barranca, rodeado de montañas		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1 (camisa blanca)	Protagonista Activo Protector (pero fracasa)	Sujeto (trata de defender al Objeto)
	Ascen (vestido rosa)	Activo (persuade al hombre)	Objeto (defendido por el Sujeto)	
	Juan Luis (playera roja, sombrero)	Activo Antagonista Degradador	Oponente	
	Trabajadores de Juan Luis (mezclilla, playeras y sombrero, alrededor de ocho)	Activos Degradadores (apoyan a Juan Luis para destruir la troje)	Oponentes (enfrenta al hombre) Adyuvantes (de Juan Luis)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Juan Luis y sus hombres destruyen la troje de Ascen; el hombre les reclama y los llama cobardes, pero ellos se burlan de él; Ascen interviene y convence al hombre de que ya no reclame: Colectivo (todos en contra del hombre) Transitivo (el hombre genera un nexo negativo con ellos)	Prueba (fallida, pues el hombre fracasa al intentar defender la troje de Ascen)	Enunciado de estado conjuntivo (el Sujeto se enfrenta directamente a su Oponente, pero fracasa): imagen acción
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito (el hombre se enfrenta abiertamente con Juan Luis; sin embargo, fracasa porque su oponente tiene el apoyo de otros hombres y de la misma Ascen) De necesidad lógica	Proyecto actualizado del antagonista (Juan Luis efectivamente destruyó la troje)	Saturación (Ya desde la secuencia 17, doña Ascen aceptó que Juan Luis se llevara las piedras de la troje)	

No. 28	Secuencia: Descanso de los trabajadores de Juan Luis	Tiempo código: 1:44:23-1:49:38		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: Figuras dispuestas horizontalmente	
	Encuadre	Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/> Plano Americano <input type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones:	
		Angulación		
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Picada de los trabajadores desde el hombro de Ascen		
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input checked="" type="checkbox"/> Definido <input type="checkbox"/> Observaciones: El espacio fueracampo es fácilmente imaginable por medio de lo que se muestra en el encuadre, como manos con cervezas, pies y torsos.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones:			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido	
	Sonido in	X	X	
	Sonido off			
	Sonido over			
Observaciones	Conversación de los trabajadores y Ascen; canciones de un borracho	No hay	Sonido ambiente	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>		
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: Cámara sigue el movimiento de los personajes		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/> Sirven como interpelación: Las tomas del borracho que canta mirando directamente a la cámara y el plano general de los trabajadores dispuestos horizontalmente, donde el borracho habla de que se filma <i>la película</i>			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario (rápido movimiento de cámara cuando percibe el ladrido del perro)		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena		
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>H1: Con ese te vas a emborrachar. Luego tu esposa ya no te va a querer.</p> <p>H2: Tus hijos te están esperando</p> <p>H3: Te están esperando tus chamaquitos</p> <p>H4: La señora te va a dejar la casa vacía</p> <p>H5: Échate una canción.</p> <p>H6: Entonado, pa' que parezcas mariachi</p> <p>H7: (Canta) Anillo de bodas que puse en tus dedos. Anillo de compromiso, cadena de nuestro amor.</p> <p>H1: Ya está bien tomado. Su esposa después lo va a regañar.</p>	<p>Existentes</p>	<p>Ambiente</p> <p>Observaciones: Exterior. Patio de la casa de Ascen. Rodeado de montañas, junto a la barranca; piedras usadas a modo de sillas.</p>		
		<p>Personajes</p>		
		<p>Persona</p>	<p>Rol</p>	<p>Actante</p>
		<p>Ascen (vestido rosa)</p> <p>Trabajador borracho y cantante</p> <p>Trabajadores de Juan Luis</p>	<p>Activo (ofrece bebidas a los trabajadores)</p> <p>Activo (canta a petición de sus compañeros)</p> <p>Pasivos Influenciadores (persuaden al borracho para que cante, aunque se esté ahogando)</p>	<p>Sujeto Adyuvante</p> <p>Objeto (es usado como bufón por sus compañeros)</p> <p>Sujetos</p>
	<p>Acontecimientos</p>	<p>Sucesos</p> <p>Observaciones:</p>		
		<p>Acciones</p>		
		<p>Comportamiento</p>	<p>Función</p>	<p>Acto</p>
		<p>Los trabajadores se toman un descanso; toman pulque y té que les ofrece Ascen. Convencen a un trabajador, que está borracho, de que cante canciones románticas: Colectivo Transitivo (nexo entre personajes) Involuntario (el borracho es obligado a cantar)</p>	<p>No hay una función en específico</p>	<p>Enunciado de estado conjuntivo (exitoso encuentro de Sujetos y Objeto)</p> <p>Plano medio del hombre que canta borracho: Imagen afeción rostro intensivo</p>
	<p>Transformaciones</p>	<p>Cambio</p>	<p>Proceso</p>	<p>Variación estructural</p>
		<p>No hay cambio</p>	<p>No hay proyecto</p>	<p>Estancamiento (pausa en la destrucción de la troje)</p>

No. 29	Secuencia: Fin de la jornada	Tiempo código: 1:49:39-1:52:43	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/> Obs.: Plano general muestra a Ascen en un extremo y al hombre en el otro, enfatizando la distancia entre ellos.		
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Plano/contraplano de Ascen y el hombre en picada/contrapicada			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: La mayor parte de la secuencia está filmada en planos de figura entera que muestran el espacio circundante; asimismo, el plano general del camino en la montaña muestra el espacio al que se llevan las piedras.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Cámara fija			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	Diálogo entre Juan Luis y su hijo, Ascen y el hombre	No hay	Sonido ambiente
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>	
	Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>		
Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia por episodios		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>		
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Eje orgánico/inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input checked="" type="checkbox"/> Objetiva irreal <input type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>		
La mayor parte de la secuencia está filmada con tomas abiertas (planos generales y figuras enteras) y sin movimiento de cámara; pero se intercala una toma que el audio hace parecer desde el punto de vista del hombre.			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario.		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Ascen: Mira hijo, aquí está esta piedra que se te olvidó</p> <p>Juan Luis: Gracias tía. A ver, Gasparín, llévate esta piedra, no estés haciéndote pendejo ahí, llévala a su lugar. Tía, por favor ve a calentar los <i>lonches</i>, haz unos tacos porque vamos a seguir trabajando, hay mucho trabajo que hacer. Por favor tía.</p> <p>A: Sí Juan</p> <p>JL: (a su hijo) Está re loca la tía, ¿verdad? (...)</p> <p>JL: Que bien trabajó la tía, chingaos.</p>	<p>Existentes</p>	<p>Ambiente</p>		
		<p>Observaciones: Exterior. Patio de la casa de Ascen y sendero en la montaña hacia su casa.</p>		
		<p>Personajes</p>		
		<p>Persona</p>	<p>Rol</p>	<p>Actante</p>
	<p>Ascen (vestido rosa; al final se pone la chamarra roja con negro del hombre)</p>	<p>Pasivo (obedece a Juan Luis y se justifica de su acción con el hombre)</p>	<p>Objeto (está en función de servirle al otro)</p>	
	<p>Hombre de secuencia 1</p>	<p>Pasivo (sólo observa el despojo)</p>	<p>Adyuvante (aprueba que Ascen use su chamarra)</p>	
	<p>Juan Luis</p>	<p>Activo (da órdenes) Influenciador</p>	<p>Sujeto (ya no es oponente, pues Ascen aprobó el despojo)</p>	
	<p>Hijos de Juan Luis (el delgado y el robusto)</p>	<p>Pasivos (obedecen a Juan Luis)</p>	<p>Adyuvantes (de Juan Luis)</p>	
	<p>Acontecimientos</p>	<p>Sucesos</p>		
		<p>Observaciones:</p>		
		<p>Acciones</p>		
		<p>Comportamiento</p>	<p>Función</p>	<p>Acto</p>
		<p>Suben todas las piedras al remolque a pesar de que es mucho peso; Ascen apoya a Juan Luis y baja con ellos, abrigada con la chamarra del hombre: Voluntario (Ascen apoya completamente la acción de Juan Luis) Transitivo (Nexo más íntimo de Ascen y el hombre, en tanto que ella se pone su prenda)</p>	<p>No hay una función específica. (Una lectura vería que Ascen acepta con desapego y sumisión el despojo de Juan Luis -reparación de la falta- pero eso sería justificar la injusticia con el argumento patriarcal que sostiene que las mujeres son más dadas que los hombres).</p>	<p>Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso entre Sujeto, Objeto y Adyuvantes): imagen acción</p> <p>Enunciado de estado disyuntivo (entre Objeto y Adyuvante-hombre, pues éste no logra externar su sentimiento para con Ascen): imagen mental, pues la cámara enfatiza la separación</p>
<p>Transformaciones</p>	<p>Cambio</p>	<p>Proceso</p>	<p>Variación estructural</p>	
	<p>Explícito (en Ascen, quien se toma la confianza de portar la chamarra del hombre; en Juan Luis, quien se disculpa con el hombre por las molestias pero una vez que ya ha destrozado la troje) De sucesión cronológica</p>	<p>Proyecto actualizado del antagonista (Destrozada la troje, Juan Luis ha subido las piedras al remolque para bajarlas a San Bartolo).</p>	<p>Saturación (siguiente paso en el proceso que se inició en la secuencia 27)</p>	

No. 30	Secuencia: Con las piedras a San Bartolo	Tiempo código: 1:51:19- 1:56:10	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad; líneas de fuga en el paisaje	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/> Campo/contracampo de picada de Ascen subiéndolo al tractor y contrapicada del hombre observando la escena con melancolía		
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/> Definido <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Los distintos paisajes en las tomas sobre el hombro de Ascen, permiten imaginar el camino.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Cámara a bordo del tractor			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in	X	X
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	Diálogo entre Marcos y Juan Luis. Voz de Ascen	No hay música	Motor del remolque, baja gradualmente
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input checked="" type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia ordinaria. Al final de la secuencia se presentan varias tomas desde el hombro de Ascen, mismo ángulo, viendo distintos paisajes			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>		
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
	Eje orgánico/inorgánico	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La cámara se mueve a bordo del vehículo en movimiento			
Espacio unitario <input type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones: Sucesión de tomas desde el hombro de Ascen			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El campo/contracampo de Ascen subiéndolo al remolque y el hombre viendo la escena, hace que la primera toma se pueda considerar subjetiva. El resto tiene el punto de vista de la cámara			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratorio.			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Camino de tierra en las montañas, rodeado de voladeros y extensos llanos		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Ascen	Protagonista Activo Autónomo (toma la decisión espontánea de subir al remolque)	Sujeto-Vidente
	Juan Luis	Activo Influenciador (da órdenes)	Sujeto	
	Marcos (chofer)	Pasivo	Objeto instrumental	
	Trabajadores de Juan Luis	Pasivos	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Una vez que arranca el remolque con piedras, Juan Luis, sus hijos y trabajadores, Ascen se une y disfruta el inicio del trayecto: Colectivo (el viaje en el remolque) Voluntario (decisión)	Viaje (Ascen decide desplazarse físicamente, probablemente para reflexionar sobre lo que aconteció en su vida en los últimos días)	Enunciado de actuación (Ascen decide moverse): imagen acción Planos medios de Ascen viendo el cambio de paisajes desde el mismo ángulo (<i>jump cuts</i>): imagen tiempo
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: Ascen toma la decisión espontánea de bajar en el remolque De sucesión cronológica	Proyecto actualizado del antagonista: Juan Luis baja las piedras	Saturación: conclusión del despojo que inició en la secuencia 27	

No. 31	Secuencia: Duelo por la muerte de Ascen	Tiempo código: 1:56:11- 1:59:37		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figura separada del fondo		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Primeros planos del rostro desenchajado del hombre y de Sabina				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input checked="" type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Picada y cenital de Sabina subiendo a la casa de Ascen				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>			Imaginable <input type="checkbox"/>	
			Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Tanto el gran plano general como los movimientos de cámara muestran el espacio evocado por la mirada de los personajes y el audio.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	Obs: Iluminación de la casa como recurso para mostrar el paso del tiempo y el desasosiego del hombre	
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Mucho movimiento de cámara en mano para seguir el trayecto de Sabina				
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música	Ruido
	Sonido in			X
	Sonido off			X
	Sonido over			
Observaciones	No hay	No hay	Sonido ambiente, lluvia, llanto y pasos de Sabina	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Sintagma cronológico narrativo lineal: Secuencia ordinaria con insertos subjetivos		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara siguiendo el movimiento de los personajes				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
El campo/contracampo de Sabina y el hombre implica una mirada subjetiva de ambos personajes, pero también una interpelación, pues ambos ven directamente a la cámara (espectador identificado con ambos y con cámara)				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario (principalmente en las tomas que muestran la angustia del hombre)				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Elipsis (de una noche entera)				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Cuarto de Ascen; cama junto al altar, escasa iluminación con un foco Exterior: Patio de la casa de Ascen, niebla, plantas cubiertas de rocío tras la lluvia		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Hombre de secuencia 1 (camiseta)	Protagonista Pasivo (al ver que Ascen no regresa, llora y no puede dormir, pero no actúa)	Sujeto
		Sabina (de luto, con vestido, velo y zapatos negros)	Activo (confirma al hombre que Ascen ha muerto)	Adyuvante (informa y consuela al hombre)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Al ver que Ascen no regresa, el hombre se angustia y llora; al amanecer, Sabina acude vestida de luto para darle el pésame: Voluntario (en vez de marcharse como había dicho, el hombre se queda en casa de Ascen) Transitivo (ambos personajes comparten el dolor por la muerte)	Nueva privación (la muerte de Ascen)	Enunciado de estado disyuntivo (el Objeto ha muerto y el Sujeto queda angustiado) Primeros planos del rostro angustiado del hombre: imagen afección rostro intensivo
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito: Ascen muere y el hombre siente dolor por dicha pérdida Por acontecimiento fortuito	Empeoramiento (el hombre se siente igual e incluso más solo que al inicio)	Inversión (el hombre, suicida en un inicio, sobrevive, mientras que Ascen es la que muere)		

No. 32	Secuencia: Viaje hacia la muerte. Créditos	Tiempo código: 1:59:38- 2:08:20		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Líneas de fuga y figuras dispuestas en profundidad		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>	
La secuencia acaba con un primer plano del rostro ensangrentado de Ascen				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input checked="" type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	Obs.: La secuencia abre con toma cenital del terreno donde están desperdigados los cuerpos, el tractor y las piedras.		
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: En el extenso <i>travelling</i> la cámara da varios giros de 360° con el fin de mostrar todo el espacio evocado por los fragmentos que se muestran en el encuadre.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones: En la toma cenital hay un cambio de luz por el avance de la niebla				
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input checked="" type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Velocidad del <i>travelling</i> en función del ritmo de la música no diegética				
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música	
	Sonido in		Ruido	
	Sonido off			
	Sonido over		X	
	Observaciones	No hay	<i>Cantus en memoria de Benjamin Britten de Arvo Pärt/ no diegético</i>	No hay
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Plano autónomo: Plano-secuencia		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input checked="" type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Lista de créditos en tipografía amarilla y redonda, fondo negro, sin audio			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	
	Observaciones: Nada se mueve en el encuadre, la cámara se mueve toda la secuencia			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
	Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: La cámara se mueve de acuerdo al ritmo de la música no diegética, revelando poco a poco cuerpos, piedras, restos del tractor y, finalmente, el cadáver de Ascen.				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario; clave de lectura que dota al filme de un carácter trascendental				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input checked="" type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Plano-secuencia				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo cíclico (constante retorno de la cámara)				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Observaciones: Exterior. Campo abierto, rodeado de montañas. Restos del tractor, piedras y gente tirados a lo largo de una vía.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Ascen (cadáver, con la chamarra del hombre)	Pasivo	Objeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		El tractor se volcó por el exceso de peso, provocando así, la muerte de Ascen y de los que iban a bordo.		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
				Imagen tiempo: no hay acción, sólo una situación óptica y sonora pura
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural

BATALLA EN EL CIELO
SEGMENTACIÓN Y ESTRATIFICACIÓN

No. 1	Secuencia: Felación	Tiempo código: 00:00-3:46		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Personajes ubicados en un vacío sin espacio tridimensional renacentista		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	Observaciones: Primerísimo plano de los ojos de Ana con dos lágrimas rodando
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	Observaciones:		
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input checked="" type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>	Observaciones: Los personajes se encuentran en un cuarto vacío de tono grisáceo.	
Iluminación	Neutra /Realista <input type="checkbox"/>	Subrayada <input checked="" type="checkbox"/>		
	Observaciones: Sin sombras			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> down	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Combinado con movimiento aparente de cámara (<i>zoom in</i>)			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in			X
	Sonido off			
	Sonido over		X	
	Observaciones	No hay	<i>The protecting veil</i> de John Tavener	Respiración profunda de Marcos a inicio de secuencia
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input checked="" type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
	Al inicio, créditos de productores en tipografía azul pastel redonda, fondo negro, sin audio; al final, título del filme con música de fondo, misma tipografía			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	
	Obs.: La cámara decide qué mostrar, va revelando la situación poco a poco			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	
	Observaciones: Espacio indeterminado; sólo se ven los cuerpos			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
	Observaciones: El primerísimo plano de los ojos de Ana, en el que ésta mira directamente a la cámara, interpela al espectador; antes, predomina la omnipotencia de la cámara, la cual decide qué y cómo mostrar.			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador o narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
	Observaciones: Escena			
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Anacrónico (espacio onírico)			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Los personajes se ubican en un espacio extraño que podría ser una habitación vacía de tono grisáceo.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos: hombre de aproximadamente cincuenta años, obeso, moreno, de lentes, con barba y bigote, desnudo.	Protagonista Pasivo (permanece estático mientras Ana le practica la felación)	Sujeto Destinatario (estimulado por el Objeto)
		Ana: joven de aprox. veinte años, rastas rubias, blanca, delgada, con tatuajes y un arete en el labio, desnuda.	Activo (estimula oralmente a Marcos y derrama un par de lágrimas mirando a la cámara)	Objeto (al derramar llanto, revela que probablemente está llevando a cabo tal acción como víctima)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ana le practica una felación a Marcos, quien permanece estoico de pie; ella derrama dos lágrimas al final de la secuencia: Individual Consciente No hay suficientes elementos para saber si es voluntario o involuntario Transitivo	No hay una función específica; al ser la primera secuencia, es una apertura de variables respecto a los personajes involucrados	Enunciado de estado conjuntivo (posesión del Objeto por parte del Sujeto); plano-secuencia que va revelando poco a poco la acción y emociones de los personajes: Imagen mental Primerísimo plano de Ana: Imagen afección rostro intensivo
		Transformaciones	Cambio	Proceso
Implícito (hay una reacción de Ana, pues derrama un par de lágrimas al final de la secuencia) De necesidad lógica (se percibe una profunda tristeza en ambos personajes)	Empeoramiento (llanto de Ana)		Suspensión (al final de la secuencia, se desconoce quienes son los personajes, cuál es la relación entre ellos, en dónde se encuentran y a qué se debe el llanto de Ana)	

No. 2	Secuencia: Honores a la bandera	Tiempo código: 3:47-6:53		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad, en diferentes planos		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Primer plano de cabeza y rostro de Marcos tras recibir la llamada				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	Observaciones: Contrapicada de toma subjetiva -desde mirada de Marcos- de la bandera de México al final de la secuencia.		
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>		Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Los edificios que rodean el Zócalo, aunque fuera de foco y en penumbra, permiten al espectador situar la acción en un espacio concreto. Esto también es apoyado con el paneo de cerca de 360° que sigue a Marcos.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>		Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Penumbra, pues la acción ocurre en primeras horas de la mañana				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input checked="" type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Paneo sigue el audio de celular y el movimiento de Marcos				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X	X
	Sonido off			
	Sonido over		X	
Observaciones	Breve conversación de Marcos en el celular	<i>The protecting veil</i> de Tavener (over) y el <i>toque de bandera</i> (in)	Marcha de soldados y celular de Marcos	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
Tipo sintagmático	Escena			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Cámara sigue a los personajes; se separa de la acción principal para seguir al protagonista				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Planos generales y amplio paneo al final de la secuencia				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: El paneo que sigue al protagonista cuando suena el celular, rompe con la mirada objetiva del inicio de la secuencia; la última toma de la bandera, es desde la mirada de Marcos.				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>		Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Obs.: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Escena- continuidad del audio a lo largo de las tomas				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Zócalo de la ciudad de México a primeras horas de la mañana; edificios en penumbra y plaza ocupada sólo por los soldados		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos: pantalón azul de mezclilla, gafas y chamarra negra	Protagonista (paseo al final de la secuencia que abandona la acción principal para seguirlo) Activo	Sujeto
		Soldados: uniforme militar	Activos Conservadores (repiten la misma ceremonia)	Sujetos
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Algunos soldados izan la bandera mientras se escucha el toque de bandera: Colectivo Repetitivo Intransitivo Marcos está con ellos, contesta el celular y se preocupa por lo que escucha pero es parco en la conversación: Voluntario Intransitivo Individual	Privación: la llamada inquieta a Marcos; parece que introduce un conflicto en su vida	Enunciado de actuación: tras contestar la llamada, el rostro de Marcos se torna preocupado Imagen acción (al principio de la secuencia) Primer plano del rostro de Marcos: Imagen afección-rostro reflexivo
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Transformaciones	Explícito: Marcos externa preocupación por lo que le dicen en el celular.	Empeoramiento (ha surgido un problema)	Sustitución: la acción del punto de partida (los soldados izando la bandera) es reemplazada por el problema del que se ha enterado Marcos.	
	De sucesión cronológica			

No. 3	Secuencia: Marcos y su esposa hablan en el metro	Tiempo código: 6:54- 11:56		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo Plana <input checked="" type="checkbox"/> Profunda <input checked="" type="checkbox"/> Obs: En la mayor parte de la secuencia, figuras separadas del fondo y dispuestas en profundidad; al inicio, dispuestas de forma horizontal		
	Encuadre	Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>	
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>	
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>	
	Angulación		Observaciones: Primeros planos del rostro de Marcos	
	Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>	Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/>	Observaciones: Picada para tomas subjetivas de Marcos viendo a la gente pasar	
Espacio off		No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> La secuencia inicia con un plano medio de Marcos y su esposa; mirada y audio evocan un espacio fueracampo que va siendo revelado poco a poco, tanto por el paso a tomas de figura entera, como por paneos subjetivos de lo que observa Marcos		
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/>	Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	Movimiento aparente de la cámara <i>zoom in</i> a rostro de Marcos mientras audio en <i>fade out</i>	
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off	X		X
	Sonido over			
	Observaciones	Conversación de Marcos con su esposa; voces de gente, voz <i>off</i> de un cliente	No hay	Ruido de relojes comienza como sonido <i>off</i> y luego es <i>in</i> ; pasos de la gente
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> El movimiento de cámara comienza siguiendo la mirada de Marcos, pero luego se libera	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Siguiendo la mirada de Marcos, los paneos muestran ambos lados del pasillo del metro	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>	Tras el <i>zoom in</i> al rostro de Marcos, la cámara sigue una serie de paneos desde la mirada de dicho personaje; sin embargo, la toma se abre y muestra al propio Marcos; después intercala otras tomas subjetivas.		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Obs.: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario.	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>	Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: pasillo del metro, paredes azul pastel, techo bajo. Resulta opresivo por la abundancia de gente y el ruido permanente de alarmas de relojes		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos: con camisa blanca, pantalón azul, chamarra negra bajo el brazo, gafas	Protagonista Pasivo (sólo observa y expresa su enojo por lo sucedido)	Sujeto-vidente
		Esposa de Marcos: blusa con flores rojas, pantalón rojo	Activo (responde a los clientes y observa a Marcos)	Sujeto
		Clientes	Activos (preguntan precios y compran)	Sujetos Adyuvantes
	Usuarios del metro	Activos (se desplazan)	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos expresa su enfado respecto a la muerte del niño que él y su esposa tenían secuestrado; ella vende relojes, gelatinas y pasteles en el metro; él ve a la gente pasar y se va por la hija del jefe: Voluntario Transitivo (ella está preocupada por su marido y le pide que duerman juntos)	Privación y alejamiento: ya ha quedado establecida la falta inicial (culpa por la muerte del niño) y el <i>zoom in</i> al rostro de Marcos, seguido de tomas subjetivas en las que el audio es alterado, confirman que Marcos se siente afectado por la pérdida, pero quizá empezará a buscar la solución	Enunciado de actuación: se confirma la preocupación que Marcos tenía desde la secuencia anterior: Imagen afección-rostro reflexivo Imagen tiempo: Tras confirmar la terrible noticia, Marcos se sume en una sensación óptica y sonora pura, incapaz de actuar.
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explícito: A diferencia de su esposa, quien parece sólo estar preocupada por Marcos, éste externa enojo por la muerte del niño y, angustiado, cambia en su percepción de lo que lo rodea: Individual De necesidad lógica	Empeoramiento: fracaso del proyecto que tenían con el secuestro del niño y sentimiento de culpa en Marcos	Saturación: ha quedado claro el motivo de la angustia que Marcos presentaba desde la secuencia anterior y, aparentemente, ya no hay nada que hacer pues el niño ha muerto

No. 4	Secuencia: Marcos en el metro	Tiempo código: 11:57- 15:20	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Primer plano del rostro de Marcos, plano detalle de sus gafas rotas			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Picada de Marcos en el vagón del metro, recogiendo su chamarra, buscando sus gafas y siendo agredido por otros pasajeros			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Los movimientos de cámara -particularmente el <i>travelling</i> con el que da inicio la secuencia- muestran el trayecto de Marcos hacia el andén y enfatizan detalles como el niño que observa a Marcos desde el otro vagón			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Subrayada <input type="checkbox"/>			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>		
Travelling <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Crane <input type="checkbox"/>			
Dolly <input type="checkbox"/>			
Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
Sonido in	X		X
Sonido off		X	
Sonido over			
Observaciones	Voces de usuarios del metro y de algunos pasajeros agrediendo a Marcos	Música proveniente de los puestos a la entrada del metro	Al inicio, <i>fade out</i> de los relojes; al final se enfatiza el ruido hecho por el metro
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
Textos <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones: Diegéticos. Anuncios del metro, por ejemplo, <i>Entrada</i>			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
Obs.: Cámara sigue el movimiento o la mirada de Marcos, pero también lo muestra a él			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>			
El <i>travelling</i> con el que inicia la secuencia revela la omnipotencia de la cámara que alcanza a Marcos; la cámara en mano al final de la secuencia se muestra como una toma subjetiva al revelar a Marcos en el contraplano			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario.			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
Contracción <input checked="" type="checkbox"/>			
Dilatación <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Elipsis			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Pasillos, andén y vagón del metro. Techos bajos, puestos luminosos, movimiento constante de gente y saturación en el vagón		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos: misma ropa que en secuencia anterior pero sus gafas se rompen	Protagonista Pasivo (no se esfuerza en recuperar sus gafas y sólo observa)	Sujeto
		Pasajeros en el vagón (ropa informal)	Degradadores (se burlan cuando Marcos se agacha para levantar su chamarra y lo insultan)	Sujetos Oponentes
	Niño del otro vagón	Activo (sonríe a Marcos)	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos aborda el metro y tira su chamarra; al recogerla tira sus gafas, las cuales se rompen: Involuntario Inconsciente (acto fallido que revela que Marcos no quiere ver la realidad) Intransitivo (Rodeado de gente, Marcos está solo con su angustia)	Viaje (Marcos se desplaza al aeropuerto pero, a nivel psicológico, se sume más y más en la angustia)	Enunciado de actuación: sigue el proceso de angustia creciente iniciado en secuencia 2: Imagen afección rostro intensivo <i>Travelling</i> al inicio de secuencia: Imagen tiempo que mezcla capas de pasado al seguir el recorrido que Marcos acababa de realizar, para luego alcanzarlo.
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: Angustia creciente de Marcos quien incluso pierde sus gafas. De necesidad lógica	Proyecto actualizado: Marcos se dirige al aeropuerto como anunció en secuencia anterior Empeoramiento: Marcos se ve más angustiado y pierde sus gafas	Saturación: Marcos se dirige al aeropuerto como anunció en secuencia anterior y la pérdida de sus gafas es otra manifestación de la preocupación que tiene desde la secuencia 2	

No. 5	Secuencia: Llegada de Ana al aeropuerto	Tiempo código: 15:21- 16:35	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Figura separada del fondo por movimiento y por paso de fuera de foco a espacio enfocado	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones:		Angulación	
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>	
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	Observaciones:	
Observaciones:		Espacio off	
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>		Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>
Observaciones: Movimientos de cámara desde la mirada de Ana y la de Marcos, muestran el espacio evocado; sin embargo, debido al fuera de foco de la perspectiva de Marcos sin gafas, el espacio no aparece del todo claro.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input checked="" type="checkbox"/> <i>in</i>
Travelling <input type="checkbox"/>		Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música
			Ruido
	Sonido in		X
	Sonido off		X
Sonido over			
Observaciones	Saludo de Ana a Marcos; sólo él aparece a cuadro	No hay	Énfasis en el sonido de los tacones de Ana
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
Secuencia por episodios			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones: Carteles de personas esperando la llegada de alguien, anuncios publicitarios		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
Cámara sigue la mirada de Marcos, incluso siendo borrosa, pero también lo muestra			
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	
	Debido al fuera de foco de la mirada borrosa de Marcos, quedan zonas indeterminadas		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Obs.: La mirada de Marcos sobre Ana aparece fuera de foco en una toma subjetiva; sin embargo, Ana volteá, la cámara adopta su perspectiva pero sigue borrosa hasta que encuadra a Marcos			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Obs.: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario; adopta la perspectiva de Marcos o de Ana, pero también los muestra viendo			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
		Observaciones: Elipsis	
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México; gente con maletas, gente esperando llegadas, anuncios luminosos.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (misma ropa que en secuencia 2)	Protagonista (énfasis en su mirada) Pasivo (espera a Ana, camina detrás de ella)	Objeto instrumental (le sirve a Ana) Aduvante (recibe a Ana, lleva sus maletas)
	Ana (abrigo y falda café, blusa azul, rastas amarradas en media cola)	Activo Autónomo	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ana llega al aeropuerto donde es recibida por Marcos: Voluntario Consciente Transitivo (nexo entre los personajes; él le sirve a ella)	No hay una función en específico. Una lectura le relacionaría con la prohibición que afirma límites precisos, pues queda claro que Marcos está al servicio de Ana; sin embargo y en primera instancia, ello no se relaciona con el conflicto principal del protagonista	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso de Sujeto y Objeto): Imagen acción <i>Dolly in</i> al rostro preocupado de Marcos en primer plano: imagen afección rostro intensivo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito: llegada de Ana De sucesión cronológica		Proyecto actualizado: Marcos recibe a Ana, la hija de su jefe, como anunció en secuencia 3	Saturación: Ana llega al aeropuerto y Marcos la recibe, como se había anunciado desde la secuencia 3; Marcos le sirve pues es la hija de su jefe.	

No. 6	Secuencia: Trayecto a la boutique	Tiempo código: 16:36- 23:13	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
Primer plano del rostro de Marcos y plano detalle del espejo retrovisor			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Picada de los patines de Jaime; lo demás en ángulo frontal			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>			
Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>			
Definido <input type="checkbox"/>			
La mayor parte de la secuencia está filmada en ángulo frontal desde la perspectiva de Ana en el asiento trasero del auto, de modo que muestra las calles a través del parabrisas; también hay paneos que siguen el movimiento de personas (como los sirvientes)			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	
	Dolly <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara a bordo del automóvil			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Sonido over	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Observaciones	Ana habla con Jaime en celular-primero en <i>off</i> ; charla de Ana con Marcos	Música rock en la radio del automóvil, sólo a mitad de la secuencia	Sonido ambiente (automóviles)
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input checked="" type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>
		Contraste <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
		Secuencia ordinaria	
		Inserto explicativo-Toma subjetiva desde mirada de Marcos del espejo retrovisor	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
			Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
	Cámara muestra el cambio de paisajes en el recorrido y sigue miradas de los personajes		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>
	Las distintas tomas unidas por identidad sólo muestran fragmentos del paisaje		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
			Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones: las tomas del inicio de secuencia son desde la perspectiva de Ana; hay insertos desde la perspectiva de Marcos; y la cámara también muestra a ambos personajes a bordo del automóvil		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
	Obs.: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
		Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Ana: Mira, llegando a la boutique, te bajas para que te acomode con una de mis amigas</p> <p>Marcos: Mejor otro día, Ana.</p> <p>Ana: ¿No me vas a decir que le eres fiel a tu mujer?</p> <p>Marcos: Sí, nomás que a veces salgo con otras, Ana</p>	<p>Existentes</p>	<p>Ambiente</p>		
		<p>Interior/Exterior: Toda la secuencia se desarrolla a bordo del automóvil; recorren avenidas principales de la ciudad de México.</p>		
		<p>Personajes</p>		
		<p>Persona</p>	<p>Rol</p>	<p>Actante</p>
		<p>Marcos</p>	<p>Protagonista Pasivo (acata las órdenes de Ana)</p>	<p>Objeto instrumental (acata las órdenes de Ana)</p>
		<p>Ana (se ha quitado el abrigo)</p>	<p>Activo Influenciador (cambia las órdenes a Marcos)</p>	<p>Sujeto (da órdenes a Marcos y le pregunta sobre lo que le pasa)</p>
		<p>Hombre histérico</p>	<p>Antagonista (insulta a Marcos)</p>	<p>Oponente (insultos de carácter racista)</p>
		<p>Niñas del <i>Ángeles</i> y sirvientes</p>	<p>Activos (interrumpen el trayecto del auto)</p>	<p>Oponente (detienen el auto arbitrariamente)</p>
	<p>Acontecimientos</p>	<p>Sucesos</p>		
		<p>Observaciones:</p>		
		<p>Acciones</p>		
		<p>Comportamiento</p>	<p>Función</p>	<p>Acto</p>
		<p>Marcos lleva a Ana a su casa; ella habla con su novio Jaime y decide cambiar la ruta hacia la boutique: Repetitivo Voluntario</p> <p>Ana se da cuenta de que Marcos está preocupado y lo invita a la boutique: Transitivo (nexo entre los personajes) Voluntario</p>	<p>Viaje (no sólo por el desplazamiento físico sino por la creciente preocupación de Marcos, evidente en su distracción; Ana se percata y trata de ayudarlo mediante la invitación a la boutique).</p>	<p>Enunciado de estado conjuntivo (exitoso encuentro entre Sujeto y Objeto instrumental)</p> <p>Imagen mental: más que el trayecto, importan las relaciones entre personajes, por ejemplo, Marcos como confidente de Ana.</p>
<p>Transformaciones</p>	<p>Cambio</p>	<p>Proceso</p>	<p>Variación estructural</p>	
	<p>Explícito Tras hablar con Jaime, Ana decide no llegar con sus papás, sino a la boutique; y al ver preocupado a Marcos, decide invitarlo con ella a dicho lugar</p> <p>De necesidad lógica</p>	<p>Mejoramiento: Al ver preocupado a Marcos, Ana trata de ayudarlo</p>	<p>Suspensión: Ana invita a Marcos a la boutique; éste se muestra un poco reticente, pero parece ceder al final de la secuencia; sin embargo, queda indefinido, tanto si irá a dicho lugar, como los efectos que ello traerá consigo</p>	

No. 7	Secuencia: Marcos confiesa su crimen a Ana	Tiempo código: 23:14- 28:14		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/>	Observaciones: Énfasis en disposición de figuras de forma horizontal
	Encuadre	Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	Obs.: Planos detalle del torso de Ana y del sudor en camiseta de Marcos; primer plano del rostro de Ana y de la prostituta
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	Picada de Marcos desde mirada de Ana, de la prostituta bajando la escalera y del torso de Ana; contrapicada de ésta en la escalera		
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El espacio que en la primera secuencia es evocado como amplio y vacío, queda definido en las siguientes tomas				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	Obs.: Luz del sol dibujando el contorno de las ventanas y resaltando el azul de las paredes	
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> <i>up</i>	Dolly <input checked="" type="checkbox"/> <i>in</i>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
	Observaciones:			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off			
	Sonido over			
Observaciones	Conversación de Marcos con Ana; voz de la prostituta	No hay	Pasos subiendo y bajando la escalera; respiración de Ana	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
Tipo sintagmático	Secuencia por episodios			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	Observaciones.: Por ejemplo, el <i>tilt up</i> del torso de Ana sin justificación
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	Observaciones: El espacio queda completamente cerrado al final de la secuencia	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
	Omnipotencia de la cámara visible en giros de 360° en torno a personajes; el <i>tilt up</i> que insistentemente enfatiza planos detalles del torso de Ana, interpela al espectador; también hay tomas desde la mirada de Ana y de Marcos			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
	Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>	Observaciones: Elipsis	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo</p> <p>Ana: Hace quince años que trabajas para mi papá Marcos, me conoces desde que soy una niña, eres el único que sabe de este lugar y te invito por primera vez y vienes a decirle a todas que me quieres coger. ¿Cómo ves?</p> <p>Marcos: Es que sólo le dije que vine aquí nomás pero fue, fue idea tuya, Ana</p> <p>Ana: ¿Qué crees que no me dí cuenta con la cara que me veías en el aeropuerto, Marcos? ¿Qué te pasa? Dime que te pasa Marcos.</p>	Existentes	Ambiente		
		Interior: habitación azul, piso de madera, sólo un colchón al centro. Se encuentra en el segundo piso de una pequeña casa, escasamente amueblada		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos: primero desnudo; luego con pantalón y camiseta	Protagonista Activo (revela su crimen a Ana)	Sujeto
		Ana: pantalón verde oscuro, <i>bustier</i> con el dibujo de dos gansos	Protagonista Activo	Sujeto Adyuvante (Marcos la hace cómplice)
		Prostituta: primero desnuda; luego con bata blanca con detalles negros	Pasivo	Objeto instrumental (Ana la manda con Marcos para hacer que éste se sienta mejor)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos rechaza a la prostituta de la boutique; Ana se molesta al ver sus intenciones y lo interroga; él confiesa su crimen y ella reacciona indignada: Voluntario Consciente Transitivo (se genera un nexo de complicidad entre Ana y Marcos)	Prohibición: al rechazar tener relaciones sexuales con Marcos y al responder con silencio de indignación ante la confesión del crimen, Ana marca límites para Marcos	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso entre los dos sujetos-cómplices): Imagen mental que muestra relación entre personajes Primer plano del rostro de Ana luego de que Marcos le confiesa su crimen: Imagen afección rostro reflexivo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito: Ana se sorprende y se indigna al enterarse del crimen de Marcos; aunque en tono calmado, lo corre de la boutique De necesidad lógica		Mejoramiento para Marcos, quien pudo desahogarse y tener una cómplice Empeoramiento para Ana, quien se convirtió en cómplice de un crimen terrible	Sustitución: tras el rechazo de Marcos hacia la prostituta, el motivo de enojo de Ana eran las intenciones de éste de tener relaciones sexuales con ella, pero al final de la secuencia, ella se vuelve su cómplice al escuchar su confesión del crimen.	

No. 8	Secuencia: Gasolinera y procesión	Tiempo código: 28:15-34:34		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figuras separadas del fondo y dispuestas en profundidad		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
Planos generales de la ciudad; plano detalle de toma subjetiva de las manos de Marcos				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	Picada de toma subjetiva de manos, del motor del auto y de gran plano general; contrapicada de anuncio de delegación y del cielo		
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>			Imaginable <input type="checkbox"/>	
			Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Tanto los paneos siguiendo la mirada de Marcos como el gran plano general que da una vista aérea, muestran la gasolinera y la procesión en el mismo espacio				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>		Subrayada <input type="checkbox"/>	
Se aprovecha la luz roja de los autos, reflejada en rostro y manos de Marcos				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara a bordo del automóvil				
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música	
	Sonido in		Ruido	
	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sonido off		<input checked="" type="checkbox"/>	
Sonido over		<input type="checkbox"/>		
Observaciones	Conversación de Marcos con despachador de gasolinera; gente del otro automóvil	Concierto BWV 1052 de J.S. Bach/ Marcha procesional de la Virgen	Sonido ambiente (motor del automóvil)	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input checked="" type="checkbox"/>			
	Observaciones: Diegético. Anuncio de entrada a la delegación Cuajimalpa			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Sigue la mirada de Marcos, pero después se libera de ella				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: El paneo que va de la gasolinera a la procesión, comienza como toma subjetiva desde la mirada de Marcos, pero al final del movimiento, Marcos ya se encuentra en otro espacio				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
Obs.: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Avenidas de la Ciudad de México; anochece. Gasolinera y, en la acera de enfrente, una procesión de la Virgen de Guadalupe		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (mismo atuendo que en secuencia 2)	Protagonista Activo (pide la gasolina y externa su desprecio por la gente de la procesión al llamarlos borregos)	Sujeto-vidente
		Despachador de la gasolinera	Pasivo (acata órdenes)	Objeto instrumental (hace su trabajo)
	Gente a bordo de automóvil que llega a la gasolinera	Activos (piden gasolina y que se cambie la música de Bach)	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos llega a una gasolinera; se baja a mirar la procesión para la Virgen de Guadalupe, misma que critica: Individual Voluntario Consciente Intransitivo	No hay función específica, sólo sigue el alejamiento	Enunciado de estado disyuntivo: no hay encuentro del Sujeto con otros Sujetos. Marcos se siente solo, sigue preocupado y critica los actos de fe de otros. Imagen tiempo: situación óptica y sonora pura en la que Marcos se sumerge
		Cambio	Proceso	Variación estructural
No hay cambio; Marcos sigue presa de la misma angustia que manifiesta desde la secuencia 2. De sucesión cronológica	Ningún proyecto actualizado	Suspensión: la preocupación de Marcos se mantiene, pero éste no toma decisión alguna ni actúa.		

No. 9	Secuencia: Marcos y su esposa en la intimidad	Tiempo código: 34:35-41:21		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo Plana <input checked="" type="checkbox"/> Profunda <input checked="" type="checkbox"/> Figuras dispuestas de manera horizontal en la mayor parte de la secuencia; profunda en el manejo de varios planos por presencia de espejos		
	Encuadre	Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	Obs.: Plano detalle de las manos de Marcos en el cuello de su esposa y de la imagen de Jesucristo sobre la cama
	Angulación		Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>
		Cenital <input checked="" type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	Obs.: Cenital en plano medio de Marcos y su esposa desnudos, platicando en la cama
Espacio off		No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>
		Observaciones: Aunque el espacio que rodea a los personajes nunca es completamente revelado, las tomas con el espejo del tocador permiten tener una idea de las reducidas dimensiones de la habitación.		
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
		Observaciones: Iluminación sórdida de la habitación enfatizada por las cortinas rojas		
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> <i>up</i>	Dolly <input type="checkbox"/>	
		Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>
		Obs.: <i>Tilt</i> sigue la mirada de Marcos recorriendo la imagen de Jesucristo sobre su cama		
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off			
	Sonido over			
Observaciones	Conversación de Marcos con su esposa y de ésta con Irving	No hay	Auto de Marcos; respiración agitada de él y de su esposa	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Secuencia por episodios con inserto explicativo (<i>tilt up</i> en detalle de la imagen de Jesucristo consolado por el ángel)		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
		Observaciones: Cámara sigue movimiento de los personajes o mirada de Marcos		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	
		Observaciones: Zonas de indeterminación		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Tanto la toma del trasero de su esposa, como del cuadro de Jesucristo sobre la cama, son mostradas desde la perspectiva de Marcos; tanto el plano detalle de la imagen como la toma cenital funcionan como interpelaciones				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
		Obs.: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
		Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Marcos: Le conté a Ana</p> <p>Esposa: ¿La hija del patrón? ¿Estás pendejo o qué?</p> <p>M: Estoy mejor</p> <p>E: Estás... mal. Te entiendo. Ahora tendrás que mandarle a alguien; no sea que la riquilla vaya a hablar</p> <p>M: Con ella mejor ni te metas</p> <p>E: La cagastes pendejo. Hoy vino la pinche Vicky llorando. Dice que los secuestradores no se han comunicado en tres días con ella; que si no le llaman hoy en la noche va a llamar a la policía.</p> <p>M: Si mi hermano siguiera vivo, ya nos habría partido la madre a los dos</p>	Existentes	Ambiente		
		Interior. Sala: sillón amarillo. Habitación: cortinas blancas con rojo; ropa regada, tocador con espejo gris y un oso de peluche, imagen de Jesucristo sobre la cama		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (misma ropa que en secuencia 2; luego desnudo)	Protagonista Activo	Sujeto
		Esposa de Marcos (camisón crema y rebozo gris; luego desnuda)	Activo Influenciador (dice a Marcos que debe matar a Ana y le propone ir a la peregrinación)	Sujeto Destinador /Adyuvante (dice a Marcos lo que debe hacer con Ana y para aliviar la culpa)
		Irving (pijama azul marino de Bob esponja)	Pasivo (duerme y acata órdenes de su mamá)	Objeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		La esposa de Marcos manda a dormir a su hijo cuando llega su esposo; tienen relaciones sexuales; él confiesa que Ana sabe del crimen, a lo que ella responde molesta y propone asesinarla e ir a la peregrinación de la Virgen: Voluntario Consciente Transitivo	Obligación: Marcos es advertido por su esposa respecto al riesgo de que Ana revele el crimen y le dice que deberá asesinarla. Él responde molesto y se niega, pero también se preocupa y afirma que su hermano ya los habría matado a todos.	Enunciado de estado conjuntivo: encuentro entre los dos sujetos Durante la relación sexual, la mirada de Marcos va del trasero de su esposa a la imagen de Jesucristo agonizando en los brazos del ángel: Imagen pulsión
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: Mientras que en secuencias 2 y 3, Marcos se mostraba enojado con su esposa, en esta secuencia le pide perdón y, aunque desacredita sus propuestas, la escucha y considera sus planteamientos. Cambio de necesidad lógica	Mejoramiento en la relación de Marcos con su esposa. La esposa de Marcos plantea dos proyectos: asesinar a Ana e ir a la peregrinación para expiar las culpas	Suspensión: Marcos se reconcilia con su esposa pero quedan abiertas dos cuestiones: el riesgo de que Ana los delate y la culpa que ambos siguen sintiendo	

No. 10	Secuencia: Desfile militar	Tiempo código: 41:22- 42:19	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
La toma se cierra en un plano medio de Marcos con rostro profundamente triste			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>	
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: La secuencia inicia con soldados avanzando hacia la cámara; al final de la formación viene Marcos y, al salir los soldados del encuadre, se revela la calle desde la que procedían.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input checked="" type="checkbox"/> out
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>
Observaciones: Ligero movimiento al final para encuadrar a Marcos			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	No hay	Música de banda de guerra	Sonido ambiente: marcha de soldados, autos.
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Plano-secuencia	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Obs.: Cámara estática durante la mayor parte de la secuencia; se mueve un poco al final			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input checked="" type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input checked="" type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones:		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Zócalo de la ciudad de México a primeras horas de la mañana; edificios en penumbra y plaza ocupada por los soldados		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (misma ropa que en secuencia 2, nuevamente con gafas)	Activo	Sujeto
		Soldados (uniforme militar)	Activos Conservadores (repiten la misma ceremonia)	Sujetos
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Desfile de soldados para izar la bandera: Colectivo Repetitivo Intransitivo	No hay una función en específico; sólo sigue el alejamiento	Enunciado de estado disyuntivo: Marcos se encuentra solo con su preocupación que se ha agravado desde la secuencia 2: Imagen afección rostro intenso
		Marcos camina atrás de ellos, con el rostro desenchajado: Involuntario Intransitivo Individual		
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Implícito: el rostro de Marcos se ve más desenchajado que en las secuencias del día anterior. De necesidad lógica	Empeoramiento: Marcos se ve más triste y preocupado que en todas las secuencias anteriores	Estancamiento: se retorna a la ceremonia que ya se había mostrado en la secuencia 2 y la angustia de Marcos se mantiene, pero él no toma ninguna decisión	

No. 11	Secuencia: Marcos va a la boutique	Tiempo código: 42:20- 42:58	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad, en distintos planos	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: La voz <i>off</i> de Marcos evoca el espacio fueracampo ubicado detrás de la cámara, de modo que el espectador asume que el punto de vista es el de Marcos, quien está parado frente a la escalera donde se desarrolla la acción.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>		
Tilt <input type="checkbox"/>			
Dolly <input type="checkbox"/>			
Travelling <input type="checkbox"/>			
Crane <input type="checkbox"/>			
Cámara en mano <input type="checkbox"/>			
Observaciones: No hay movimiento de cámara			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off	X	
	Sonido over		
Observaciones	Voz <i>off</i> de Marcos; voz <i>in</i> del resto de los personajes	No hay	Pasos; palmadas en la espalda del padre a su hijo
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>		Subtítulos <input type="checkbox"/>
	Títulos <input type="checkbox"/>		Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input checked="" type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
Observaciones: Al inicio, la secuencia parece desde una perspectiva objetiva, pero la voz en <i>off</i> de Marcos y la mirada de los personajes hacia la cámara, revelan que se trata de una toma subjetiva			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input checked="" type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Plano-secuencia		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Prostituta: ¿Bueno y qué, ya se va a iniciar éste?</p> <p>Padre: Pues pregúntale a él, ya está grandecito</p> <p>Hijo: Ya papá</p> <p>Padre: Espero que se porte como hombre</p>	<p>Existentes</p>	<p>Ambiente</p>		
		<p>Interior: recepción de la boutique, paredes blancas, escalones cafés.</p>		
		<p>Personajes</p>		
		<p>Persona</p>	<p>Rol</p>	<p>Actante</p>
		<p>Prostituta (bata blanca con flores rojas, tacones rojos)</p>	<p>Influenciador (pregunta si el hijo ya está preparado)</p>	<p>Objeto instrumental</p>
		<p>Hijo (Playera de Zidane y pants azul)</p>	<p>Activo (muestra entusiasmo)</p>	<p>Objeto instrumental</p>
	<p>Padre (Pants verde y sudadera negra)</p>	<p>Influenciador (motiva y presiona al hijo)</p>	<p>Sujeto</p>	
	<p>Ana (bata roja)</p>	<p>Autónomo (da órdenes)</p>	<p>Sujeto</p>	
	<p>Cliente de Ana (traje)</p>	<p>Activo (agradece)</p>	<p>Sujeto</p>	
	<p>Acontecimientos</p>	<p>Sucesos</p>		
		<p>Observaciones:</p>		
		<p>Acciones</p>		
		<p>Comportamiento</p>	<p>Función</p>	<p>Acto</p>
		<p>Un padre lleva a su hijo para que tenga relaciones sexuales con una prostituta: Transitivo (nexo en contexto patriarcal)</p> <p>Marcos busca a Ana en la boutique; ésta se molesta y le pide que la espere afuera: Voluntario Transitivo (Marcos busca nexos con Ana)</p>	<p>No hay función específica. Una lectura le identificaría con el engaño, quizá como trampa para Ana</p>	<p>Enunciado de estado conjuntivo: encuentro de los dos sujetos.</p> <p>Cámara muestra la acción y los diferentes encuentros desde la perspectiva de Marcos, sin resaltar ni omitir alguno de ellos: Imagen mental (el espectador traza las relaciones)</p>
	<p>Transformaciones</p>	<p>Cambio</p>	<p>Proceso</p>	<p>Variación estructural</p>
<p>Implícito: Marcos desobedeció a Ana, al decidir verla en la boutique.</p> <p>De necesidad lógica</p>		<p>Quizá Marcos planea actualizar el proyecto que su esposa planteó en la secuencia 9.</p>	<p>Suspensión (Marcos fue a buscar a Ana y ésta acepta verlo, pero al final de la secuencia no se sabe cuáles son sus intenciones)</p>	

No. 12	Secuencia: Marcos espera a Ana	Tiempo código: 42:59- 45:42	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/> Profunda <input type="checkbox"/> Disposición de figuras de forma horizontal; figuras confundidas con el fondo	
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/> Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/> Plano Americano <input type="checkbox"/> Plano medio <input type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones: Primer plano de rostro de Marcos y de una de las niñas ricas	
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Picada del rostro de la niña rica en plano subjetivo desde perspectiva de Marcos	
Espacio off			
	No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La mayor parte de la secuencia está filmada en planos generales o de figura entera, que muestran las calles y edificios del exclusivo barrio donde se encuentra la boutique.		
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones: Se aprovecha el cambio de luz por el movimiento del sol		
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Paneo sigue la trayectoria del automóvil de los jóvenes ricos		
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in	X	
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	Conversación entre los jóvenes que llegan en el auto	No hay música	Sonido ambiente: canto de aves, ruido del auto
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Escena	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> La cámara permanece fija mayor parte de la secuencia, pero se mueve para seguir al auto	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input checked="" type="checkbox"/> Objetiva irreal <input type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La toma del árbol, la llegada del automóvil y la de la niña rica saludando a Marcos, están filmadas desde el punto de vista de este personaje		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Amplia calle de un barrio exclusivo de la ciudad de México; residencias lujosas; primeras horas de la mañana		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos: misma ropa que en la secuencia 2	Pasivo (sólo observa)	Vidente
		Jóvenes ricos y alcoholizados: ellos de traje, ellas con vestido de noche	Activo (llegan de la fiesta, alcoholizados y manejando de forma descuidada)	Sujetos
	Niñas ricas: con vestido de noche	Activo Antagonistas (se burlan de Marcos, a quien llaman gordito)	Sujetos Oponentes	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Esperando a Ana, Marcos observa el cambio de la luz y la llegada de unos jóvenes borrachos a su casa; una de las niñas ricas lo saluda burlonamente: Voluntario Intransitivo (no hay nexo alguno entre personajes; Marcos se limita a ser mudo testigo)	No hay función específica; sigue el alejamiento	Enunciado de estado disyuntivo: no hay interacción real entre los personajes; el vidente se ve cada vez más aislado La mayor parte de la secuencia sólo muestra lo que Marcos observa: Imagen tiempo
Cambio		Proceso	Variación estructural	
Transformaciones	Implicito: Marcos sigue preocupado De sucesión cronológica	Ningún proyecto actualizado	Estancamiento: Como le fue ordenado en la secuencia 11, Marcos espera a Ana y observa lo que acontece a su alrededor.	

No. 13	Secuencia: Marcos trata de hablar con Ana	Tiempo código: 45:43- 47:34		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas de forma horizontal		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>		
Obs.: Primer plano de los rostros de todos los personajes; plano detalle del vientre de Ana				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	Observaciones: Picada de Ana y del anciano desde perspectiva de Marcos; contrapicada de Ana desde perspectiva del anciano		
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>		Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La acción se desarrolla en el mismo espacio que la secuencia anterior				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>		Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> up	Dolly <input type="checkbox"/>	
Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Paneo de mirada de Marcos, que sigue el sonido de la puerta; <i>tilt up</i> de la mirada del anciano sobre Ana				
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música	Ruido
	Sonido in			X
	Sonido off			X
	Sonido over			
Observaciones	Conversación de Marcos con Ana; voz de la enfermera		No hay música	Sonido ambiente; puerta y silla de ruedas
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Escena / Sintagma descriptivo (plano/contraplano de <i>raccords</i> de mirada de Marcos, el anciano, Ana y la enfermera)		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>		Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>		Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones: Cámara sigue movimiento y mirada de los personajes				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>		Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Tomas desde el punto de vista de Marcos, Ana y el anciano en el sintagma descriptivo de intercambio de miradas				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>		Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO					
No. 14	Secuencia: Trayecto a casa de Jaime		Ambiente		
	Exterior: Avenida de un barrio exclusivo de la ciudad de México;		Tiempo código: 47:35- 48:04		
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>		
		Observaciones: Personajes dispuestos en profundidad	Personajes		
	Existentes	Marcos (misma ropa)	Tipos de planos		Vidente (trata de hablar)
		Grande (misma ropa 2)	Plano general <input type="checkbox"/>		habla con él (ve)
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>		Primer plano <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		Objeto (de la mirada de Marcos y del anciano)
		Observaciones: Gran plano general de avenidas de la ciudad de México	Influenciador (se adelanta a lo que		Marcos del anciano)
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Angulación		Destimador (decide que
		Central <input checked="" type="checkbox"/>	Marcos desea decirle y le ordena qué hacer)		Marcos quiere tener relaciones sexuales con ella)
	Encuadre	Observaciones: Capital del gran plano general de la ciudad de México	Espacio off		Vidente (situación óptica y sonora pura)
en silla de ruedas)		Imaginable <input type="checkbox"/>		Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>		Activo (cuando los personajes se disculpan)		Sujeto bordo del auto, Arduo	
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Sucesos				
	Iluminación	Neutra <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
	Movimiento de cámara	Panorámico <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Comportamiento	Crane <input type="checkbox"/>	Función		
CÓDIGOS SONOROS	Sonido in	Observaciones: Ninguno	Acto		
		que la fue a ver porque quiere decirle algo; la enfermera con el anciano los interrumpe y Ana asume que lo	Prueba fallida (Marcos va a buscar a Ana para decirle algo respecto a su confesión del crimen, pero al final no le dice nada)		
		Observaciones: No hay	Sonido off		
		Observaciones: No hay	Sonido over		
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Enfasis en los acercamiento <input type="checkbox"/>	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>		Textos puras: Imagen tiempo	
	Observaciones: No hay	Cambios		Variación estructural	
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Proceso		
	Eje orgánico/inorgánico	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>		
TIPO DE MIRADA	Objetivos	Observaciones: Omnipotencia	Mejoramiento/Empeoramiento (Ana se muestra accesible con Marcos, sin embargo, realmente no puede)		
		Observaciones: Omnipotencia	Espacio fragmentado		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Observaciones: Punto de vista narrativo	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>		
		Observaciones: Punto de vista narrativo	Del autor implícito equivalente al de narrador y comprensiva.		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	relativa <input type="checkbox"/>		
		Observaciones: De necesidad lógica	Contracción <input type="checkbox"/>		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Simultaneidad; dilatación por extensión					

No. 14	Secuencia: Trayecto a casa de Jaime	Tiempo código: 47:35- 48:04	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Gran plano general de avenidas de la ciudad de México			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input checked="" type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Cenital del gran plano general de la ciudad de México			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Tras ver el plano medio de los dos personajes a bordo del auto, el gran plano general muestra el espacio en el cual están circulando.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Ninguno			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in		X
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	No hay	No hay	Sonido ambiente: automóviles
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
Sintagma descriptivo: las tres tomas que conforman la secuencia, ocurren de manera simultánea			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La cámara permanece fija			
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Omnipotencia de la cámara manifiesta en el salto del plano medio de personajes en el automóvil, al gran plano general cenital de la ciudad de México			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones:		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Simultaneidad; dilatación por extensión			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Avenidas congestionadas de la ciudad de México		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Ana (misma ropa que en secuencia anterior)	Activo (maneja el automóvil)	Sujeto
	Marcos (camisa gris)	Pasivo	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ana maneja rumbo al departamento de Jaime; tanto ella como Marcos permanecen en silencio: Intransitivo Voluntario	No hay función específica; se insiste en el vagabundeo	Enunciado de estado disyuntivo (los Sujetos no se hablan ni se miran): Imagen-acción
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		No hay cambio en los personajes De sucesión cronológica (desplazamiento de un lugar a otro)	Proyecto actualizado (Ana lleva a Marcos al departamento de Jaime para tener relaciones sexuales)	Saturación: Trayecto de acuerdo con el proyecto mencionado por Ana en la secuencia anterior.

No. 15	Secuencia: Relación sexual de Ana y Marcos	Tiempo código: 48:05- 55:19		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Énfasis en disposición horizontal de las figuras		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	Observaciones: Tomas cerradas del rostro de Marcos, del pubis de Ana y de las manos entrelazadas de ambos
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input checked="" type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Obs.: Cenital de los cuerpos desnudos de ambos personajes recostados en la cama				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>			Imaginable <input type="checkbox"/>	
			Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: El paneo de 360° desde la ventana del departamento de Jaime muestra todo lo que rodea dicho edificio, por ejemplo, azoteas donde dos hombres colocan una antena o donde un grupo de niños juega				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>		Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> up	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off			
	Sonido over			<input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones	Voz de Ana dando órdenes a Marcos; voces de niños en la azotea	Marcha procesional de Córdoba. Saeta de la Virgen de la Soledad	Respiración agitada, rechinos de la cama; sonido ambiente	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
Tipo sintagmático	Escena			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	
	Omnipotencia de la cámara tanto en el paneo como en el <i>tilt up</i> de los cuerpos desnudos			
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>		Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: El paneo de 360 ° revela la presencia de una cámara omnipotente; las tomas cerradas en cenital de los órganos sexuales de ambos personajes, interpelan al espectador.				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>		Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Obs.: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Escena				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Habitación blanca, piso de madera; cama con sábanas blancas, closet café. Exterior: edificios y azoteas alrededor del departamento		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Ana (desnuda; después se pone una bata violeta)	Activo Influenciador (da instrucciones a Marcos, le dice que se tiene que entregar y le pide que se vaya)	Sujeto Destinador (insiste en que Marcos se debe entregar a la policía) Aduvante (tiene relaciones sexuales con él como un gesto de cariño, para tranquilizarlo)
		Marcos (desnudo, sin gafas)	Pasivo (permanece recostado en la cama como autómata)	Sujeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos y Ana tienen relaciones sexuales; Ana le dice que debe entregarse y le pide que se vaya; Marcos permanece como autómata: Intransitivo (a pesar de la unión sexual momentánea, se enfatiza la separación de los cuerpos y Ana lo despide fríamente) Voluntario Consciente	Prueba preliminar y obligación (Ana accede a tener relaciones sexuales con Marcos, pero inmediatamente le dice que tiene que entregarse)	Enunciado de estado disyuntivo: tras la fugaz unión sexual, los cuerpos de los dos Sujetos aparecen separados: Imagen mental Tomas cerradas de los órganos sexuales: Imagen pulsión Primer plano de Marcos: Imagen afección reflexiva
		Cambio	Proceso	Variación estructural
	Explícito: Ana vuelve a la frialdad que había mostrado desde la secuencia 7, pues tras la relación sexual, inmediatamente pide a Marcos que se vaya y se entregue a la policía. De necesidad lógica	Proyecto actualizado (Ana y Marcos tienen relaciones sexuales, con lo que Ana satisface el deseo que leyó en Marcos desde la secuencia 7). Empeoramiento: Marcos cada vez más confundido: mientras su esposa le pide que mate a Ana, ésta le pide que se entregue a la policía	Suspensión: Tras la unión sexual, Ana le dice a Marcos que debe entregarse; éste no reacciona, de modo que al final de la secuencia, no se sabe si le hará caso a su esposa, a Ana, o si tomará otra decisión.	
Transformaciones				

No. 16	Secuencia: Marcos se masturba frente a la televisión	Tiempo código: 55:20- 58:45		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/> Profunda <input type="checkbox"/> Imágenes de la televisión en las que se enfatiza la disposición horizontal de figuras		
	Encuadre	Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/> Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/> Plano Americano <input type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: Plano detalle de las imágenes del partido de futbol en la pantalla de la televisión		
		Angulación		
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones:		
	Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Al abrir la toma, se revela que las imágenes con las que inicia la secuencia son transmitidas en televisión. El plano general muestra a Marcos en su sala, mirando la televisión.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: La cámara permanece fija			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		
	Sonido off	X		X
	Sonido over		X	
Observaciones	Entrevista en la tele; Marcos repite frases; hijo y esposa lo llaman desde el auto	Marcha procesional de Córdoba. Saeta de la Virgen de la Soledad	Claxon del automóvil y reloj al final de la secuencia	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>		
	Tipo sintagmático	Escena con inserto diegético desplazado (imágenes del partido de futbol transmitidas en tele y sacadas de su contexto al ocupar todo el encuadre con música de secuencia 15)		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Diegéticos. La frase <i>Pumas campeón</i> en la televisión			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: La cámara permanece fija		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: Al hacer el plano/contraplano, se revela que las imágenes de la televisión son tomas subjetivas desde la perspectiva de Marcos; pero al ser presentadas como inserto diegético desplazado interpelan al autor implícito			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena		
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial con inserto anacrónico			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: sala de la casa de Marcos; sillones amarillos; televisión sobre mueble de madera y cubierta de figuras de porcelana; trapos regados		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (playera blanca con rayas de colores en la parte superior)	Activo	Sujeto-Vidente
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos mira la final del campeonato de futbol en la televisión; repite frases de los jugadores mientras se masturba con la mirada perdida: Inconsciente (parece autómatas toda la secuencia) Intransitivo (rompe nexos, ignora a su esposa e hijo)	No hay función específica, pero deja ver una prueba fallida, pues en vez de actuar, se sume cada vez más en sus propios demonios	Enunciado de estado disyuntivo: Marcos ignora a su familia y, con la mirada perdida, habla con la televisión: Imagen pulsión, imagen afección rostro intensivo (crece su trastorno mental) e imagen tiempo (protagonista y espectador como videntes)
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explícito (En esta secuencia, Marcos se ve más afectado emocionalmente que en las anteriores) De necesidad lógica (no hay solución para la muerte del bebé y se siente atormentado por la poderosa atracción que siente por Ana)	Empeoramiento (Marcos sigue sin tomar una decisión y se ve más afectado psicológica y emocionalmente)	Estancamiento: Marcos no actúa pero la culpa y la atracción por Ana lo sumen cada vez más en un estado mental trastornado.

No. 17	Secuencia: Trayecto al campo	Tiempo código: 58:46- 59:36		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/> Figuras dispuestas en profundidad (asientos en la combi; autos desde ventana trasera)	
	Encuadre	Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>	
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>	
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>			
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones:				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input checked="" type="checkbox"/> Definido <input type="checkbox"/> Observaciones: La secuencia se desarrolla en el interior de la combi en movimiento; tanto en las ventanillas de los pasajeros como en el parabrisas, se muestran calles de la ciudad de México.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/>			
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Paneo muy ligero para mostrar a la vecina consolando a Vicky			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off			
	Sonido over			
Observaciones	Voz del pariente consolando a Vicky	No hay		Sonidos de la combi y llanto de Vicky
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
Escena				
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La cámara permanece fija				
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: El segundo plano parece ser desde la perspectiva de Marcos, pero no queda determinado				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Combi blanca, con asientos cafés. A bordo Marcos, su esposa e hijo, Vicky, otros dos parientes y sus niños Se traslada por calles de la ciudad de México		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Vicky (playera rosa; cabello teñido rubio, aprox. cuarenta años)	Activo (llora por su bebé)	Sujeto
	Parientes de Marcos (aprox. cuarenta años, playeras blancas)	Activos (consuelan a Vicky)	Sujetos	
	Esposa de Marcos (vestido rojo)	Pasivo (abraza ligeramente a Vicky)	Sujeto	
	Marcos (igual que en secuencia anterior)	Pasivo (sólo observa la acción desde atrás)	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos, acompañado de familiares y de la madre del niño secuestrado, se dirige al campo: Colectivo Voluntario Intransitivo (Marcos se mantiene como autómatas ante el llanto de Vicky)	Engaño y prueba preliminar: Marcos no confiesa su crimen, estando al lado de la madre llorosa del niño fallecido	Enunciado de estado disyuntivo: no hay reacción de Marcos Imagen mental: el espectador, como cómplice de los criminales, observa la hipocresía de éstos ante el llanto de la madre del niño.
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	No hay cambio en el comportamiento de Marcos ni de su esposa. De sucesión cronológica (desplazamiento)	Ningún proyecto actualizado	Estancamiento: ni Marcos ni su esposa actúan; Vicky no ha acudido a la policía y llora por su hijo secuestrado	

No. 18	Secuencia: Marcos habla con su esposa sobre entregarse a la policía	Tiempo código: 59:37- 1:04:10	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figura separada del fondo mediante recursos como el foco/ fuera de foco	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>
Observaciones: Primer plano de los rostros de Marcos y de su esposa			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones: La secuencia abre con un gran plano general del área en la que se desarrolla la acción, de modo que el espacio evocado posteriormente, ya ha sido definido			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Se aprovecha la niebla			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Toma de Marcos de espaldas, arrodillado, sin tripié			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido over	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Observaciones	Conversación de Marcos con su esposa; gritos de los niños y parientes fueracampo	No hay	Tractor, gritos de los niños
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
Tipo sintagmático	Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones: La cámara permanece fija			
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Tanto Marcos como su esposa miran directamente a la cámara en primer plano, ángulo frontal, lo cual, más que mirada subjetiva, es una interpelación al espectador			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Obs.: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Esposa de Marcos: Mañana es lo de la peregrinación</p> <p>Marcos: Pero mañana me voy a entregar a la policía</p> <p>E: (Lo abofetea) Perdóname</p> <p>M: Vamos a estar separados pero te llevaré adentro</p> <p>E: No podría vivir sin ti. Espérate un día más por favor, vamos a la peregrinación. Sospecho que algo va a pasar, algo va a cambiar. ¿Qué es un día más, chinga? Bueno, ahora júralo por nosotros. Gracias amor. ¿Mañana tienes bandera?</p> <p>M: Sí, pero es la que me toca doble</p> <p>E: Bueno, después de que la subas por la madrugada, te espero en la casa para irnos juntos a la peregrinación. Y luego en la tarde te acompaño cuando la bajes, pues hace mucho que no te veo en acción</p> <p>M: Con este cambio de luz como pican los ojos</p>	Existentes	Ambiente		
		Exterior: amplia área verde rodeada de montañas y niebla.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (misma camisa que en secuencia 16, gorra café, pantalón crema)	Protagonista Pasivo (cede ante las peticiones de su esposa, pero al final de la secuencia, le da la espalda)	Sujeto
		Esposa de Marcos (misma ropa que en secuencia 17)	Activo Influenciador (le pide a Marcos que se espere un día más para entregarse a la policía)	Sujeto Adyuvante (persuade a Marcos para que retrase la confesión)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ante la insistencia de su esposa, Marcos acepta ir a la peregrinación y esperar un día más para entregarse a la policía, pero le da la espalda y la ignora cuando ella le habla para subir al auto: Intransitivo (Marcos no se interesa en el nexa con su esposa) Voluntario	Prueba y reparación de la falta (Marcos ha tomado la decisión de entregarse, pero su esposa le pide que se espere un día más)	Enunciado de estado conjuntivo (El sujeto cede ante la insistencia del Adyuvante): Imagen acción Primeros planos frontales de los rostros de ambos personajes: imagen afección rostro intensivo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito: Por un lado, Marcos externa su decisión de entregarse a la policía; por otro, acepta esperar un día más ante la insistencia de su esposa, pero se muestra indiferente ante ella. De necesidad lógica (Marcos ya no aguanta la culpa)		Mejoramiento (Marcos ha tomado una decisión que quizá lo haga sentirse mejor)	Saturación: Marcos decide entregarse, pero acepta esperar un día más a petición de su esposa, quien le externa abiertamente su amor	

No. 19	Secuencia: Marcos en la cima de la montaña	Tiempo código: 1:04:11-1:08:25			
FORMA					
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo			
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>		
	Encuadre	Observaciones: Figura desaparece en el horizonte			
		Tipos de planos			
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>	
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>	
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>	Obs.: Gran plano general de la vista desde la cima de la montaña; primer plano de Marcos cubriendo su rostro	
Angulación					
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>			
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>	Observaciones: Contrapicada de Marcos en la cima de la montaña; picada del paisaje desde su perspectiva			
Espacio off					
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>		Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Las tomas abiertas muestran el espacio que rodea al personaje					
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>			
Observaciones:					
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>		
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Paneos siguiendo la mirada de Marcos					
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música		
	Sonido in		Ruido		
			X		
	Sonido off				
	Sonido over				
Observaciones	No hay	No hay	Pasos y respiración de Marcos, viento.		
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>	
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria			
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: No hay				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>		
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Cámara sigue movimiento y mirada de Marcos					
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>		
Observaciones:					
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: El paneo en gran plano general del paisaje desde la cima de la montaña, es desde la perspectiva de Marcos					
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario					
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial					

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: amplia área verde, rodeada de montañas y cubierta por la niebla. Marcos pasa por charcos y en la cima hay grandes rocas y un par de cruces		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (misma ropa que en la secuencia anterior, sin lentes; tira la gorra en el charco)	Protagonista Autónomo (haciendo caso omiso del llamado de su esposa para que ya fuera al auto, Marcos decide subir a la cima de la montaña para reflexionar)	Sujeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos decide alejarse de sus parientes y amigos para reflexionar; entre la niebla y charcos, llega a la cima de la montaña: Intransitivo (rompe nexos con los otros personajes) Voluntario Consciente	Viaje /reparación de la falta: Marcos se aleja de su familia para reflexionar y aliviar su culpa y angustia	Enunciado de actuación: Marcos sale del estado autómatas en que había estado desde la secuencia 2 y se embarca en un pesado trayecto a la cima de la montaña; pero ya allí, sólo observa y sufre: Imagen acción e imagen afección rostro reflexivo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explícito (Marcos, que había estado inmobilizado, particularmente desde la secuencia 12, camina hasta la cima de la montaña) De necesidad lógica (válvula de escape en un medio opresivo)	Mejoramiento: Marcos reacciona y se aleja para poder tomar la decisión correcta.	Suspensión: Inesperadamente, Marcos se aleja de su familia; sigue atormentado y al final de la secuencia se desconoce cuál será su proceder

No. 20	Secuencia: Fin de la jornada matutina	Tiempo código: 1:08:26- 1:09:30	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Esta secuencia muestra otro momento de la ceremonia en la que los soldados izan la bandera (secuencias 2 y 10); a pesar de lo oscuro de la toma, se perciben edificios del zócalo.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Temprano en la mañana; antes del amanecer			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara permanece fija			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	Breve conversación entre el General y Marcos	No hay	Soldados marchando, autos y puerta al cerrarse
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input checked="" type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input checked="" type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
Observaciones: Plano-secuencia			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Palacio Nacional a primeras horas de la mañana; edificios que rodean el Zócalo al fondo, en penumbra		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (misma ropa que en secuencia 2, pero con la playera de secuencia 16, con gafas)	Activo	Sujeto
		Soldados (uniforme militar)	Activos Conservadores (repiten la misma ceremonia)	Sujetos
	General (uniforme)	Activo Conservador	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Soldados desfilan tras izar la bandera: Colectivo Repetitivo Intransitivo Marcos camina atrás y cierra la puerta; el General le agradece: Voluntario Transitivo (amistad entre Marcos y el General-padre de Ana)	No hay una función específica; una lectura le identificaría con engaño, en tanto que Marcos ha abusado de la confianza que parece tenerle el General-padre de Ana	Enunciado de estado conjuntivo: encuentro satisfactorio de Sujetos Imagen-acción
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	No hay cambio De sucesión cronológica	Ningún proyecto actualizado	Estancamiento: Marcos sigue cumpliendo con su trabajo, como lo hacía desde la secuencia 2	

No. 21	Secuencia: Jaime recibe a Marcos en el departamento	Tiempo código: 1:09:31- 1:11:34	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: énfasis en disposición horizontal de figuras
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Detalle de la pintura del caballo desde la perspectiva de Marcos
	Angulación		
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Los amplios paneos muestran los diferentes espacios del departamento, especialmente la sala y la cocina.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	Espacio muy iluminado por la luz que entra desde la ventana sin cortinas y se refleja por las paredes blancas
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones:
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música
	Sonido in	X	
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Breve conversación de Marcos y Jaime	No hay	Sonido ambiente; Jaime partiendo sandía, puerta
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input checked="" type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
Tipo sintagmático	Escena con inserto explicativo (detalle ampliado de la pintura del caballo, desde la perspectiva de Marcos)		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Obs.: Cámara no sigue mirada ni movimiento de algún personaje, pero muestra las distintas acciones
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: La toma de la pared roja con la pintura del caballo es desde la mirada de Marcos, y el plano detalle de dicha pintura -representación dentro de la representación- interpela al espectador.			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario (por ejemplo, al permanecer con Marcos a la entrada del departamento)			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Departamento de Jaime. Amplio, paredes blancas y rojas, piso de madera, ventanas sin cortinas; en la sala hay un sillón blanco, una planta y cuadros.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (Misma que en la secuencia anterior, se quita la chamarra)	Protagonista Pasivo	Sujeto
	Jaime (hombre de menos de treinta años, delgado, alto, blanco, de cabello oscuro, con boxers negros)	Activo Influenciador (trata de hacerle la plática a Marcos y le pide que pase a la sala)	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
Marcos va al departamento de Jaime para hablar con Ana; como ella está dormida, Jaime lo recibe y amablemente lo pasa a la sala: Intransitivo (Marcos se muestra ensimismado) Voluntario		Reparación de la falta: probablemente, Marcos desea hablar con Ana antes de entregarse a la policía	Enunciado de estado disyuntivo: En vez de encontrar a Ana, Marcos es recibido por Jaime: Imagen mental, pues con la información que se le ha proporcionado, el espectador puede entender las relaciones entre los personajes.	
Transcripciones de parte del diálogo: Jaime: Oye cabrón, ¿amaneciste arriba o abajo? Marcos: Arriba	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		No hay cambio De necesidad lógica	Marcos tiene el proyecto de hablar con Ana	Saturación: en tanto que la relación con Ana se ha fortalecido a partir del crimen de Marcos, resulta lógico que éste quiera verla para comunicarle su decisión de entregarse a la policía

No. 22	Secuencia: Marcos se despide de Ana	Tiempo código: 1:11:35- 1:14:08	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Disposición de figuras en profundidad, en distintos planos	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input checked="" type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Primerísimo plano de los rostros de Ana y Marcos besándose			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>	
Cental <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Obs.: Picada de los patines de Jaime y de Ana, desde la perspectiva de Marcos			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: La acción se desarrolla en el espacio que ya había sido definido desde la secuencia anterior.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input checked="" type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Cámara en mano para toma subjetiva de los patines y de Ana, desde mirada de Marcos			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	Conversación de Marcos, Jaime y Ana	No hay	Sonido ambiente
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones: Cámara sigue mirada o movimiento de los personajes			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Toma subjetiva de los patines y de Ana desde el punto de vista de Marcos			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Mismo ambiente que en secuencia anterior. Se enfatiza, con toma subjetiva, que los patines de Jaime se encuentran junto a la puerta		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
	Acontecimientos	Marcos (misma ropa que en secuencia anterior)	Protagonista Activo	Sujeto
		Ana (bata morada)	Activo Influenciador (da órdenes a Marcos y a Jaime)	Sujeto
		Jaime (playera gris y pants azul marino de los Pumas)	Pasivo (acata la orden de Ana de ir por el periódico)	Sujeto
	Transformaciones	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
Comportamiento		Función	Acto	
Transcripción de parte del diálogo:	Cambio	Proceso	Variación estructural	
				<p>Jaime sale. Marcos se despide de Ana; ésta lo besa y le dice que lo llevará dentro: Voluntario Consciente Intransitivo (Ana se muestra fría ante la despedida de Marcos; éste sigue ensimismado)</p>
<p>Marcos: ¿No te importa que vivamos separados, Ana?</p> <p>Ana: No Marcos. Te voy a llevar adentro. Adiós</p>	<p>Explícito: Marcos afirma que se entregará a la policía</p> <p>De necesidad lógica</p>	<p>Proyecto actualizado: Marcos se despide de Ana</p>	<p>Suspensión: Marcos se ha despedido, pero al salir se fija en los patines y en el rostro indiferente de Ana; además olvida su chamarra. Al final de la secuencia se desconoce si regresará, se entregará a la policía o si cumplirá la promesa que hizo a su esposa en sec. 18</p>	

No. 23	Secuencia: Marcos asesina a Ana	Tiempo código: 1:14:09- 1:17:18		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figura claramente separada del fondo		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Primer plano del rostro ensangrentado de Ana, desde la mirada de Marcos				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Picada de Ana herida junto a las piernas de Marcos y de su rostro ensangrentado				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>			Imaginable <input type="checkbox"/>	
			Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
La mayor parte de la acción ocurre en el mismo espacio que la secuencia 22; el pasillo es mostrado gracias a la profundidad de campo y la recepción del edificio es mostrada con un lento paneo que, además, aprovecha los espejos del lugar para mostrar la calle.				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Pasillo sumamente iluminado por las paredes totalmente blancas				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara en mano para mostrar el asesinato de Ana				
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música	
	Sonido in		Ruido	
	X		X	
	Sonido off			
	Sonido over			
Observaciones	Ana tratando de detener a Marcos; Jaime en recepción, despidiéndose de Marcos	No hay	Ambiente: orina de Marcos, puerta, elevador, respiración entrecortada de Ana.	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Secuencia por episodios		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
		Observaciones: Cámara sigue movimiento y mirada de personajes		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
		Observaciones:		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Toma subjetiva -desde la perspectiva de Marcos- del rostro ensangrentado de Ana mirando hacia la cámara.				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
		Obs.: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
		Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Departamento de Jaime; pasillo afuera del departamento (paredes blancas, muy iluminado); recepción del edificio (elevador, ventanales, espejos y un guardia)		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (misma ropa que en secuencia anterior; al final se pone la chamarra para cubrir playera ensangrentada)	Protagonista Activo Modificador Degradador (asesina a Ana)	Sujeto
		Ana (misma que en secuencia anterior)	Pasivo	Objeto
	Jaime (misma que en secuencia anterior)	Activo	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Afuera del departamento, Marcos se orina en los pantalones y regresa para apuñalar a Ana; en la recepción se cruza con Jaime, quien desconoce lo sucedido: Voluntario/ Consciente (Marcos toma esa decisión) Transitivo (profundo nexo amor-odio entre los personajes)	Prueba (una posible lectura es que Marcos decide asesinar a Ana para librarse de la atracción que tiene sobre él o para vengarse de su indiferencia; es una especie de prueba de su masculinidad. O quizá una prueba de su amor, al preferir matarla que vivir separado de ella)	Enunciado de actuación: imagen acción, imagen pulsión (crudeza del asesinato y del momento previo en el que Marcos se orina) e imagen afección rostro intensivo (primer plano del rostro ensangrentado de Ana)
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito: Marcos asesina a Ana a sangre fría. De necesidad lógica: producto de su estado mental alterado		Empeoramiento	Sustitución: En esta secuencia queda de lado el secuestro del bebé y la decisión de entregarse a la policía, pues Marcos asesina a Ana, a sangre fría	

No. 24	Secuencia: Policía en casa de Marcos	Tiempo código: 1:17:19- 1:18:31		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Disposición de figuras de manera horizontal		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>			
Observaciones:				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones:				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Los paneos van revelando poco a poco, el espacio evocado por las voces fueracampo y las miradas de los personajes; además, la acción ocurre en el mismo espacio que las secuencias 9 y 16				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off	X		
	Sonido over			
	Observaciones	Voces de los judiciales: comandante y subordinado	No hay	Sonido ambiente: énfasis en el reloj.
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones: Diegéticos: <i>Aerolíneas internacionales</i> en la playera del comandante de la policía			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La cámara va revelando espacio y personajes poco a poco				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones:				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Escena				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Sala de la casa de Marcos. Sillones amarillos, cortinas blancas; sobre el buró, un teléfono color crema, flores artificiales y una pequeña estatua de la Virgen		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Comandante (aprox. 50 años, cabellos oscuro, playera de <i>Aerolíneas internacionales</i> blanca con verde, bermudas)	Activo (da instrucciones)	Sujeto
		Judicial (aprox. 30 años, rapado, chamarra de mezclilla, pantalón gris, camisa blanca)	Activo (informa al comandante)	Adyuvante
		Esposa de Marcos (vestido violeta c/flores)	Pasivo (sólo escucha y acata órdenes)	Objeto instrumental (para encontrar a Marcos)
	Irving (traje)	Pasivo (sólo observa)	Objeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Por teléfono, dos judiciales localizan a Marcos con rumbo a la Basílica; en casa de éste, dan instrucciones a la esposa y a Irving: Voluntario Consciente Transitivo (nexo claro entre los personajes)	Reparación de la falta: se debe localizar y castigar a Marcos por el crimen cometido en la secuencia anterior	Enunciado de estado conjuntivo: los Sujetos han logrado localizar al criminal. A partir de la breve llamada telefónica, el espectador construye las relaciones entre los personajes: Imagen mental
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explícito: En vez de que Marcos se entregue a la policía, ahora es ésta la que lo busca De necesidad lógica	Proyecto actualizado: la policía ha localizado a Marcos.	Saturación: Al final de la secuencia anterior, era evidente que Jaime identificaría a Marcos como el asesino de Ana; al ser ésta hija de un alto mando del ejército era obvio que la policía haría todo un despliegado de fuerza para encontrarla. Marcos se dirige a la Basílica, como prometió a su esposa, pero sobre todo, para expiar su culpa.

No. 25	Secuencia: Marcos y la policía se dirigen a la Basílica	Tiempo código: 1:18:32-1:19:15	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/> Profunda <input checked="" type="checkbox"/> Figuras dispuestas en profundidad y separadas del fondo por el movimiento	
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/> Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/> Plano Americano <input type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones: Plano general de Marcos caminando en la avenida	
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Contrapicada de Marcos caminando en la avenida	
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input checked="" type="checkbox"/> Definido <input type="checkbox"/> Observaciones: El espacio en el que se encuentra Marcos es mostrado en plano general de la amplia avenida; y desde la ventanilla de la esposa de Marcos se pueden ver calles de la ciudad de México cercanas a la Basílica de Guadalupe			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/> Cámara en mano para la toma subjetiva de la avenida desde la mirada de Marcos		
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música
	Sonido in		Ruido
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Sin aparecer en el encuadre, se escuchan las voces de diversos judiciales	No hay	Sonido ambiente: automóviles
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input checked="" type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Sintagma alternado (las primeras dos tomas muestran a Marcos; la última muestra a su esposa en el auto de los judiciales)	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones:	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Toma frontal con cámara en mano de la avenida, desde el punto de vista de Marcos		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones:	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Simultaneidad. Dilatación por expansión		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Marcos camina por la orilla de una avenida principal de la ciudad de México; su esposa y los judiciales avanzan por calles aledañas a la Basílica		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (sin playera)	Activo	Sujeto
		Esposa de Marcos (mismo que secuencia anterior)	Pasivo	Sujeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos, su esposa y la policía se dirigen a la Basílica; otro judicial informa al comandante que Irving les mostró el cadáver de un bebé: Voluntario Transitivo (nexo entre los personajes)	Reparación de la falta: Marcos se dirige a la Basílica para expiar sus culpas; los crímenes salen a la luz	Enunciado de actuación. Imagen mental pues se presentan fragmentos en imagen y otros en audio
		Transformaciones	Cambio	Proceso
	Explícito: se descubrió el crimen del secuestro y asesinato del hijo de Vicky. De sucesión cronológica		Empeoramiento (Marcos y su esposa irán a la cárcel)	Saturación: Como se anunció en la secuencia anterior, tanto Marcos como la policía se dirigen a la Basílica; y se descubre el asesinato del hijo de Vicky

No. 26	Secuencia: Penitencia de Marcos	Tiempo código: 1:19:16- 1:21:00	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Primer plano del rostro atormentado y sudoroso de Marcos			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Picada de un penitente que va de rodillas y de Marcos, quien decide imitarlo			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: La secuencia cierra con un gran plano general de la Basílica de Guadalupe, a donde se dirige Marcos			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input checked="" type="checkbox"/> out	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input checked="" type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Crane para el gran plano general			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off	X	
	Sonido over		
Observaciones	Voz del predicador	No hay	Sonido ambiente: gente, autos.
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
Omnipotencia de la cámara, libre del movimiento o mirada de los personajes			
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Predicador: Sí, ahí estás hermanito, ahí estás hermanito. Te vamos a alejar de esa tentación que te ha tenido desvanecido todos estos años. Dios te ama, Dios te protege, Dios te ama. Toma, sálvate hermano, aléluya. Te has salvado, te has salvado. Si hermano aquí está la prueba, la única y verdadera prueba; ya te dí tu medicina, sigue adelante. No más drogas, no más alcohol, no más mujeres ¡No más tetas, no más tetas!</p>	Existentes	Ambiente		
		Exterior: calle rumbo a la Basílica de Guadalupe; muy concurrida por creyentes; junto al predicador, dos atractivas oficiales de policía, comen un helado.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (igual que en secuencia anterior, pero con el rostro cubierto con capucha azul y las manos amarradas detrás)	Protagonista Activo	Sujeto
		Predicador (aprox. 40 años, traje y corbata)	Influenciador (exhorta a los penitentes)	Adyuvante
		Penitente arrodillado (aprox. 40 años, pantalón y camisa)	Activo (avanza de rodillas a la Basílica)	Sujeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Tras ver a un penitente de rodillas, Marcos hace lo mismo; un predicador le cubre el rostro; Marcos se cae y se golpea en la cabeza pero sigue avanzando hacia la Basílica: Individual Voluntario Intransitivo (Marcos va con la mirada perdida, sin establecer nexo con nadie)	Reparación de la falta (Marcos trata de buscar el perdón)	Enunciado de actuación: Imagen acción Primer plano del rostro de Marcos: imagen afección rostro intensivo.
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: Para mostrar todavía más su culpa, Marcos deja que le cubran el rostro y avanza de rodillas, con las manos amarradas a la espalda. De necesidad lógica	Empeoramiento (Marcos se va destruyendo cada vez más)	Saturación: Marcos actualiza el proyecto anunciado desde la secuencia 24 de ir a la Basílica y, consciente de sus crímenes, busca la forma de acrecentar su penitencia.	

No. 27	Secuencia: Marcos entra a misa; su esposa lo busca	Tiempo código: 1:21:01- 1:24:22	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>	
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Obs.: Contrapicada de la imagen de la Virgen; picada de Marcos entrando a la Iglesia			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Tanto el gran plano general del interior de la Basílica de Guadalupe, como los planos generales, muestran el espacio evocado por el audio; sin embargo, la multitud hace que la imagen sea caótica			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>
Obs.: Cámara en mano acorde con la búsqueda de Marcos en la multitud			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Sonido over	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Observaciones	Conversación entre los policías; voz del sacerdote	Cantos en honor a la Virgen.	Sonido ambiente: autos, danzantes, tambores
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Secuencia por episodios		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
	Textos <input type="checkbox"/>		
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
	Observaciones:		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones: Zonas de indeterminación debido a la gran cantidad de gente		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
	Subjetiva <input type="checkbox"/>		
	Observaciones:		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
	Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario (por ejemplo, se detiene sin justificación en contrapicada de la imagen de la Virgen)		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
		Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: atrio repleto de creyentes, danzantes y vendedores. Interior: Creyentes en misa y persignándose ante la imagen de la Virgen		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (igual que en secuencia anterior, pero con manchas de sangre por su caída y con un rebozo gris)	Protagonista Activo (entra a misa)	Sujeto
		Esposa de Marcos (igual que en secuencia 24)	Activo (busca a su esposo y trata de entrar a la Basílica)	Sujeto
	Comandante y policías (uniforme)	Activos (localizan a Marcos y rodean la Basílica)	Oponentes	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marcos llega a la misa; su esposa trata de alcanzarlo pero la policía, informada de la muerte de Ana, lo localiza e impide la entrada a la Basílica: Voluntario Consciente Transitivo (nexos entre los personajes)	Reparación de la falta: Marcos consigue entrar a la misa; la policía lo rodea.	Enunciado de actuación: Imagen acción Primer plano del rostro de Marcos cubierto por la capucha azul manchada de sangre en misa: imagen pulsión
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito: Marcos está atrapado De sucesión cronológica		Empeoramiento (Ana muerta y Marcos rodeado por la policía)	Saturación: Ana muere, Marcos llega a la Basílica y la policía lo tiene rodeado	

No. 28	Secuencia: La esposa de Marcos entra a la Basílica	Tiempo código: 1:24:23- 1:26:14	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/> Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: Énfasis en disposición horizontal de las figuras	
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/> Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/> Plano Americano <input type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/> Primerísimo plano <input checked="" type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Primerísimo plano de los ojos de la esposa de Marcos, derramando una lágrima	
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones:	
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La acción se desarrolla en el mismo espacio que la secuencia anterior; además inicia con un plano general de la Basílica			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input checked="" type="checkbox"/> up Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: <i>Tilt</i> combinado con movimiento aparente de la cámara (<i>zoom in</i>)		
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in	X	
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	La esposa de Marcos habla con los judiciales	No hay	Sonido distante de cantos a la Virgen, viento
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Secuencia por episodios	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Diegético; frase <i>¿No estoy yo aquí que soy tu madre...?</i> , a la entrada de la Basílica		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: Movimiento al final para enfatizar el llanto de la esposa de Marcos	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/> Observaciones: Omnipotencia de la cámara manifiesta en el acercamiento al llanto de la esposa de Marcos		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Elipsis	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: mismo atrio de secuencia anterior pero vacío; fachada de la Basílica Interior: Basílica vacía, tonos dorados.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos (igual que en secuencia anterior)	Pasivo (se desploma en cuanto su esposa lo toca)	Objeto
		Esposa de Marcos (igual que en secuencia 24)	Activo (entra a ver a Marcos; llora al verlo desplomarse)	Sujeto
	Comandante y subordinado (el primero con chaleco antibalas; el segundo con camisa blanca)	Pasivos	Adyuvantes (acceden ante las súplicas de la esposa de Marcos)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Los judiciales permiten a la esposa de Marcos entrar a verlo a la Basílica; en cuanto lo toca, él se desploma y ella llora: Individual Transitivo (nexo entre los personajes manifiesto en el dolor que ella siente por él)	Retorno: Cometidos los crímenes y expiadas las culpas, Marcos se desploma y su esposa llora.	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro de Sujeto y Objeto): imagen acción Primerísimo plano del rostro lloroso de la esposa de Marcos: Imagen afección rostro intensivo
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Explicito: Marcos se desploma De sucesión cronológica	Empeoramiento: La crisis emocional de Marcos llega a su límite	Saturación: Marcos permanece dentro de la Basílica y, en cuanto su esposa lo toca, se desploma		
Transformaciones				

No. 29	Secuencia: Tocando las campanas de la Basílica	Tiempo código: 1:26:15- 1:27:49	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Disposición de figuras en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Detalle del interior de la campana en contrapicada			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: Contrapicada y nadir del interior de la campana			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El espectador asume que las campanas se encuentran en la Basílica de Guadalupe			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	
	Dolly <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Ninguno			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in		X
	Sonido off		
	Sonido over		
Observaciones	No hay	No hay	Lluvia; las campanas no se escuchan
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Escena con inserto explicativo		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
	Textos <input type="checkbox"/>		
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
	Observaciones: La cámara permanece fija		
	Espacio unitario <input type="checkbox"/>		
	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>		
	Observaciones: Zonas de indeterminación		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
	Subjetiva <input type="checkbox"/>		
	Observaciones: Toma imposible del interior de la campana		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
	Observaciones:		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>
		Contracción <input type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena		
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Parte superior de la Basílica; dos campanas de metal y piedra; oscuro, afuera está nublado y llueve		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Cuatro hombres que tocan las campanas (vestimenta informal)	Activos	Sujetos
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Cuatro hombres tocan las campanas de la Basílica: Colectivo Intransitivo Repetitivo	Ninguna función	Enunciado de estado disyuntivo (ningún encuentro entre personajes) Sólo contemplación: Imagen tiempo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Ningún cambio De sucesión cronológica	Ningún proyecto actualizado; se sigue la rutina	Estancamiento: ninguna variación en la historia

No. 30	Secuencia: Soldados recogen la bandera	Tiempo código: 1:27:50- 1:29:12	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad y separadas del fondo	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>
Obs.: Plano general idéntico al plano general de secuencia 2 en el que izan la bandera			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Zócalo de la ciudad de México en plano general; mismo espacio en el que se desarrolla la secuencia 2			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	
	Dolly <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara permanece fija			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in		
	Sonido off	<i>X</i>	
	Sonido over		
Observaciones	No hay	Banda de guerra	No hay
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input checked="" type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input checked="" type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
Observaciones: Plano-secuencia			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Zócalo de la ciudad de México. Atardecer; al fondo, algunas personas observan la ceremonia		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Soldados (uniforme militar)	Activos Conservadores (repiten la misma ceremonia)	Sujetos
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Los soldados recogen la bandera: Colectivo Repetitivo Intransitivo	Retorno: la rutina sigue adelante	Enunciado de actuación. La continuidad después de la muerte: Imagen mental
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Ningún cambio. De sucesión cronológica	Proyecto actualizado: del que Marcos habló a su esposa en la secuencia 18	Saturación: la ceremonia se sigue cumpliendo rutinariamente

No. 31	Secuencia: Amor entre Ana y Marcos	Tiempo código: 1:29:13- 1:34:06	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: Figuras dispuestas de forma horizontal
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones:
Angulación			
Frontal <input type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Picada de Ana, contrapicada de Marcos		
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input checked="" type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input type="checkbox"/> Observaciones: Los personajes se encuentran en un cuarto vacío de tono grisáceo.		
Iluminación	Neutra /Realista <input type="checkbox"/>	Subrayada <input checked="" type="checkbox"/>	
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Ninguno
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sonido off	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sonido over		<input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones	Voz in de Ana, off de Marcos	Marcha procesional de Córdoba. Sólo durante los créditos
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input checked="" type="checkbox"/>
	Antes de los créditos, se trata de una escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input checked="" type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: Créditos en tipografía azul pastel redonda, fondo negro, música de fondo
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: La cámara permanece fija
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Obs: Planos donde aparece Ana desde la perspectiva de Marcos y viceversa
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario en la escena; punto de vista superior en los créditos
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo anacrónico		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Los personajes se ubican en el mismo espacio extraño de la secuencia 1, una especie de habitación vacía de tono grisáceo.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marcos: igual que en la secuencia 1, pero sonriente y sin lentes	Protagonista (empoderado, en contrapicada) Activo (externa su amor por Ana)	Sujeto
		Ana: igual que en secuencia 1, pero sonriente	Activo (muestra su sentimiento recíproco por Marcos)	Sujeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		En un espacio indeterminado y un tiempo anacrónico, Ana le practica una felación a Marcos y ambos se dicen que se quieren: Voluntario Transitivo (nexo entre los personajes, quienes aparecen felices)	Celebración (el protagonista ha superado las pruebas y, como recompensa, tiene el amor de Ana)	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso entre los dos Sujetos): Imagen afección rostro intensivo
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Transformaciones	Explicito: tras la violencia de las secuencias anteriores, principalmente el asesinato de Ana en secuencia 23, Marcos y Ana vuelven a aparecer en actitud feliz y amorosa	Mejoramiento	Estancamiento: retorno a los datos iniciales presentados en secuencia 1, con ligeras variaciones	

LUZ SILENCIOSA
SEGMENTACIÓN Y ESTRATIFICACIÓN

No. 1	Secuencia: Amanecer	Tiempo código: 00:00- 5:26		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Movimiento de la cámara en profundidad		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/>	Primer plano <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La secuencia cierra con un plano general de la casa de Johan				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Contrapicada de estrellas en el cielo				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El espacio fueracampo evocado por las siluetas en la penumbra y el audio, es mostrado conforme va amaneciendo, aumenta la luz y la cámara se desplaza en profundidad				
Iluminación	Neutra /Realista <input type="checkbox"/>	Subrayada <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: La secuencia condensa el cambio de la luz a lo largo de una hora				
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input checked="" type="checkbox"/> <i>in</i>	
	Travelling <input checked="" type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in			
	Sonido off			X
	Sonido over			
Observaciones	No hay	No hay	Sonido ambiente: insectos, animales de granja	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input checked="" type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria (amanecer condensado)		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input checked="" type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Créditos de productores en tipografía blanca y redonda, fondo negro, sin audio.				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara avanza en profundidad con modificación en la luz				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Omnipotencia de la cámara en la capacidad de condensar un amanecer en los cinco minutos que dura la secuencia				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: amplia zona rural en Cuauhtémoc, Chihuahua. Amanecer en la comunidad menonita. Fachada café de la casa de Johan		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Ninguno		
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones: Amanecer		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		No hay		Situación óptica y sonora pura: Imagen tiempo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explicito: cambio en la luz	Ningún proyecto actualizado	Saturación: amanecer
De sucesión cronológica				

No. 2	Secuencia: Desayuno	Tiempo código: 5:27- 10:40		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
		Observaciones: Plano detalle del reloj; la mayor parte de la secuencia en plano medio		
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones:				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>		Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: El espacio evocado en el péndulo del reloj va siendo revelado en los planos sucesivos; es hacia el final de la secuencia cuando se muestra la poca distancia que existe entre los personajes que primero son mostrados individualmente				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La cámara permanece fija				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	
	Sonido in	X		
	Sonido off	X		
	Sonido over			
Observaciones	Voces de Johan, Esther y los niños	No hay	Reloj; sonido ambiente: animales, trastes	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Tipos de asociaciones	Contraste <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>	
		Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	
		Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: En español, tipografía amarilla. Película hablada en Plautdietsch				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: La cámara permanece fija, las figuras se mueven				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	
	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones: Expresividad de la cámara en los dos primeros planos del reloj; mirada subjetiva de Johan y Esther en plano/contraplano antes de finalizar el rezo				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narrario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	
		Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Comedor menonita de estilo rústico europeo; paredes crema, tapiz de color claro, pequeñas ventanas rectangulares, muebles de madera.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (aprox. 50 años, blanco, ojos claros; overol de mezclilla)	Protagonista Activo Conservador (dirige rezo)	Sujeto
		Esther (aprox. 45 años, blanca, ojos claros, vestido floreado negro, tocado negro)	Activo Autónomo Influenciador (da órdenes a los niños)	Sujeto
	Niños (siete; edades entre 16 y un año; blancos y rubios; niñas con vestido; niños con camisas roja o azul)	Pasivos (se apegan a las costumbres y acatan órdenes)	Adyuvantes (apoyan a su mamá, dándole los platos y en las actividades del día)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Johan y su familia, conformada por Esther y siete hijos, rezan antes de desayunar. Finalizado el desayuno, Esther sale con los niños, mientras Johan permanece en la mesa; se percibe un conflicto en la pareja: Colectivo Repetitivo Transitivo (nexo entre la familia)	Presentación de personajes y de un conflicto latente	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro entre Sujetos y Adyuvantes): Imagen acción Reflejo en el péndulo del reloj, seguida de un silencio meditativo; situación óptica y sonora pura para el espectador: Imagen tiempo
Cambio		Proceso	Variación estructural	
Implícito: se mantiene el ritual de cada mañana; sin embargo, los rostros de Johan y Esther evidencian un conflicto latente De sucesión cronológica: evidente paso del silencio meditativo a la acción	Proyecto actualizado: rezo y desayuno de cada mañana Johan anuncia el proyecto de ir al taller para recoger una pieza de la segadora	Suspensión: aunque queda clara la relación entre personajes, se mantiene un halo de tensión debido a que el conflicto no se aborda directamente y queda sin ser esclarecido al final de la secuencia		

No. 3	Secuencia: Llanto de Johan	Tiempo código: 10:41- 15:12	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/> Profunda <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: Figuras separadas del fondo y dispuestas en profundidad (ej. Esther en la puerta y a través de la ventana; Johan al frente)	
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/> Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/> Plano Americano <input type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones: La mayor parte de la secuencia es en plano medio	
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones:	
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La acción ocurre en el mismo espacio que la secuencia anterior y, aunque la cámara permanece fija, la profundidad de campo permite ver acción en distintos planos			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Movimiento aparente de la cámara <i>zoom in</i>		
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in	X	
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Conversación entre Johan y Esther	No hay	Sonido ambiente: reloj, animales, banquito, cuchara
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Escena	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: En español, tipografía amarilla. Película hablada en Plautdietsch		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: Cámara permanece fija	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/> Observaciones: Presencia de la cámara enfatizada con el <i>zoom in</i> , que recorre la mesa hasta quedar en plano medio de Johan llorando		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Comedor menonita de estilo rústico europeo; paredes crema, tapiz de color claro, pequeñas ventanas rectangulares, muebles de madera.		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia anterior)	Protagonista Activo Autónomo	Sujeto
	Esther (igual que en secuencia anterior)	Activo Influenciador (sugiere a Johan que se quede solo un rato)	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
Esther regresa un momento y sugiere a Johan que se quede solo; ambos se dicen que se aman. Esther se va; Johan detiene el reloj y llora sentado en la mesa: Individual Transitivo (aunque frío hay un fuerte nexo entre los personajes) Involuntario (llanto descontrolado)		Privación: la fría interacción de los esposos, seguida por el llanto desconsolado de Johan, evidencian un conflicto entre ellos	Enunciado de estado disyuntivo: aunque los esposos se dicen que se aman, su frialdad y, sobre todo, el llanto de Johan, hacen ver que no hay un encuentro entre los Sujetos; esto se debe leer en los rostros, en las capas de pasado y en el reflejo de Johan en la mesa: Imagen tiempo Llanto de Johan: Imagen afección rostro intensivo	
Transcripciones de parte del diálogo: Esther: Quédate un rato a solas, Johan Johan: Te amo, Esther E: Lo sé, Johan... Yo también te amo	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explícito: Estando solo, Johan no logra contener el llanto De necesidad lógica	Empeoramiento: el conflicto, aún sin esclarecer, parece volverse intolerable para Johan	Saturación: el llanto desconsolado de Johan con el que cierra la secuencia, representa una conclusión lógica de la situación inicial, en la que decide quedarse solo en la mesa y externa su amor, de forma fría y dolorosa, a Esther

No. 4	Secuencia: Johan sale rumbo al taller	Tiempo código: 15:13- 18:26		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Obs.: Figura separada del fondo por el movimiento; disposición de figuras en profundidad		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Plano medio de Johan conduciendo y con su perro Raubart				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones:				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El plano general muestra el exterior de la casa de Johan, y en el gran plano general se muestra la camioneta alejándose a lo largo del camino; también se muestra el trayecto recorrido desde el parabrisas				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara a bordo de la camioneta				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	
	Sonido in	X		
	Sonido off		X	
	Sonido over			
Observaciones	Johan llamando a su perro	No hay	Sonido de la camioneta y canto de las aves	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>	
		Secuencia por episodios		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	
		Textos <input type="checkbox"/>		
Observaciones: En español, tipografía amarilla. Película hablada en Plautdietsch				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Obs.: Ligero paneo para mostrar que quien conduce la camioneta es Johan				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	
		Subjetiva <input type="checkbox"/>		
Observaciones: En la última toma de la secuencia, la cámara ocupa el lugar de copiloto de Johan				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	
		Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Fachada de la casa de Johan, ubicada junto a otra casa con las mismas características, rodeadas de vegetación y caminos de tierra		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
	Johan (igual que en secuencia anterior pero con sombrero)	Protagonista Activo (Llama a su perro Raubart y maneja la camioneta)	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Johan sale de su casa; acaricia a su perro Raubart y se aleja a bordo de una camioneta	Alejamiento	Enunciado de actuación: Imagen-acción
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explicito: Johan sale de su hogar De sucesión cronológica	Proyecto actualizado: como anunció en la secuencia 2, Johan se dirige al taller	Saturación: Johan sale de su casa a bordo de la camioneta con rumbo al taller, como anunció desde la secuencia 2

No. 5	Secuencia: Llegada al taller y entrega de la pieza	Tiempo código: 18:27- 22:48	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad, en diferentes planos	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Obs.: Picada de Zacarías y de los trabajadores en el taller, desde la mirada de Johan			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>		
Definido <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones: Los movimientos de cámara y los diferentes encuadres, van revelando el espacio evocado por el audio.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	Obs.: Imagen subexpuesta en el taller que después se equilibra, como el ojo humano acostumbrándose al cambio de luz
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input checked="" type="checkbox"/> <i>in y out</i>
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>
Observaciones: Movimiento aparente de la cámara <i>zoom in</i>			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Conversación de Zacarías con Johan y trabajadores; voz en radio XEPL 550 AM	No hay	Radio; trabajo en el taller con la soldadora; sonidos al arrojar pieza a la camioneta
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>
		Contraste <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Secuencia por episodios		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
	Textos <input type="checkbox"/>		
	Observaciones: En español, tipografía amarilla. Pelicula hablada en Plautdietsch		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Cámara sigue la mirada o el movimiento de los personajes		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
	Observaciones:		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>		
	Observaciones: Omnipotencia de la cámara en <i>dolly</i> y <i>zoom in</i> al inicio de la secuencia; en plano contraplano se revela que determinadas tomas son subjetivas desde la mirada de Johan o de Zacarías		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
	Obs.: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
		Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Fachada del taller en una amplia zona rural Interior: Taller oscuro, tractor verde en reparación		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia anterior)	Protagonista Activo Influenciador (pide pieza)	Sujeto
		Zacarías (aprox. 40 años, blanco y de ojos claros, sombrero, camisa rayada, pantalón de mezclilla)	Activo Autónomo (coordina las actividades del taller y entrega la pieza a Johan)	Sujeto
	Trabajadores (2, edades entre 30 y 20 años, playeras, gorras y pantalón de mezclilla)	Pasivos (Acatan las órdenes de Zacarías)	Objetos instrumentales (empleados de Zacarías)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Johan llega al taller y pide que se le atienda; Zacarías le cuestiona tanta prisa en tono amistoso y le entrega la pieza; los trabajadores hablan sobre otros encargos: Voluntario Transitivo (nexo de amistad entre los personajes)	No hay función específica; una lectura lo vería como alejamiento, en que el protagonista busca aliados para enfrentar el conflicto	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso entre Sujetos): Imagen acción
Cambio		Proceso	Variación estructural	
Explícito: Johan recoge la pieza de la segadora De sucesión cronológica	Proyecto actualizado: culminación del proyecto que Johan anunció en la secuencia 2 y que inició desde su desplazamiento en la secuencia anterior	Saturación: la situación de llegada representa una conclusión lógica de acuerdo al planteamiento inicial		

No. 6	Secuencia: Conversación con Zacarías	Tiempo código: 22:49- 27:34	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Plano medio de Johan y Zacarías			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Los paneos de 360°, siguiendo el movimiento de la camioneta de Johan, definen el espacio que rodea el taller. Además, la última toma en plano general muestra la camioneta alejarse.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>		
Travelling <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Paneos de 360°			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sonido over		
Observaciones	Conversación de Johan con Zacarías; canto de Johan	Roland Band interpretando <i>No volveré</i> en la radio, en español	Ruido generado por la camioneta
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>
CÓDIGOS GRÁFICOS	Tipos de asociaciones	Contraste <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Escena	
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Escena			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Zacarías: Creí que ya no la ibas a ver más</p> <p>Johan: Yo también lo creí... Pero pasan los días y antes de darme cuenta... volví a caer en lo mismo y el dolor no deja de escarbar.</p> <p>Z: Es que te ha ocurrido algo muy poderoso... diste con tu mujer natural. A nadie le ocurre. Ahora tendrás que seguir adelante</p> <p>J: Dañaría tanto a mi esposa. Tú sabes cómo la he amado. Nada más de decirlo... siento que se me llena de plomo la panza</p> <p>Z: Pero si ese es tu destino tendrás que ser valiente.</p> <p>J: Un hombre valiente hace su destino con lo que tiene. Yo tengo una familia y yo tengo una mujer... y mi mujer se llama Esther, Zacarías</p> <p>Z: Tú eres el único que sabe... pero no vayas a ir contra ti mismo</p> <p>J: Es verdad que Marianne es mejor mujer para mí. Al menos en mi percepción</p> <p>Z: Y esa percepción puede estar fundada en algo sagrado. Aunque nosotros no lo entendamos</p>	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Amplia zona rural que rodea al taller; camino de tierra en el que se aleja Johan		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia cuatro)	Protagonista Activo Autónomo (toma sus propias decisiones, pero por lo mismo, se encuentra en un dilema)	Sujeto
		Zacarías (igual que en secuencia anterior)	Activo Influenciador Modificador (sugiere a Johan que sea fiel a sí mismo)	Sujeto Adyuvante (escucha y aconseja a Johan como amigo cercano)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
Johan explica a Zacarías el problema que tiene por su relación con Marianne; Zacarías trata de aconsejarlo. Viendo el reloj constantemente, Johan se aleja cantando <i>No volveré</i> : Voluntario (de allí que haya un dilema) Transitivo (nexo entre personajes)		Prohibición/ obligación: el problema entre Johan y Esther, latente desde secuencia 2, queda aclarado en el diálogo con Zacarías. Asimismo, Johan expone los argumentos que tiene para estar con una u otra mujer	Enunciado de estado conjuntivo: diálogo exitoso entre Sujetos Dada una situación que ya no se muestra en la película (amor de Johan y Marianne), Johan entra en una serie de relaciones para tratar de entender lo que le ocurre y buscar una solución: Imagen mental	
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: Johan comparte su aflicción con Zacarías; al final, se muestra alegre. De necesidad lógica: Confiesa su problema a su amigo; éste legitima la relación como algo sagrado y Johan se va alegre al encuentro con Marianne	Mejoramiento: Tras hablar con Zacarías, Johan reflexiona sobre su relación con Marianne y se tranquiliza al pensar que el profundo amor que siente por ella es de origen sagrado	Suspensión: El problema que sólo estaba latente en secuencias anteriores, queda aclarado. Sin embargo, al final de la secuencia, Johan no toma ninguna decisión	

No. 7	Secuencia: Beso de Johan y Marianne	Tiempo código: 27:35- 30:41	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad y separadas del fondo	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>
Observaciones: Primer plano de Johan y Marianne besándose			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Ligera contrapicada cuando Johan va subiendo			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El espacio en el que se desarrolla la acción queda definido desde la primera toma, donde se muestra el paisaje rural en gran plano general; además, la cámara sigue todo el trayecto que recorre Johan para el encuentro con Marianne			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones:			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in		X
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	No hay	No hay	Sonido ambiente: pasos de Johan, insectos, viento
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input checked="" type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Escena con inserto diegético desplazado del paisaje, que ubica la acción	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Movimiento de cámara enfatiza el beso entre Johan y Marianne			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Omnipotencia de la cámara que sigue al personaje masculino y que muestra con insistencia el beso de los amantes; además, se enfatiza su presencia con las manchas de sol			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial; inserto anacrónico			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Paisaje rural desde una cima, cubierta de pasto y flores amarillas silvestres		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia cuatro; Marianne le quita el sombrero antes de besarlo)	Protagonista Activo Autónomo (acude feliz al encuentro con Marianne)	Sujeto
		Marianne (mujer de aprox. 40 años, blanca, delgada, cabello claro largo con diadema negra, vestido oscuro floreado)	Activo Autónomo (recibe con gusto y pasión a Johan)	Sujeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Johan acude al encuentro con Marianne; los dos se miran sonrientes y se besan; Marianne luce pensativa al final de la secuencia: Transitivo (fuerte nexo entre personajes) Voluntario Consciente (ambos saben que su amor es adúltero)	Alejamiento y Engaño: Johan mantiene su relación con Marianne y le es infiel a Esther	Enunciado de estado conjuntivo: encuentro entre Sujetos amantes: imagen pulsión e imagen afección rostro reflexivo
		Cambio	Proceso	Variación estructural
	Explicito: A pesar del dolor que le causa, Johan mantiene su relación con Marianne, pues parece profesarle verdadero amor De necesidad lógica	Proyecto actualizado: Johan se encuentra con Marianne	Saturación: tal como afirmó en la secuencia anterior, Johan siente un profundo amor por Marianne, de modo que acude al encuentro con ésta y se besan apasionadamente. Sin embargo, en tanto que sabe que su amor afecta a otros, Marianne luce preocupada	

No. 8	Secuencia: Baño familiar	Tiempo código: 30:42- 40:23		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Obs.: Figuras separadas del fondo; paso de foco a fuerafoco al final de secuencia		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones:				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input checked="" type="checkbox"/>	Nadir <input checked="" type="checkbox"/>	Observaciones: Cenital de Agata recostada en el pasto; nadir de la copa del árbol que observa; picada de los niños en el estanque		
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: La mayor parte de la secuencia está filmada en planos generales o de figura entera, que definen el espacio				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> <i>up</i>	Dolly <input checked="" type="checkbox"/> <i>in</i>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: movimiento aparente de la cámara <i>zoom in</i>				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido over			
	Observaciones	Voces de los niños y de Johan	No hay	Sonido ambiente: agua, insectos, aves, viento
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Movimientos de la cámara para seguir a los personajes				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Toma nadir subjetiva desde la mirada de Ágata; sin embargo, la mayor parte de la secuencia es con una mirada objetiva irreal que funciona como interpelación debido a que los personajes constantemente miran a la cámara				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario; se siente la presencia de la cámara				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: estanque rodeado de pasto, árboles y piedras. Baño rústico de piedra		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (primero desnudo; con boxers)	Activo (se baña y enjabona a los niños)	Sujeto
		Esther (con camisón blanco)	Activo (limpia a los niños; llora)	Sujeto
	Los siete niños de la familia (niñas con camisón; niños con boxers; Cornelio con pañal y camisa)	Activos (disfrutan del agua, hablan poco entre ellos; algunos nadan; Ágata reposa en el pasto; Cornelio duerme)	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Johan se baña mientras sus hijos nadan en el estanque; entre él y Esther, enjabonan a los niños más pequeños, Sara y Alfredo apoyan para enjuagar; Johan dice a Esther que siempre prepara bien el jabón, lo que la pone llorosa, pero después nadan juntos: Colectivo Repetitivo Transitivo (fuerte nexo entre la familia) Voluntario	Obligación: se refuerzan los lazos de Johan con su familia y que se contradicen con el amor que le profesa a Marianne	Enunciado de estado conjuntivo: Se repite una rutina de la familia en la que participan todos los sujetos y que une a la familia. Los niños, reflejados en el agua, se entregan a una situación óptica y sonora pura: Imagen tiempo Esther llorosa: imagen afección rostro intensivo
Cambio		Proceso	Variación estructural	
Transformaciones	Explícito: La familia repite una rutina que los une, pero el llanto de Esther evidencia que la infidelidad de Johan ha venido a alterar esa paz De necesidad lógica	Empeoramiento: La que parece una rutina sumamente placentera, debido al contacto con la naturaleza en familia, se vuelve algo triste para Esther debido a la infidelidad de Johan	Estancamiento: La familia presentada en la secuencia 2, sigue sus actividades; el conflicto debido a la infidelidad de Johan, sigue latente.	

No. 9	Secuencia: Llanto en el retorno	Tiempo código: 40:24- 41:51		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Líneas de fuga; figuras dispuestas en profundidad		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Primer plano del rostro lloroso de Johan				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Picada de la mano de Johan y de una de sus hijas, desde la perspectiva de éste				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>		Imaginable <input checked="" type="checkbox"/>	Definido <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Debido a que es de noche, las figuras aparecen en penumbra; sin embargo, el plano general desde la perspectiva de Johan, permite imaginar el espacio en el que se desarrolla la acción				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Obs.: Figuras apenas iluminadas por un relámpago y la luz de los postes				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara a bordo de la camioneta				
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música	
			Ruido	
	Sonido in		X	
	Sonido off			
	Sonido over			
Observaciones	No hay	No hay	Sonido ambiente; énfasis en ruido de la camioneta	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: No hay			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Cámara sigue la mirada de Johan			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
	Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: La toma en picada de las manos entrelazadas y del camino desde el parabrisas, son subjetivas, desde la mirada de Johan				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al del narrador o narratario (insistencia en la toma final del llanto silencioso de Johan)				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>	Contracción <input type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Escena				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior/exterior: Johan, Esther y los niños viajan a bordo de la camioneta; ya es de noche y el camino de tierra apenas es iluminado por los postes		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (chaqueta rojiza, sombrero)	Protagonista Activo (conduce y llora)	Sujeto
		Esther (vestido oscuro)	Pasivo	Sujeto
	Niños	Pasivos (la mayoría duerme)	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Johan conduce la camioneta mientras los niños duermen y Esther permanece en silencio; tras ver su mano junto a la de una de sus hijas, Johan llora silenciosamente: Individual Transitivo (llanto debido al nexo con los personajes) Involuntario (llora enfrente de su familia)	Obligación: Johan sufre, pues sabe que al serle infiel a Esther, pone en peligro la felicidad de su familia	Enunciado de estado disyuntivo: Johan llora sin que los demás lo noten: Imagen mental e imagen afección rostro intensivo
Cambio		Proceso	Variación estructural	
Explicito De necesidad lógica: Johan llora debido a su infidelidad, pues no quiere lastimar a su familia	Empeoramiento: el dolor de Johan se va volviendo insoportable	Estancamiento: al igual que en la secuencia 3, Johan es incapaz de fingir que todo está bien, pues su conflicto interno lo rebasa		
Transformaciones				

No. 10	Secuencia: Ordeña y nieve	Tiempo código: 41:52- 49:16	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>			
Obs.: El plano general con el que inicia la secuencia, define el espacio interior en el que se desarrolla la primera parte de la acción; el plano general al final, aunado al paneo de 360°, define el espacio exterior en que se desarrolla la segunda parte de la acción			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Se aprovecha el paso de la oscuridad del establo a la luminosidad de la nieve en exterior			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
Travelling <input type="checkbox"/>		Crane <input type="checkbox"/>	
Dolly <input checked="" type="checkbox"/> <i>in y out</i>		Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Paneo subjetivo/objetivo irreal de 360°			
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música
	Sonido in		Ruido
	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off		
<input checked="" type="checkbox"/>			
Sonido over			
<input type="checkbox"/>			
Observaciones	Conversación de Johan con sus padres	No hay	Sonidos del establo y del dispositivo para ordeñar; pasos en la nieve
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>
		Contraste <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
		Secuencia ordinaria	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>		Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>
			Títulos <input type="checkbox"/>
		Textos <input type="checkbox"/>	
		Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch	
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
		Observaciones: Cámara sigue movimiento y mirada de los personajes	
		Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
		Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>		Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>
			Interpelación <input checked="" type="checkbox"/>
		Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>	
		El paneo de 360° del paisaje nevado parece subjetivo desde el punto de vista de los dos hombres, pero acaba mostrándolos en el encuadre; el padre mira directo a la cámara y guiña el ojo, con lo que interpela al espectador	
PUNTO DE VISTA	Focalizadores		Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
			Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
		Obs.: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración		Natural absoluta <input type="checkbox"/>
			Natural relativa <input type="checkbox"/>
		Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
		Observaciones: Elipsis	
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO			
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Johan: Me enamoré de otra mujer</p> <p>Padre: Es broma... Johan</p> <p>(...)</p> <p>J: Ya voy para dos años...</p> <p>P: ¿Esther sabe algo, Johan?</p> <p>J: Se lo conté todo desde el principio. No quiero que mamá... No quiero que mamá sepa nada.</p> <p>P: No te preocupes. Esto es entre nosotros</p>	Existentes	Ambiente	
		Interior: Establo de madera y ladrillo; amplio espacio para alrededor de veinte vacas. Exterior: fachada del establo; tierra cubierta de nieve	
		Personajes	
		Persona	Rol
	Padre de Johan (aprox. 70 años, blanco, chamarra y overol de mezclilla, camisa azul, sombrero)	Activo Conservador (rutina de ordeñar a las vacas)	Sujeto
	Madre de Johan (aprox. 70 años, blanca, tocado negro, vestido negro floreado, chamarra oscura)	Activo Conservador (rutina de ordeñar a las vacas)	Sujeto
	Johan (overol de mezclilla, chamarra a cuadros, sombrero)	Activo Autónomo (llega para hablar con su padre)	Sujeto
	Acontecimientos	Sucesos	
		Observaciones:	
		Acciones	
		Comportamiento	Función
	Los padres de Johan ordeñan a las vacas temprano por la mañana; Johan llega para hablar con su padre sobre su relación con Marianne, que ya lleva dos años; salen a ver el paisaje nevado: Repetitivo (la ordeña forma parte de la rutina de los ancianos) Transitivo (nexo entre los personajes, pues Johan busca el consejo de su padre)	Obligación: Johan acude con su padre para que éste lo oriente sobre la relación con Marianne	Enunciado de estado conjuntivo: encuentro entre los Sujetos Imagen acción
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
	Explícito: Johan llega a pedir consejo a su padre; además, la nieve pone en evidencia el paso del tiempo De necesidad lógica	Mejoramiento: Johan busca consejo en su padre para solucionar su conflicto amoroso	Suspensión: Al final de la secuencia queda claro que los ancianos son los padres de Johan y que éste ha llegado para pedir consejo porque sigue viendo a Marianne; sin embargo, al final de la secuencia se desconoce cuál será el consejo del padre

No. 11	Secuencia: Conversación de Johan con su padre	Tiempo código: 49:17- 54:35	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/> Profunda <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Figuras separada del fondo (éste aparece fuera de foco)	
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/> Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/> Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/> Primerísimo plano <input checked="" type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones: Primerísimo plano del rostro del padre de Johan de perfil	
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Contrapicada subjetiva de foto en el calendario	
Espacio off	No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input checked="" type="checkbox"/> Definido <input type="checkbox"/> Observaciones: Aunque la mayoría de las tomas son cerradas, se puede percibir el espacio en el que se desarrolla la acción, e incluso se ven algunos detalles como el calendario.		
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input checked="" type="checkbox"/> <i>up</i> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Ligero <i>tilt up</i> del rostro del padre de Johan		
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Conversación de Johan con su padre; la mamá interviene al final	No hay	Sonido ambiente; énfasis en el reloj
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Escena	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: Subtítulos en español, tipografía amarilla; calendario con foto <i>El castillo de Chapultepec y campo de futbol</i>		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/> Cámara fija mayor parte de la secuencia; se mueve para revelar rostro del padre de Johan	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La toma cerrada del calendario en contrapicada es desde la perspectiva de Johan		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Johan: Yo creo que es cosa de Dios. Papá, si esto es obra del diablo lo lamento por mí. ¡De verdad! Pero ahora tengo que saber a qué mujer amar. Ayúdame si puedes.</p> <p>Padre: Sólo puedo contarte lo que me pasó a mí y que nunca he contado a nadie. Después de tu nacimiento sentí una atracción desconocida por otra mujer. Estaba listo para abandonar a mi familia. Pero primero meforcé a no verla por un tiempo. Y antes de lo que imaginaba descubrí que lo que me atraía de ella sólo existía en mí. Nada más eran mis ganas de sentir. (...)</p> <p>J: Es cierto papá. Pero cuando comparo a las dos mujeres no considero lo que siento por Esther hoy. Pienso en ella, cuando la conocí y me doy cuenta que la nueva mujer me habría gustado más entonces. Simplemente me equivoqué con Esther y ahora tengo que corregir.</p> <p>P: Esther es tu esposa. Ella te ha amado como tu madre me ama a mí y sé que tú la amas. A la nueva la amas también. Es inexplicable pero lo entiendo. No quisiera estar en tu piel querido Johan pero de alguna forma también te envidio</p>		Ambiente		
		Interior: sala de la casa de los padres de Johan. Paredes blancas con tapiz crema en mitad inferior; pocos muebles; el papá se sienta en un sillón café		
		Personajes		
	Existentes	Persona	Rol	Actante
		Johan (se ha quitado chaqueta y sombrero; overol de mezclilla y camisa a cuadros)	Protagonista Activo Autónomo (sabe que debe decidirse)	Sujeto
		Padre de Johan (se ha quitado chamarra y sombrero)	Activo Influenciador Protector (insinúa que Esther es a quien debe amar)	Adyuvante
		Madre de Johan (igual que en secuencia anterior)	Pasivo (llega al final de la charla y no participa en ésta)	Adyuvante
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
Comportamiento		Función	Acto	
	Johan habla con su padre sobre su corazón dividido; el anciano le cuenta una experiencia semejante y le insinúa que debe quedarse con Esther; sin embargo, al final no le impone: Voluntario (énfasis en el libre albedrío de los personajes) Transitivo (nexo de confianza entre padre e hijo)	Prohibición/ obligación: Johan sigue buscando consejos para poder tomar una decisión	Enunciado de estado conjuntivo: diálogo sincero y exitoso entre Sujeto y Adyuvante Primero planos de los rostros de Johan y su padre: imagen afeción rostro reflexivo	
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: Johan habla con su padre sobre su amor por Marianne De necesidad lógica	Mejoramiento: Johan pudo compartir su conflicto con su padre, quien le confía una historia secreta de su pasado. Al final, Johan se queda tranquilo, pues su padre le garantiza que, cualquiera que sea su decisión, él y su madre lo apoyarán.	Saturación: Como planteó en la secuencia anterior, Johan comparte con su padre su dilema amoroso; el anciano lo escucha, trata de aconsejarle sin imponerle y le externa su apoyo.	

No. 12	Secuencia: Campo de trigo	Tiempo código: 54:36- 1:00:33		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Gran plano general del campo de trigo donde se desarrolla la acción				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>	Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Contrapicada de la trilladora				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>	Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El gran plano general muestra todos los lugares y personajes que participan en la acción al interior de la secuencia				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara a bordo de la trilladora				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off			X
	Sonido over			
	Observaciones	Conversación de Esther con Johan y Alfredo	No hay	Sonido ambiente: trilladora, trigo, llegada del auto con alguien de parte de Marianne
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
	Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Cámara siguiendo el movimiento de los personajes			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
	Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Tomas imposibles, por ejemplo el plano frontal del trigo siendo cortado por la trilladora				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	
Obs.: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Campo de trigo; trilladora verde conducida por Esther, camioneta blanco con azul de la familia		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Esther (vestido verde floreado, sombrero y tocado negro) Johan (overol de mezclilla, camisa rayada) Alfredo (camisa a cuadros, pantalón de mezclilla) Sara (playera negra, sombrero negro, pantalón de mezclilla)	Activo Influenciador (pide a Johan que lleve a los niños al dentista) Activo Autónomo (inventa que tiene que llevar una carga a Marianne) Pasivo Pasivo	Sujeto Oponente (trata de obstaculizar el encuentro de Johan y Marianne) Sujeto Sujeto Sujeto
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Esther, Johan, Alfredo y Sara trabajan en el campo de trigo; hacen pausa para comer; llega una mensajera de Marianne para que Johan vaya al restaurante; Esther se molesta y le pide que aproveche para llevar a los niños al dentista: Colectivo Transitivo Repetitivo	Engaño: Johan trata de engañar a Esther para seguir viendo a Marianne, pero ella se da cuenta de la infidelidad de su marido	Enunciado de actuación y de estado disyuntivo: mentiras entre los Sujetos: imagen acción Imagen mental (dado el hecho inicial, es decir, el romance de Johan y Marianne, el espectador se percata de las relaciones implicadas en el mensaje de la carga urgente)
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explícito: Johan sigue viendo a Marianne, como lo demuestra su reacción ante la mensajera de su amante. Esther responde con molestia y trata de obstaculizar el encuentro con el pretexto de los niños De necesidad lógica	Empeoramiento: La infidelidad continúa, pero con engaños y una creciente molestia en Esther	Estancamiento: Johan y Esther mantienen sus actividades rutinarias; él sigue viendo a su amante, mientras la molestia de Esther crece

No. 13	Secuencia: Restaurante de Marianne	Tiempo código: 1:00:34- 1:01:36	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: La secuencia se desarrolla en dos tomas abiertas que muestran, respectivamente, las dos áreas del restaurante de Marianne			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Énfasis en la luz blanca de un lado del restaurante			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Ninguno			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Conversación de Johan y Marianne; voces de los niños	No hay	Sonido ambiente: puerta del restaurante, ventiladores
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
Tipo sintagmático	Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
	Obs.: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch; con excepción de la mesera		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Cámara permanece fija mientras las figuras se mueven		
Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: En la primera toma, Johan habla directamente a la cámara, con lo que revela que se trata de una toma subjetiva desde la perspectiva de Marianne			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Restaurante de Marianne; en un lado predominan los tonos blanco y crema; en el otro, algunos azulejos verdes. Amplias ventanas por las que entra luz		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (camisa roja rayada, sombrero, pantalón de mezclilla oscura)	Protagonista Activo (trae el pedido para Marianne)	Sujeto
	Marianne (vestido verde, tocado negro)	Activo Influenciador (sugiere hacer la factura)	Sujeto	
	Niños (Jackob, Ágata y Anita; él con mezclilla y gorra, ellas con vestidos, lila y azul)	Activos (observan y piden dulces a su papá)	Sujetos	
	Mesera (vestido verde floreado, tocado blanco)	Activo (hace su trabajo)	Adyuvante (trabaja para Marianne)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Johan y sus tres hijos llegan al restaurante de Marianne para entregarle su pedido; ella sugiere ir a la oficina para hacer la factura y Johan acepta: Voluntario Consciente Transitivo (nexo de complicidad entre los personajes)	Engaño: Marianne y Johan se valen de mentiras y estrategias para mantener su relación adúltera	Enunciado de estado conjuntivo (encuentro exitoso entre los dos personajes) El espectador debe completar los silencios con la información previa, para entender la relación de complicidad entre los amantes: Imagen mental
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: Marianne y Johan mantienen su relación y encuentran trucos para sortear los obstáculos De necesidad lógica	Proyecto actualizado: como anunció en la secuencia anterior, Johan cumple con el encargo de Marianne, pero también lleva con él a los niños, como le pidió Esther	Saturación: Johan llega con el pedido, que probablemente sólo es un pretexto inventado por Marianne, quien también planea algo para poder estar a solas con Johan a pesar de la presencia de los niños.	

No. 14	Secuencia: Amantes en la intimidad	Tiempo código: 1:01:37- 1:12:10		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input checked="" type="checkbox"/> Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: Figuras dispuestas de manera horizontal		
	Encuadre	Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/> Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/> Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/> Primerísimo plano <input checked="" type="checkbox"/> Plano detalle <input type="checkbox"/> Observaciones: Primerísimo plano de los rostros de ambos, de perfil		
		Angulación		
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Picada de Marianne y de Johan en la cama; contrapicada del techo, desde la mirada de Johan		
	Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: El plano general de la casa de Marianne a mitad de la secuencia, así como la diversidad de encuadres en el interior del cuarto, definen el espacio donde se desarrolla la acción				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones: Se enfatiza el cambio de luz al abrir y cerrar la cortina			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input checked="" type="checkbox"/> down Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: <i>Tilt down</i> de la hoja de cedro que cae del techo			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off			X
	Sonido over			
	Observaciones	Conversación de Johan y Marianne	No hay	Sonido ambiente; ropa al ser desabrochada, respiración agitada de ambos personajes
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>		
	Tipo sintagmático	Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: Cámara sigue la mirada de los personajes		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Picada en primer plano de Marianne en la cama y contrapicada del techo en el momento en el que se cae la hoja, desde la mirada de Johan			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario; los personajes no se ven entre sí, pero la cámara los muestra		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena		
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Marianne: Fue la última vez, Johan. La paz es más fuerte que el amor. Pobre Esther. Déjame levantarme.</p> <p>J: ¿Ya estás lista? Me temo que aún vendrá más dolor. Pero luego llegará la paz y después una felicidad como nunca hemos conocido</p> <p>M: Esto es lo más triste de mi vida, Johan. Pero también lo mejor. No me arrepiento de nada.</p> <p>J: Yo tampoco. Somos muy afortunados amor mío (...)</p> <p>M: Eres el mejor hombre que he conocido</p> <p>J: No sé cómo podré vivir sin ti</p>	Existentes	Ambiente		
		Interior: Recámara de Marianne en una pequeña casa de fachada verde; las paredes son blancas; pocos muebles; cabecera de madera, sábanas blancas		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia anterior y desnudo)	Activo Autónomo	Sujeto
		Marianne (igual que en secuencia anterior y desnuda)	Activo Influenciador (decide que éste fue el último encuentro con Johan)	Sujeto Destinador (toma la decisión de terminar la relación y sugiere que Johan debe irse con Esther)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Johan y Marianne tienen relaciones sexuales; ella llora y afirma que se trata de la última vez, pues la paz es más fuerte que el amor. Johan acepta, pero también manifiesta su sufrimiento: Transitivo (nexo entre los personajes) Voluntario Repetitivo	Prueba/ reparación de la falta: llorosa, Marianne decide que la relación adúltera debe terminarse; sacrifica el amor en aras de la paz y la felicidad	Enunciado de actuación: los amantes toman la decisión de romper su relación. Primeros y primerísimos planos de los personajes: Imagen afección rostro intensivo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito: los amantes deciden terminar De necesidad lógica		Mejoramiento: aunque con mucho dolor, tanto Johan como Marianne deciden que la mejor decisión es romper su relación adúltera	Inversión: lo que en un inicio era otro encuentro amoroso de los amantes, termina siendo la ruptura de su relación.	

No. 15	Secuencia: Viendo a Brel en la camioneta	Tiempo código: 1:12:11- 1:17:55	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/> Profunda <input checked="" type="checkbox"/> Obs.: Figuras dispuestas en profundidad la mayor parte de la secuencia, con excepción del plano detalle de la televisión al final	
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>
Angulación		Observaciones: Plano detalle de la televisión en la camioneta	
Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/>	
Espacio off		Ligera contrapicada de la televisión y picada de las manos entrelazadas de los amantes	
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		Observaciones: El espacio donde se desarrolla la acción, desde el restaurante hasta el sitio en el que está estacionada la camioneta y el interior de ésta, son mostrados en tomas abiertas.	
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/>	Observaciones: Claro contraste entre la oscuridad de la camioneta y la luz exterior	
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input checked="" type="checkbox"/> up Dolly <input checked="" type="checkbox"/> in y out	Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Movimiento aparente de la cámara <i>zoom in</i>			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<i>X</i>	<i>X</i>
	Sonido off		<i>X</i>
	Sonido over		
Observaciones	Voces de Johan, la mesera, Bobby y los niños	<i>Les bonbons</i> (2ª parte) interpretada por Jacques Brel en la televisión	Sonido ambiente: autos, pasos, puertas del restaurante y de la camioneta
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transítividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input checked="" type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria con inserto explicativo (detalle ampliado de la presentación de Brel en la televisión de la camioneta)	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>	Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch; Bobby en inglés	
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Observaciones: Movimientos de cámara que enfatizan la tensión de ciertos momentos	
	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>	Obs.: Audio fueracampo de primera toma, revela toma subjetiva desde la mirada de Johan; el plano detalle de la TV que ocupa toda la pantalla, puede ser subjetiva de la mirada de los personajes, pero interpela al espectador	
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario. Receptor implícito evocado con televisión	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>	Observaciones: Elipsis
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: restaurante de Marianne; sin clientes, sólo la mesera. Camioneta con televisión. Exterior: amplio estacionamiento, bodegas alrededor		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia 13)	Activo Protector (de sus hijos)	Sujeto
		Marianne (igual que en secuencia 13)	Activo Influenciador (busca la mano de Johan)	Sujeto
	Mesera (igual que en secuencia 13)	Pasivo	Adyuvante	
	Bobby (aprox. 30 años, playera de <i>Ford</i> , lentes de sol, gorra verde)	Activo	Sujeto	
	Niños (igual que en secuencia 13)	Activos (disfrutan la televisión)	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
Johan busca a sus hijos en la camioneta de Bobby; los encuentra viendo a Brel en la televisión. Tras acariciar la mano de Marianne, se une al grupo en la camioneta y ella regresa al restaurante: Transitivo (el nexo de Johan con sus hijos se evidencia en su preocupación al no verlos en el restaurante; con Marianne, el nexo se mantiene)		Prueba: Al no ver a sus hijos, Johan se preocupa y, al encontrarlos a salvo, viendo la televisión, recupera la calma y la sonrisa. Con Marianne se mantiene el lazo de afecto a pesar de la ruptura, como lo manifiesta el que se tomen de la mano	Enunciado de estado conjuntivo: los Sujetos mantienen el fuerte nexo entre ellos: imagen acción Contemplación de una imagen virtual/ televisiva: Imagen tiempo	
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: Tras romper con Marianne, Johan busca a sus hijos y está feliz con ellos De necesidad lógica	Mejoramiento: Johan mantiene un lazo de afecto con Marianne, pero se siente feliz y tranquilo al lado de sus hijos	Estancamiento: Como plantearon en la secuencia anterior, Johan y Marianne dejan su relación adúltera; y Johan se sienta a disfrutar de la televisión al lado de sus hijos.	

No. 16	Secuencia: Segundo desayuno	Tiempo código: 1:17:56-1:21:12	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo Plana <input type="checkbox"/> Profunda <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Figura claramente separada del fondo; perspectiva en imagen reflejada en el péndulo del reloj	
	Encuadre	Tipos de planos Gran plano general <input type="checkbox"/> Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/> Plano Americano <input type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Plano detalle de imagen reflejada en el péndulo del reloj	
		Angulación Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones:	
		Espacio off No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La acción se desarrolla en el mismo espacio que la secuencia 2; la fachada es mostrada en plano general, y los personajes mostrados individualmente en un principio, se muestran a la mesa en plano general durante la toma final	
		Iluminación Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:	
	Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Cámara permanece fija	
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in	X	X
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Voces de Esher, Johan y los niños	No hay	Sonido ambiente: insectos, animales de granja, platos
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input checked="" type="checkbox"/> Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Escena	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones:	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/> Observaciones: En la toma final, el pequeño Cornelio insiste en señalar hacia la cámara y en dirigirse hacia donde ella está; aunque su intervención permanece dentro de la diégesis, interpela al espectador		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Escena	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO			
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Esther: Sara, cuida bien a los niños. Y ustedes hagan caso a su hermana mientras no estamos</p> <p>Anita: Sí mamá</p> <p>Johan: Y no olviden hacer sus oraciones. ¿Entendido Jak?</p> <p>Jak: ¡Sí, papá!</p> <p>(...)</p> <p>Anita: Nos vamos a portar bien, papá. Te quiero, papá. A mamá también</p>	Existentes	Ambiente	
		Interior: Comedor menonita de estilo rústico europeo; paredes crema, tapiz de color claro, pequeñas ventanas rectangulares, muebles de madera. Exterior: fachada café de la casa de Johan, en medio de una amplia área verde	
		Personajes	
		Persona	Rol
	Johan (overol de mezclilla, camisa blanca)	Activo Protector (da consejos a los niños)	Sujeto
	Esther (vestido lila)	Activo Protector e influenciador (también da consejos y órdenes)	Sujeto
	Niños (los siete hijos; las niñas con vestidos en tonos oscuros; los niños con playeras en tonos claros)	Pasivos (escuchan las órdenes)	Sujetos
	Acontecimientos	Sucesos	
		Observaciones:	
		Acciones	
		Comportamiento	Función
	Johan y su familia rezan y desayunan; en tanto que él y Esther se ausentarán, dan instrucciones a sus hijos para que se cuiden. De forma inesperada, alguien llega buscando a Johan: Repetitivo Colectivo Transitivo (nexo entre la familia)	Reparación de la falta: al parecer Johan se ha decidido por Esther y mantiene la rutina con su familia.	Enunciado de estado conjuntivo: encuentro entre los sujetos. Imagen acción La secuencia es presentada de modo similar al de la secuencia 2, en una situación óptica y sonora pura que juega con capas de pasado: Imagen tiempo
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
	Implícito: Johan parece contento con su familia y con Esther; sin embargo, alguien llega a buscarlo inesperadamente. De necesidad lógica: parece que la paz ha vuelto, como predijeron los amantes en la secuencia 14	Mejoramiento: tras haber roto con Marianne en la secuencia 14, Johan y Esther parecen estar más tranquilos con su familia	Suspensión: Parece que todo ha vuelto a la normalidad, antes de que Johan se enamorara de Marianne; sin embargo, al final de la secuencia se desconoce el objetivo de la visita inesperada al final

No. 17	Secuencia: Conversación de Johan y Esther en el auto	Tiempo código: 1:21:13- 1:30:06		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Obs.: Figuras dispuestas en profundidad; líneas de fuga y perspectiva en la carretera		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>	
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Detalle del espejo retrovisor y del velocímetro				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>			
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Picada de la mano de Johan en la rodilla de Esther				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>				
Imaginable <input type="checkbox"/>				
Definido <input checked="" type="checkbox"/>				
Observaciones: Los planos generales del automóvil en la carretera, tanto en toma imposible desde atrás como desde la mirada de Esther, definen el espacio en el que se va desarrollando la acción				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>		
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>		
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>		
	Dolly <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>		
Obs.: Cámara a bordo del auto y de otro vehículo, movimiento aparente <i>zoom in</i>				
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off	X		
	Sonido over			
	Observaciones	Conversación entre Johan y Esther	No hay	Sonido del auto y de la lluvia, limpiaparabrisas
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>			
	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>			
ESPACIO FÍLMICO	Títulos <input type="checkbox"/>		Textos <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch			
	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
	Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>		
	Observaciones: La cámara muestra mirada o movimiento de los personajes			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
	Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Las tomas generales desde el parabrisas del auto y, particularmente, la que se mueve hacia el espejo retrovisor, son subjetivas desde la mirada de Esther				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario				
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
		Dilatación <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
<p>EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN</p> <p>Transcripción de parte del diálogo:</p> <p>Johan: Era un desconocido; venía de parte de Marianne porque necesita verme.</p> <p>Esther: ¡Esa puta!</p> <p>J: Para ella también es muy duro, Esther</p> <p>E: ¿Qué te pasa, Johan?</p> <p>J: He vuelto a verla. He tratado con toda mi voluntad pero no he podido.</p> <p>E: Pobre Marianne. ¿Te acuerdas cuando viajábamos así? Íbamos en el coche cantando y estábamos siempre felices. O tan sólo en silencio o yo me dormía. Sólo estar junto a ti, era la conciencia total de estar viva y ser parte del mundo. Ahora estoy separada.</p> <p>J: Para mí es igual</p> <p>E: Daría todo porque esto fuera un mal sueño. Poder cerrar y abrir los ojos... y volver a ese tiempo, a esa sensación. (...) Me duele mucho el pecho</p> <p>J: Ya vamos a llegar, Esther, aguanta</p>	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Los personajes se desplazan a bordo de un automóvil antiguo, color gris. El paisaje es rural; los caminos primero son de tierra, luego salen a carretera		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia anterior)	Activo Modificador (confiesa que ha vuelto a ver a Marianne)	Sujeto
		Esther (igual que en secuencia anterior pero con una pañoleta negra cubriéndole el cabello y un suéter gris)	Activo Conservador (añora la vida que ella y Johan tenían en el pasado)	Sujeto Oponente (representa un obstáculo para Johan, quien quisiera estar con Marianne)
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones: Comienza a llover con fuerza		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Johan y Esther van en el auto; ella le pregunta sobre la visita y él confiesa que ha vuelto con Marianne. Esther se muestra afectada por esta declaración y habla del pasado. Se siente mal y pide a Johan que se detenga; baja corriendo en la lluvia: Transitivo (fuerte nexo entre los personajes) Voluntario (Johan confiesa que volvió con Marianne)	Prueba: a pesar de que en la secuencia 14 había decidido dejar a Marianne, en esta secuencia Johan confiesa que ha vuelto con ella. Por su parte, el malestar de Esther pone en evidencia que se ha cansado de ser partícipe del triángulo amoroso	Enunciado de estado disyuntivo y de actuación: La relación entre los sujetos parece llegar a su límite y, desesperada, Esther baja del auto en plena lluvia. Énfasis en la mirada de Esther en el espejo retrovisor y a través del parabrisas, mientras expresa nostalgia por el pasado: imagen tiempo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito: Johan se muestra descarado en su insistente relación con Marianne; Esther parece haber llegado al límite de la tolerancia De necesidad lógica		Empeoramiento: lo que parecía solucionado al final de la secuencia 14, regresa con más fuerza, pues Johan asevera que no ha tenido suficiente voluntad para dejar a Marianne. Esther, por su parte, se siente verdaderamente mal tras esa declaración	Inversión: Lo que ya se daba por solucionado, volvió con más fuerza y, al parecer, alcanzando su límite.	

No. 18	Secuencia: Llanto de Esther	Tiempo código: 1:30:07- 1:38:06	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>		Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Mayor parte de la secuencia rodada en planos generales			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Picada de Johan en el suelo, con el cadáver de Esther			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Los planos generales y la cámara en mano siguiendo a Johan en su búsqueda de Esther, revelan el espacio donde se desarrolla la acción			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	
	Dolly <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara en mano para las tomas bajo la lluvia			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off	X	X
	Sonido over		
Observaciones	Voz de Esther, Johan y los conductores del trailer	No hay	Sonido ambiente: autos en la carretera, lluvia, limpiaparabrisas
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>
		Contraste <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
		Secuencia ordinaria	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
		Textos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: En español para Esther, que habla en Plautdietsch; tipografía amarilla.			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Cámara sigue mirada y movimiento de Johan		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
	Observaciones:		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
			Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Evidente presencia de la cámara que se moja con las gotas de lluvia y que sigue a los personajes. Plano detalle del velocímetro en toma subjetiva desde la mirada de Johan			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
	Obs.: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
		Contracción <input checked="" type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Amplia área verde a un lado de la carretera; lluvia intensa		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en sec. 16, se cubre con una chamarra)	Protagonista Activo (busca a Esther)	Sujeto
		Esther (igual que en secuencia 17)	Activo (llora intensamente hasta caer muerta)	Objeto (fallece)
	Chofer y copiloto del trailer (aprox. 40 años, con gorra azul; uno con chamarra negra, otro con playera blanca)	Activos	Adyuvantes (se detienen para ayudar a Johan)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones: Esher muere bajo la lluvia		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Esther se aleja y llora junto a un árbol; cae muerta. Johan la busca; grita de dolor y la carga hasta el auto; los conductores de un trailer se detienen a ayudarlo: Transitivo (nexo de dolor entre los personajes) Involuntario	Prueba/Sanción: Al no poder soportar más el dolor, Esther muere. Una lectura explicaría ello como un castigo para el adulterio de Johan	Enunciado de estado disyuntivo: El Sujeto llora ante el Objeto muerto por su culpa. Llanto de Esther bajo la lluvia: imagen afección rostro intensivo Cámara enfática en espacios vacíos, donde antes estaban los personajes (por ejemplo, en asientos del auto): Imagen tiempo
		Cambio	Proceso	Variación estructural
Explicito: Esther muere de dolor De necesidad lógica	Empeoramiento: Esther ya no aguanta el sufrimiento y muere.	Saturación: Desde la secuencia anterior, Esther se mostró profundamente afectada por la frialdad con la que Johan admitió que seguía viendo a Marianne; la abnegación y el sufrimiento llegaron al límite		

No. 19	Secuencia: En el hospital	Tiempo código: 1:38:07- 1:41:18	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad; toma a través de la ventana	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones:			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>		
Observaciones: La secuencia concluye con un plano general de la fachada del hospital en la que se desarrolla la acción.			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	
		Dolly <input type="checkbox"/>	
		Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Movimiento aparente de la cámara <i>zoom in</i>			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido over		
Observaciones	Voz de la enfermera, del médico y de Johan	No hay	Sonido ambiente: pasos, frascos, canto de aves
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Transitividad <input type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
		Textos <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch. Texto diegético <i>No se fia</i>			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones: <i>Zoom in</i> al rostro de Johan, enfatizando su sentimiento		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
Observaciones:			Subjetiva <input type="checkbox"/>
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/>
		Contracción <input type="checkbox"/>	Dilatación <input type="checkbox"/>
Observaciones: Escena			
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: hospital menonita; ventanas con cortinas floreadas, estantes de medicinas. Exterior: hospital de paredes blancas y un piso, ubicado en medio de área verde		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia 16)	Pasivo (escucha el dictamen del médico)	Sujeto
		Médico (bata blanca, pantalón café)	Activo (informa sobre la causa de la muerte de Esther)	Sujeto
	Enfermeras (cuatro, una con vestido claro, las demás con uniforme blanco)	Activas (3) Pasiva (1)	Sujetos (3) Adyuvante (1)	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		El médico explica a Johan que Esther falleció por un estallido de coronarias; Johan llora en su hombro: Individual Transitivo (nexo entre los personajes debido al dolor que Johan experimenta)	Sanción: castigo por la infidelidad de Johan	Enunciado de estado disyuntivo (se confirma la separación de los Sujetos) Explicación de la muerte de Esther refiere a que ella estaba cansada; el espectador debe trazar las posibles relaciones según acciones del pasado: Imagen mental
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explicito: Esther ha muerto De sucesión cronológica		Empeoramiento: Johan sufre por la inesperada y prematura muerte de Esther, de la que se siente culpable	Saturación: esta secuencia confirma la tragedia que inicia en la secuencia anterior y que tiene sus orígenes desde la secuencia 2, en la que Esther se veía molesta, pues soportaba en silencio la infidelidad de Johan	

No. 20	Secuencia: Ritual fúnebre	Tiempo código: 1:41:19- 1:50:00		
FORMA				
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo		
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>	
	Encuadre	Observaciones: Figuras separadas del fondo y dispuestas en profundidad		
		Tipos de planos		
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/>	Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>	Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Detalle de la mano de Esther mientras su madre le corta las uñas				
Angulación				
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/>	Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>			
Observaciones: Picada de Johan hincado junto al cadáver de Esther				
Espacio off				
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>			Imaginable <input type="checkbox"/>	
			Definido <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: La mitad de la acción se desarrolla en el mismo espacio que la secuencia 2, es decir el comedor de la casa de Johan; la otra mitad se desarrolla en un cuarto semivacío que, además, es mostrado en un paneo desde fuera				
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>		Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input checked="" type="checkbox"/> <i>up</i> y <i>down</i>	Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones:				
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X		X
	Sonido off			X
	Sonido over			
Observaciones	Cantos de la Biblia; voz de Johan, su padre, su suegra, su cuñado y Alfredo.		No hay	Exterior: insectos; sonidos cuando peinan y limpian a Esther
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Secuencia por episodios		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>	Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch				
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Movimientos de cámara siguen el movimiento de los personajes				
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: Personajes mostrados en encuadres individuales y separados				
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>	Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Omnipotencia de la cámara que entra y sale del espacio en el que ocurre la acción, además de que presenta de manera fragmentada a los personajes que se encuentran en el mismo espacio				
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario (toma a través de la ventana)
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>	Contracción <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Elipsis				
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial				

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Sala y cuarto de la casa de Johan y de su familia; paredes blancas, muebles escasos; ventanas por las que entra luz en abundancia		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (traje negro, camisa blanca)	Activo (llora y se siente culpable por la muerte)	Sujeto
		Padre de Johan (traje negro, camisa gris)	Activo Protector (trata de consolar a Johan)	Sujeto
	Madre de Johan, de Esther, Sarah (vestidos)	Activos Conservadores (cumplen el ritual de limpieza)	Sujetos	
	Cornelio y Alfredo (ropa formal negra)	Activos (cargan el cadáver y se despiden)	Sujetos	
	Miembros de la comunidad (de negro)	Activos Conservadores (rezan)	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
Los miembros de la comunidad menonita se reúnen en casa de Johan para el funeral de Esther; la madre, suegra e hija mayor de la difunta la limpian; el hermano, esposo, suegro e hijo mayor la llevan al féretro y se despiden de ella. Johan llora y se siente responsable; su padre trata de consolarlo: Repetitivo (ritual) Transitivo		Sanción/ reparación de la falta: la muerte de Esther representa un castigo para Johan pero, ante su carácter irremediable, su padre lo consuela diciéndole que se trata de una decisión divina	Enunciado de estado conjuntivo: los Sujetos se reúnen para despedir al Objeto. Sujetos cumplen un ritual e, impotentes ante la muerte, se sumen en una situación óptica y sonora pura: Imagen tiempo	
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: toda la comunidad despide a Esther De sucesión cronológica	Proyecto actualizado: Esther falleció y, como miembro de la comunidad menonita, es velada de acuerdo a sus rituales	Estancamiento: Cierre de la muerte de Esther, ocurrida desde la secuencia 18	

No. 21	Secuencia: Johan con Zacarías, Anita y Ágata	Tiempo código: 1:50:01- 1:52:30	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras separadas del fondo y dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input checked="" type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Picada de los asistentes al funeral y de Anita saliendo tras su papá			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input checked="" type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
El espacio interior, fragmentado en secuencia anterior, es mostrado con amplio paneo. El espacio exterior también es mostrado con paneo que sigue recorrido de personajes; pero al final, la mirada de Zacarías evoca el espacio detrás de cámara que no queda definido			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
CÓDIGOS SONOROS	Voz	Música	Ruido
	Sonido in	X	X
	Sonido off	X	X
	Sonido over		
Observaciones	Voces de Johan, Zacarías, el padre de Johan, Ágata y Anita	No hay	Sonido ambiente: pasos, puerta, aves y llegada de un automóvil
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Escena		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>	Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch	
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>	
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Cámara sigue el movimiento de los personajes		
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
	Observaciones:		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>	Observaciones:	
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input type="checkbox"/>	Obs.: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>	
	Observaciones: Escena		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: comedor de la casa de Johan. Exterior: fachada café de la casa de Johan, marcos de ventanas y puertas en color blanco, vegetación abundante		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia anterior)	Activo Influenciador (pide a Zacarías lo acompañe)	Sujeto
	Zacarías (sombrero, pantalón café, saco en tono oscuro)	Activo Mejorador (trata de entretener a Anita)	Adyuvante	
	Ágata y Anita (vestidos en tono oscuro)	Activos Mejoradores (consuelan a su padre)	Sujeto (Anita cuestiona y trata de entender) Adyuvantes	
	Padre de Johan (igual a secuencia anterior)	Pasivo (saluda a Zacarías y se sienta)	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Zacarías da el pésame a Johan; éste le pide que lo acompañe afuera. Ágata y Anita los siguen; la segunda pregunta sobre la semejanza entre morir y dormir. Alguien llega y Zacarías hace señas a Johan: Transitivo (nexo entre los personajes) Voluntario	Reparación de la falta: ante la muerte de Esther, Johan es consolado por su amigo y sus hijas; éstas, a su vez, tratan de entender lo que sucedió	Enunciado de estado conjuntivo: encuentro entre los Sujetos y Adyuvantes Los Sujetos hablan sobre el hecho y se relacionan en torno a él: Imagen mental
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Implícito: Las niñas tratan de asimilar la muerte de su mamá al tiempo que consuelan a su padre De necesidad lógica	Mejoramiento: las niñas comienzan a asimilar lo que ocurrió y, en vez de culparlo, consuelan a su padre	Suspensión: Parece que no queda nada por hacer respecto a Esther; sin embargo, al final de la secuencia queda abierto el enigma sobre quién llegó	

No. 22	Secuencia: Marianne habla con Johan	Tiempo código: 1:52:32- 1:57:03	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input checked="" type="checkbox"/>	Profunda <input type="checkbox"/> Observaciones: Figuras mezcladas con el fondo; disposición horizontal en algunos planos
	Encuadre	Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/> Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/> Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/> Primerísimo plano <input type="checkbox"/> Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Detalle de la mano de Marianne cubriendo el sol
		Angulación	
		Frontal <input checked="" type="checkbox"/> Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/> Cenital <input type="checkbox"/> Nadir <input type="checkbox"/> Observaciones: Contrapicada de la mano de Marianne cubriendo el sol	
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/> Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/> El espacio en que se desarrolla la mayor parte de la acción, es mostrada en gran plano general; la segunda parte ocurre en el mismo espacio que la secuencia 20, de modo que el área evocada por el saludo de Marianne al final, ya ha sido definida antes			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/> Subrayada <input type="checkbox"/> Observaciones:		
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/> Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/> Travelling <input type="checkbox"/> Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/> Observaciones: Cámara permanece fija		
CÓDIGOS SONOROS	Voz		Música
	Sonido in		Ruido
	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>
	Sonido off		<input checked="" type="checkbox"/>
Sonido over			
Observaciones		Conversación de Johan y Marianne; voces de dolientes	No hay
		Llanto de Johan y sonido ambiente (aves)	
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/> Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/> Proximidad <input type="checkbox"/> Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>	
	Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/> Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/> Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/> Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/> Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/> Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/> Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/> Observaciones: Cámara permanece fija mientras las figuras se mueven	
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/> Espacio fragmentado <input type="checkbox"/> Observaciones:	
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/> Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/> Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: La toma en contrapicada de la mano de Marianne cubriendo el sol, es subjetiva desde la mirada de ella		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones: Punto de vista del autor implícito equivalente al de narrador y narratario	
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/> Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/> Observaciones: Elipsis	
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: Fachada de una bodega café junto a la casa de Johan; rodeada por campo de cultivo. Interior: Comedor de la casa de Johan, donde siguen los dolientes		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
	Johan (igual que en secuencia 20)	Activo (llora en el hombro de Marianne)	Sujeto	
	Marianne (vestido gris y pañoleta negra en el cabello)	Activo (consuela a Johan y pide ver a Esther)	Sujeto	
	Dolientes de la comunidad menonita (igual que en secuencia 20)	Pasivos	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
Comportamiento		Función	Acto	
Marianne consuela a Johan, quien llora por la muerte de Esther; pide ver a la difunta. Johan la lleva al cuarto donde reposa el cadáver de Esther y la deja entrar sola: Transitivo (nexo entre los tres personajes del triángulo amoroso) Voluntario Consciente		Reparación de la falta: los amantes reflexionan sobre lo ocurrido; y mientras Johan desea poder regresar el tiempo, Marianne pide ver a Esther	Enunciado de estado conjuntivo: encuentro entre los Sujetos, a partir de la muerte del tercer elemento implicado en el triángulo Tomas cerradas del rostro lloroso de Johan y estoico de Marianne: Imagen afección rostro intensivo	
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Implícito: Johan se lamenta por la muerte de Esther; Marianne lo consuela fríamente. De necesidad lógica	Ningún proyecto actualizado	Saturación: En esta secuencia se esclarece que la persona que llegó en la secuencia anterior, es Marianne, quien consuela a Johan y pide ver a Esther	
Transcripción de parte del diálogo: Johan: Daría lo que fuera por regresar el tiempo y volver todo a como estaba antes Marianne: Eso es lo único en la vida que no podemos hacer, Johan				

No. 23	Secuencia: Resurrección tras beso de Marianne	Tiempo código: 1:57:04- 2:03:13	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figura separada del fondo; contraste de color	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input type="checkbox"/> Figura entera <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/> Primer plano <input checked="" type="checkbox"/>
Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Primer plano del rostro de Esther			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input checked="" type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Toma cenital del rostro de Esther, que muestra su lenta resurrección			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El plano en figura entera de Esther en el féretro, define el amplio y semivacío cuarto en el que se desarrolla la acción			
Iluminación	Neutra /Realista <input type="checkbox"/>	Subrayada <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: El cuarto es de un tono intenso de blanco			
Movimiento de cámara	Paneo <input checked="" type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Movimiento aparente de la cámara <i>zoom in</i>			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sonido off	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sonido over		
Observaciones	Voces de Marianne, Esther, Ágata y Anita	No hay	Pasos de Marianne; puerta del cuarto
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Transitividad <input type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Escena	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input checked="" type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
Observaciones: Movimientos ligeros que siguen a los personajes			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input checked="" type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: La toma cenital del rostro de Esther cuando revive, interpela al espectador, tanto por la sorpresa en términos de contenido, como por la duración de la toma y la mirada a la cámara			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario (por ejemplo, permanencia en el rostro de Esther hasta que ésta revive)			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input checked="" type="checkbox"/> Contracción <input type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Escena		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: Cuarto blanco; al centro, el fêretro de Esther cubierto con tela blanca, sobre una mesa y un tapete rojo; dos velas en base de metal a cada lado		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Marianne (igual que en secuencia anterior)	Activo Influenciador (besa a Esther en la boca)	Sujeto Adyuvante (de alguna manera, su beso ayuda a que Esther reviva)
		Esther (bata blanca, gorro negro)	Activo (revive)	Sujeto
	Anita y Ágata (Igual que en secuencia 21)	Activos (saludan a su mamá)	Sujetos	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Marianne besa en la boca a Esther; ésta revive y le agradece. Ágata y Anita entran y saludan a su mamá, quien les contesta sonriente; mientras, Marianne trata de contener el llanto: Transitivo (nexo entre los personajes que, hasta este momento, se presentaban como oponentes)	Reparación de la falta/ Retorno: Marianne besa a Esther en la boca, con profundo dolor. Esther abre los ojos, regresa de la muerte, y agradece a Marianne, quien llora pero trata de disimular sus lágrimas	Enunciado de estado conjuntivo: encuentro entre los dos Sujetos femeninos Situación óptica y sonora pura, contemplación cuando Esther revive: Imagen tiempo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
Explícito: Esther revive De necesidad lógica: milagro producto del amor		Mejoramiento: Esther revive tras ser besada por la amante de su marido; ésta llora, quizá al saber que ello implica que ahora sí se ha terminado su relación con Johan	Inversión: lo que ya se daba por hecho, la muerte de Esther, es revertida gracias al amor que ambas mujeres sienten por Johan	

No. 24	Secuencia: Anita da la noticia a Johan	Tiempo código: 2:03:14- 2:06:14	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Figuras dispuestas en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/>
		Plano Americano <input checked="" type="checkbox"/>	Plano medio <input checked="" type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input type="checkbox"/>
Obs.: Plano general subjetivo de Ágata platicando con Esther, desde la mirada de Johan			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Contrapicada del padre de Johan arreglando el reloj			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/>		
Definido <input checked="" type="checkbox"/>			
Observaciones: La primera parte de la acción se desarrolla en el mismo espacio que la secuencia 20; la segunda parte, en el mismo espacio que la secuencia anterior			
Iluminación	Neutra /Realista <input checked="" type="checkbox"/>	Subrayada <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/>	
	Travelling <input type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/>	
	Dolly <input type="checkbox"/>	Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones: Cámara permanece fija			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in	X	
	Sonido off		X
	Sonido over		
Observaciones	Voces de Ágata, Anita, Sara y una doliente	No hay	Sonido del reloj como en secuencia 2; pasos, puerta
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Proximidad <input checked="" type="checkbox"/>	Contraste <input type="checkbox"/>
		Transitividad <input checked="" type="checkbox"/>	Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Sintagma alternado (tres acciones paralelas: Anita dándole la noticia a su padre, Marianne saliendo de la casa y Ágata contándole el ritual a Esther)		
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input checked="" type="checkbox"/>	Títulos <input type="checkbox"/>
	Textos <input type="checkbox"/>		
	Observaciones: En español, tipografía amarilla. Personajes hablan en Plautdietsch		
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio estático móvil <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Cámara permanece fija mientras los personajes se mueven		
	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>	
	Observaciones:		
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/>
	Subjetiva <input checked="" type="checkbox"/>		
	Observaciones: La última toma, plano general de Ágata con Esther, es una toma subjetiva desde la mirada de Johan		
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario (ve las tres acciones)		
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/>
		Contracción <input type="checkbox"/>	Dilatación <input checked="" type="checkbox"/>
	Observaciones: Expansión		
	Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial		

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Interior: comedor de la casa de Johan, reloj colgando en la pared. Cuarto donde se encuentra el féretro de Esther; una mariposa sale por la ventana		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Johan (igual que en secuencia 20)	Pasivo (llora al escuchar a Anita)	Sujeto
		Anita (igual que en secuencia 21)	Activo (da la buena noticia a Johan y le pide que vea a Esther)	Sujeto
	Marianne (igual que en secuencia 22)	Activo (sale discretamente de la casa)	Sujeto	
	Ágata (igual que en secuencia 21)	Activo (le cuenta el ritual a Esther)	Sujeto	
	Sara y dolientes (igual que en secuencia 20)	Activos (tratan de consolar a Johan)	Adyuvantes	
	Papá de Johan (igual que en secuencia 20)	Activo (echa a andar el reloj de nuevo)	Sujeto	
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones:		
		Acciones		
Comportamiento		Función	Acto	
El padre de Johan arregla el reloj que su hijo detuvo en secuencia 3; Anita le dice a Johan que vaya a ver a Esther, quien ha despertado; Marianne sale discretamente de la casa; Johan accede y encuentra a Ágata platicando con Esther: Transitivo (nexo entre los personajes) Voluntario		Reparación de la falta/ retorno: Tras la resurrección de Esther, Marianne sale de la vida de la familia; retorno a la tranquilidad	Enunciado de estado conjuntivo: Las niñas invitan a Johan a que sea parte de la milagrosa resurrección de Esther: imagen acción El tiempo vuelve a correr a partir de que Esther despierta: Imagen mental	
Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural	
	Explícito: El reloj vuelve a andar; Marianne se va De sucesión cronológica	Mejoramiento: el tiempo vuelve a correr a partir de la resurrección de Esther; Marianne sale definitivamente de la vida de Johan	Saturación: Anita comunica a Johan la buena noticia sobre lo ocurrido en la secuencia anterior y Marianne sale discretamente	

No. 25	Secuencia: Ocaso	Tiempo código: 2:06:15- 2:15:50	
FORMA			
CÓDIGOS VISUALES	Composición icónica	Plasticidad de la imagen/ Profundidad de campo	
		Plana <input type="checkbox"/>	Profunda <input checked="" type="checkbox"/>
	Encuadre	Observaciones: Movimiento de la cámara en profundidad	
		Tipos de planos	
		Gran plano general <input checked="" type="checkbox"/>	Plano general <input checked="" type="checkbox"/> Figura entera <input type="checkbox"/>
		Plano Americano <input type="checkbox"/>	Plano medio <input type="checkbox"/> Primer plano <input type="checkbox"/>
		Primerísimo plano <input type="checkbox"/>	Plano detalle <input checked="" type="checkbox"/>
Obs.: Detalle del marco de la ventana; gran plano general idéntico al de la secuencia 1			
Angulación			
Frontal <input checked="" type="checkbox"/>	Picada <input type="checkbox"/> Contrapicada <input checked="" type="checkbox"/>		
Cenital <input type="checkbox"/>	Nadir <input type="checkbox"/>		
Observaciones: Contrapicada de estrellas en el cielo			
Espacio off			
No percibido ni reclamado <input type="checkbox"/>	Imaginable <input type="checkbox"/> Definido <input checked="" type="checkbox"/>		
Observaciones: El espacio, idéntico al de la primera secuencia, es mostrado en gran plano general que después se oscurece, al tiempo que la cámara se desplaza en profundidad			
Iluminación	Neutra /Realista	Subrayada <input checked="" type="checkbox"/>	
Observaciones: La secuencia condensa el cambio de la luz a lo largo de una hora			
Movimiento de cámara	Paneo <input type="checkbox"/>	Tilt <input type="checkbox"/> Dolly <input checked="" type="checkbox"/> <i>in</i>	
	Travelling <input checked="" type="checkbox"/>	Crane <input type="checkbox"/> Cámara en mano <input type="checkbox"/>	
Observaciones:			
CÓDIGOS SONOROS		Voz	Música
	Sonido in		
	Sonido off		
	Sonido over		
	Observaciones	No hay	No hay
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Tipos de asociaciones	Identidad <input checked="" type="checkbox"/>	Analogía <input type="checkbox"/> Contraste <input type="checkbox"/>
		Proximidad <input type="checkbox"/>	Transitividad <input checked="" type="checkbox"/> Acercamiento <input type="checkbox"/>
	Tipo sintagmático	Secuencia ordinaria (ocaso condensado)	
CÓDIGOS GRÁFICOS	Didascálicos <input type="checkbox"/>	Subtítulos <input type="checkbox"/>	Títulos <input checked="" type="checkbox"/> Textos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Título de la película y créditos en tipografía blanca y redonda, fondo negro, sin audio			
ESPACIO FÍLMICO	Eje estático/ dinámico	Espacio estático fijo <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico descriptivo <input type="checkbox"/>
		Espacio estático móvil <input type="checkbox"/>	Espacio dinámico expresivo <input checked="" type="checkbox"/>
Observaciones: Cámara avanza en profundidad con modificación en la luz			
	Eje orgánico/ inorgánico	Espacio unitario <input checked="" type="checkbox"/>	Espacio fragmentado <input type="checkbox"/>
Observaciones:			
TIPO DE MIRADA	Objetiva <input type="checkbox"/>	Objetiva irreal <input checked="" type="checkbox"/>	Interpelación <input type="checkbox"/> Subjetiva <input type="checkbox"/>
Observaciones: Omnipotencia de la cámara en la capacidad de condensar un ocaso en los minutos que dura la secuencia; además, nuevamente se muestran las manchas de sol			
PUNTO DE VISTA	Focalizadores	Extradiegéticos <input checked="" type="checkbox"/>	Homodiegéticos <input type="checkbox"/>
Observaciones: Punto de vista del autor implícito superior al de narrador y narratario			
TIEMPO FÍLMICO	Duración	Natural absoluta <input type="checkbox"/>	Natural relativa <input type="checkbox"/> Contracción <input checked="" type="checkbox"/> Dilatación <input type="checkbox"/>
	Observaciones: Elipsis		
Notas sobre orden y/o frecuencia: Tiempo lineal vectorial. Cíclico respecto a la secuencia inicial			

CONTENIDO				
EJES ESTRUCTURALES DE LA NARRACIÓN	Existentes	Ambiente		
		Exterior: amplia zona rural y campos de cultivo en Cuauhtémoc, Chihuahua. Ocaso en comunidad menonita. Fachada gris de casa de Johan, marco de ventana blanco		
		Personajes		
		Persona	Rol	Actante
		Ninguno		
	Acontecimientos	Sucesos		
		Observaciones: Una mariposa vuela fuera del cuarto de Esther. Ocaso		
		Acciones		
		Comportamiento	Función	Acto
		Ninguno		Situación óptica y sonora pura: Imagen tiempo
	Transformaciones	Cambio	Proceso	Variación estructural
		Explicito: cambio en la luz De sucesión cronológica	Ningún proyecto actualizado	Saturación: anochece

BIBLIOGRAFÍA

- Amador Bech, Julio, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, México, UNAM-FCPyS, 2004, 280 pp.
- Bataille, Georges, *El Erotismo*, México, Tusquets, 1997, 289 pp., Ensayo 34.
- _____, *Madame Edwarda*, introducción de Salvador Elizondo y epílogo de Huberto Batis, Ediciones Coyoacán, 2ª ed., México, 2001, 83 pp., Col. Reino imaginario.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Traducción de Pablo Palant, Buenos Aires, Ediciones siglo XX, 1989, 308 pp.
- Bresson, Robert, *Notas Sobre El Cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 2002, 131 pp.
- Buckland, Warren, “Film semiotics” en, Miller, Toby y Robert Stam, *A Companion to Film Theory*, Oxford, Blackwell Publishers, 1999, pp.84-104
- Casetti Francesco y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991, 278 pp.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano 2009*, Tomo II M-Z, México, CONACULTA-IMCINE, 2009, 941 pp.
- Connell, R.W., *Masculinidades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Programa Universitario de Estudios de Género, 2003, 355 pp.
- Coria, José Felipe, *Iluminaciones del inestable cinema mexicano*, Barcelona, Paidós, 2005, 90 pp.
- Cortés Altamirano, Guadalupe, “Aportes del enfoque de género a la investigación de las ciencias sociales” en *Acta sociológica número 46, Investigación social y metodología*, México, FCPyS, Centro de Estudios Sociológicos, 2006, pp. 53-68
- Deleuze, Gilles, *La Imagen-Movimiento. Estudios Sobre Cine 1*, México, Paidós, 1983, 318 pp., Paidós Comunicación 16.
- _____, *La Imagen-Tiempo. Estudios Sobre Cine 2*, México, Paidós, 1987, 391 pp., Paidós Comunicación 26.
- Delumeau, Jean, *El miedo en occidente (Siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada*, Madrid, Taurus, 1989, 655 pp.
- Donzelot, Jacques, *La policía de las familias*, Valencia, Pre-Textos, 1998, 243 pp.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, 2º ed., Barcelona, editorial Ariel, 1985, 355 pp.

- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1975, 314 pp.
- Freud, Sigmund, “La cabeza de Medusa”, en *Obras completas. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)*, Vol. XVIII, 2ª ed., Buenos Aires, Amorrortu editores, 2004, pp. 270-271
- _____, “33ª conferencia. La feminidad”, en *Obras completas. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936)*, Vol. XXII, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1976, pp. 104- 125
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, ediciones Mapa, IMCINE, México, 1998, 466 pp.
- Getino, Octavio, *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*, Santiago, LOM ediciones, 1999, 281 pp.
- Glantz, Margo, “Mirando por el ojo de Bataille” en Bataille, Georges, *Historia del ojo*, traducción y prólogo de Margo Glantz, Ediciones Coyoacán, México, 1994, 130 pp., Col. Reino imaginario.
- González Enloe, Maxine, *Sexualidad femenina y psicoanálisis*, México, Textos Mexicanos, 2003, 209 pp.
- Goosses, Andreas, “La Tierra gira masculinamente, compañero. El ideal de masculinidad del guerrillero” en *Género, feminismo y masculinidad en América Latina*, El Salvador, Ediciones Heinrich Böll, 2001, pp. 225-247
- Hayward Susan, *Cinema Studies. The key concepts*, 3ª ed., Oxon, Routledge, 2006, 586 pp.
- Hooks, Bell, “Male heroes and female sex objects. Sexism in Spike Lee’s Malcom X (1993)” en Warhol, Robin y Diane Price Herndl (editores), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*. New Jersey, Rutgers, 1997, pp. 555-558
- Kaplan, E. Ann, *Looking for the other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, Nueva York, Routledge, 1997, 333 pp.
- Kosofsky Sedwick, Eve, “Gender asymmetry and erotic triangles” en Warhol, Robin y Diane Price Herndl (editores), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*. New Jersey, Rutgers, 1997, pp. 524- 531

- Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, 220 pp., Colección Signo e imagen.
- Lagarde, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 3º ed., México, D. F., UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, 1997, 878 pp. Colección Posgrado.
- Lauretis, Teresa de, *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction. Theories of representation and difference*, Bloomington, Indiana University, 1987, 151 pp.
- _____, *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992, 295 pp. Feminismos.
- _____, “Upping the anti (sic) in feminist theory” en Warhol, Robin y Diane Price Herndl (editores), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, New Jersey, Rutgers, 1997, pp. 326-339
- Mardones, J. M y N. Ursúa, *Filosofía de las ciencias humanas y sociales: Materiales para una fundamentación científica*, México, Coyoacán, 1999, 260 pp.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*, Barcelona, Paidós, 2002, 265 pp. Comunicación 133 Cine.
- Mulvey, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema (1975)” , en Warhol, Robin y Diane Price Herndl (editores), *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*, New Jersey, Rutgers, 1997, pp. 438-448
- Oroz, Silvia, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM, 1995, 186 pp.
- Pardinas, Felipe. *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. 39º ed., México D.F., Siglo XXI, 2008, 241 pp., Sociología y política.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 351 pp.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, 4ª ed., Madrid, Akal, 2007, 275 pp. Colección Básica de bolsillo 31
- Radillo, Olivia, *Buñuel y las fronteras del deseo: Dos estudios y una entrevista con Román Gubern*, México, D.F., UAM Xochimilco, 2004. 110 pp. Colección Frecuentaciones.

- Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, 3ª ed., traducción de Alma Alicia Martell, México, Colofón, 2005, 62 pp.
- Schrader, Paul, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid, JC, 1999, 207 pp., Colección Clásicos.
- Stam, Robert, et al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1992, 271 pp.
- Studlar, Gaylyn, “Masochism and the perverse pleasures of the cinema” en Mast Gerald, Marshall Cohen y Leo Braudy (editores), *Film theory and criticism. Introductory readings*, 4ª ed., Nueva York, Oxford University Press, 1992, pp. 773-790
- Tubert, Silvia, *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*, Madrid, Síntesis, 2001, 303 pp., Sociedad y psicoanálisis.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 313 pp.
- Vassallo de Lopes, María Immacolata. *Investigación en comunicación: Formulación de un modelo metodológico*, Naucalpan, Esfinge, 2003, 142 pp.
- Viñas, Moisés, *Historia del Cine Mexicano*, México, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Actividades Cinematográficas/UNAM, 1987, 167 pp.
- Zapata Galindo, Martha “Más allá del machismo. La construcción de masculinidades” en *Género, feminismo y masculinidad en América Latina*, El Salvador, Ediciones Heinrich Böll, 2001, pp. 225-247
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, D.F., UAM, Unidad Xochimilco, 2003, 159 pp.

HEMEROGRAFÍA

- Bonfil, Carlos, “Cine mexicano: el autoengaño satisfecho” en *La Jornada*, 27 de diciembre de 2009, p. 7a

FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS

- *Japón*. Escrita y dirigida por Carlos Reygadas. Producida por Carlos Reygadas y Jaime Romandía (Mantarraya y Nodream), con el apoyo de Carlos Serrano Azcona, ZDF/Arte, Fondo Hubert Bals, CONACULTA-IMCINE FOPROCINE, Agnes B., British Airways, SEMARNAT y Estado de Hidalgo. Fotografía de Diego Martínez Vignatti. Sonido de Gilles Laurent. Edición de Daniel Melguizo, Carlos Serrano y David Torres. Diseño de producción de Alejandro Reygadas. Música: Arvo Pärt. Reparto: Alejandro Ferretis, Magdalena Flores, Carlos Reygadas Barquín, Yolanda Villa, Martín Serrano, Rolando Hernández, Claudia Rodríguez, Bernabé Pérez. México/ España/ Alemania/ Holanda, 2002, 122 min.
- *Batalla en el cielo*. Escrita y dirigida por Carlos Reygadas. Producida por: Philippe Bober, Susanne Marian, Carlos Reygadas y Jaime Romandía, con el apoyo de Fondo Hubert Bals, Fondo Sud Cinéma y Communauté Française de Belgique. Fotografía de Diego Martínez Vignatti. Edición de Adoración G. Elipe, Benjamin Mirguet, Carlos Reygadas y Nicolas Schmerkin. Reparto: Marcos Hernández, Anapola Mushkadiz, Ana Bertha Ruiz, David Bornstein, Rosalinda Ramírez. México/ Alemania/ Francia/ Bélgica, 2005, 98 min.
- *Luz silenciosa (Stellet licht)*. Escrita y dirigida por Carlos Reygadas. Producida por: Estudios Churubusco Azteca S.A., Instituto Mexicano de Cinematografía FOPROCINE, Arte France Cinéma, Bac Films, Nederlands Fonds voor de Film, Mantarraya Producciones, No Dream Cinema, Motel Films, Ticoman y World Cinema Fund. Dirección artística de Nohemi González. Efectos visuales de Juan Manuel Nogales. Fotografía de Alexis Zabe. Edición de Natalia López. Sonido de Jaime Baksht, Martín Hernández, Michelle Couttolenc, Raul Locatelli y Sergio Díaz. Reparto: Cornelio Wall, Maria Pankratz, Miriam Toews, Peter Wall, Jacobo Klassen. México/ Alemania/ Francia/ Países Bajos-Holanda, 2007, 136 min.