



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO**

Fernando Eimbcke. Revelando un estilo cinematográfico

Trabajo terminal de la licenciatura en Comunicación Social que
presentan para réplica final

**Alan Xelham Gómez Mayén
Alejandro Reyes García**

Asesor responsable: Yolanda Mercader

Asesores internos: Noe Santos, Salvador Ramírez

Asesor externo: Marco Porras

Fecha de Réplica: 1 de Agosto del 2011

RESUMEN. ABSTRACT

Fernando Eimbcke. Revelando un estilo cinematográfico es una investigación que gira entorno al análisis de las dos primeras películas del joven director mexicano Fernando Eimbcke: *Temporada de Patos* y *Lake Tahoe*. Se basa en conceptos como cine de autor, estilo, minimalismo y estilo trascendental. Además se revisan sus influencias nacionales e internacionales, haciendo una comparación con éstas para finalmente definir el estilo propio del joven director.

Palabras clave. **Fernando Eimbcke, Temporada de patos, Lake Tahoe cine de autor, estilo, minimalismo, estilo trascendental.**

Fernando Eimbcke. Revealing a cinematographic style is an investigation that centers on the analysis of the two first films of the young Mexican director Fernando Eimbcke: *Duck Season* and *Lake Tahoe*. It's based on the concepts of auteur film, style, minimalism and transcendental style. It also reviews his national and international influences, comparing them to finally define the particular style of the young director

Keywords: **Fernando Eimbcke, Duck Season, Lake Tahoe, auteur film, style, minimalism, transcendental style**

Alan Xelham Gómez Mayén. Alejandro Reyes García.

Fernando Eimbcke. Revelando un estilo cinematográfico

TRABAJO TERMINAL DE LA LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

MÉXICO, 1 de Agosto del 2011

NO DE PÁGINAS: 165.

IDIOMA: ESPAÑOL.

VERSIÓN DIGITAL.

Índice

Introducción	4
El cine mexicano y sus nuevos directores	6
El cine de autor	13
El estilo en el arte y el cine	18
Estilos cinematográficos	27
Fernando Eimbcke	46
Metodología	50
Temporada de patos	53
Lake Tahoe	107
Influencias cinematográficas de Fernando Eimbcke	145
Conclusiones	159
Bibliografía	163
Hemerografía	164
Filmografía	165

Introducción

¿Se puede considerar a Fernando Eimbcke como un autor cinematográfico dentro del llamado cine de autor? ¿Cuáles son las características estilísticas del cine de Fernando Eimbcke? De entre los jóvenes cineastas mexicanos que surgieron en las últimas décadas, Eimbcke será nuestro objeto de estudio.

Indagaremos sobre el estilo cinematográfico de éste cineasta y su correlación con el concepto del “cine de autor”. Analizaremos la obra de Eimbcke, sus características principales, y su relación con otras producciones mexicanas recientes. Esto nos permitirá reflexionar sobre la actualidad de la cinematográfica nacional, y con ello hacer una aportación al conocimiento sobre las tendencias estéticas del cine del México de hoy.

Este trabajo es pertinente debido al éxito -principalmente en los festivales internacionales- del cine de Eimbcke, y más aún reconociéndolo en el contexto que le corresponde: uno de los nuevos directores mexicanos surgidos a finales de los noventas. El proyecto es viable ya que nos proponemos analizar sus dos únicas películas hasta la fecha, pero dicho sea de paso: en función de vislumbrar un estilo que creemos comparten otros cineastas de su generación: Carlos Reygadas, Amat Escalante, Julián Hernández y Ernesto Contreras.

Un primer acercamiento a la estética de las películas de Eimbcke será el minimalismo: como una forma de expresión que busca simplificar todo a lo mínimo y como tendencia creativa que está presente en muchos productos culturales, donde el cine no es la excepción. Este análisis estilístico implica un reconocimiento del lenguaje cinematográfico como un modo de ser y expresarse por parte de los que crean el cine: individualidad pero también universalidad, es decir, cada película como el deseo artístico de expresar algo personal pero que busca ser trascendente.

Reflexionar sobre el autor cinematográfico es entender la relación de éste con sus películas, tratando de encontrar elementos afines en ellas, explicándose una serie de elementos culturales e históricos que condicionan la producción del filme, pero que permiten encontrar las decisiones estéticas e ideológicas, concientes e inconcientes determinadas por el creador.

La importancia de este trabajo radica en la reflexión sobre el cine de autor en el cine contemporáneo mexicano, entender las ideas creativas del autor, así como las tendencias estéticas en las que se ve inscrito en nuestro país.

Es importante realizar un análisis cinematográfico del estilo de las nuevas generaciones de realizadores, quienes cuentan con una influencia nacional e internacional diversa y muy distinta a la de sus predecesores. Debido a esto y a la variedad de dichas influencias nos parece pertinente analizar a éste joven realizador que ya forma parte de los nuevos exponentes del cine mexicano.

La trascendencia de este estudio radica en que esta nueva generación de jóvenes cineastas es el futuro del cine mexicano.

El cine mexicano y sus nuevos directores

En la última década se ha hablado de un supuesto “resurgimiento del cine mexicano” teniendo como baluartes a los “tres mosqueteros”: Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro. Pero ¿En verdad estamos hablando de cine mexicano? ¿En verdad contribuyen de alguna forma al desarrollo del cine nacional?

En *Babel* (2006), de Iñárritu, la trama se lleva a cabo en distintas partes del globo. Una circunstancia que nos remite al exilio creativo que el director de *Amores Perros* comparte con los otros dos autores mexicanos: Cuarón y del Toro: los tres trabajan en producciones norteamericanas, inglesas o españolas, exiliados por las dificultades para realizar cine entre los escombros de la industria mexicana.

La “otra” nueva generación

A la par de estos tres creadores reconocidos internacionalmente ha surgido una nueva camada de jóvenes cineastas mexicanos, algunos provenientes de escuelas de cine como Fernando Eimbcke o Ernesto Contreras y otros provenientes de otros ámbitos como el caso de Carlos Reygadas, quién no tuvo una formación de escuela de cine y ni siquiera una formación en el ámbito artístico.

A pesar de que las películas de los cineastas de esta nueva generación han sido reconocidas y premiadas nacional e internacionalmente, muchas de ellas no han tenido una gran difusión en el público de México y no han sido aceptadas de buena forma en el terreno comercial.

En este capítulo se pretende presentar y dar a conocer a la nueva generación de cineastas mexicanos los cuales, como hemos dicho, no han tenido la gran difusión que tienen Iñárritu, Cuarón, o Del Toro, pero que son los que realmente contribuyen a la creación de un nuevo cine mexicano con nuevas propuestas y

producciones de calidad. Entre los directores que forman parte de esta generación, resaltan: Julián Hernández, Fernando Eimbcke, Carlos Reygadas, Amat Escalante y Ernesto Contreras.



Cineastas de la película "Revolución" (cortometrajes de cineastas mexicanos)

Todos ellos nacieron durante las décadas de los 60's y 70's, y comenzaron a filmar largometrajes en la primera década de los "dosmiles". Son la generación que ahora tiene el poder de la cámara en sus manos, la vanguardia creativa que crea cine mexicano en el cambio del siglo XX al XXI. Narran de manera novedosa sus historias. Se alejan de los planos que descubren multitudes en conflictos sociales, para colocar la cámara sobre los individuos que muestran desde la intimidad de lo cotidiano los problemas que les atañen. Son una generación definida con distintos nombres: los "jóvenes quietos", los del "cine contemplativo", filman sus imágenes deteniéndose concienzudamente ante la

visión de un plano. Son Directores que prefieren la excepción a la norma. Se han situado al margen de las corrientes estilísticas oficiales: se han rehusado a la cámara móvil o incluso vertiginosa y a la edición rápida y fuera de control.

Cinco cambios de velocidad en la carretera del cine mexicano: *Japón* (Reygadas, 2002), *Mil nubes de paz*, (Hernández 2003) *Temporada de patos* (Eimbcke, 2004), *Sangre* (Amat Escalante, 2005), *Parpados azules* (Ernesto Contreras, 2007)

Estos cineastas han hecho de los aspectos formales de sus películas parte primordial de la búsqueda y el fin de éstas mismas. Es decir que buscan formas y técnicas estilísticas que dialoguen con las emociones del público, sus tramas se desarrollan con particularidad: el drama de sus personajes y la forma de retratarlos se entrelazan. Esto claramente es un resultado de sus influencias: Reygadas pretende ser discípulo del director danés Carl Dreyer; y Fernando Eimbcke menciona como a sus maestros al japonés Yasujiro Ozu y al norteamericano Jim Jarmusch: estos cineastas, estas influencias para nuestros jóvenes directores, también se han caracterizado por dar prioridad a la innovación en el estilo.

Carlos Reygadas y Amat Escalante

Japón de Carlos Reygadas. La película fue estrenada en el Festival de Rotterdam 2002 y, tras un importante recorrido internacional y premios como la Cámara de Oro en Cannes, se estrenó en salas mexicanas en abril de 2003. Como ya habíamos mencionado, con *Japón* nació para el cine mexicano una vertiente fresca y necesaria. En esencia independiente y con un pie en la autogestión, marginada de la maquinaria estatal y privada, *Japón*, que narra la historia de un hombre desencantado que viaja al campo para quitarse la vida, rehabilitó al cine mexicano como manifestación netamente artística, para

entonces monopolio casi exclusivo de Arturo Ripstein. Al margen del aspecto narrativo, una de las apuestas más claras de Reygadas fue la de registrar con la cámara momentos espontáneos surgidos en el marco de la filmación traduciéndolos en acontecimientos poéticos. Los no-actores, incluidos los habitantes del lugar donde se filmó, le permitieron a Reygadas inyectar lirismo a situaciones cotidianas que, a pesar del desbordamiento de las pretensiones generales de la película, finalmente lograron referir a influencias tan inusuales en el cine mexicano como Tarkovsky.

En los años siguientes Reygadas continuó su producción de largometrajes con dos cintas: *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), esta última le valió el premio del jurado en el festival de Cannes del 2007.

Directo del trabajo de este director surgió otro autor: Amat Escalante, quien fue asistente de dirección de Reygadas en la realización de *Batalla en el Cielo*. Con *Sangre* (2005) este joven realizador se erigió como otra de las promesas más notables del cine mexicano actual. Si en *Sangre* Escalante se valió del vacío cotidiano, del tedio solo interrumpido por la violencia para componer una historia de amor conyugal y paternal con tintes trágicos, en *Los bastardos*, su segunda película (2008), el realizador exploraría los baches existenciales de un par de jornaleros indocumentados contratados como sicarios y empobrecidos espiritualmente por el rechazo racial e idiosincrásico de la sociedad norteamericana. En *Los bastardos*, Escalante profundiza en la violencia explícita y en el resentimiento que de lado y lado de la frontera produce la migración.

Julián Hernández

Es egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Es parte de la nueva generación de cineastas mexicanos, famoso por incorporar el tema del

romance homosexual en sus cintas además de tener un estilo característico.

Julián Hernández es conocido por incorporar en sus cintas un estilo narrativo que se basa en la utilización principalmente de imágenes, poesía y silencios. Prueba de esto son sus tres largometrajes: ***Mil nubes de paz***, con la que ganó su primer Teddy del Festival de Cine de Berlín en el año 2003, ***El cielo dividido*** y ***Rabioso Sol, rabioso cielo***, con la que se hizo acreedor a su segundo Teddy en la edición 2009 del mencionado festival.

Ernesto Contreras

El único largometraje de ficción de este director egresado del Cuec, ***Parpados Azules***, obtuvo el Premio Especial del Jurado, que le fue otorgado en el marco del Festival Internacional de Cine de Sundance en el 2008, donde fue la única mexicana en competencia. Su originalidad no reside en su propuesta temática, sino en el estilo y tono en que el realizador ha elegido contar la pequeña anécdota.

Ernesto Contreras propone vidas tan desdibujadas y tristes como las que pueblan los relatos del finlandés Aki Kaurismaki (***Nubes pasajeras***, 1996). Los diálogos son escasos, la carne es triste y las gratificaciones apenas convincentes; sin embargo, es este tono de lentitud deliberada lo que rompe radicalmente con las propuestas reiterativas de la comedia romántica nacional de inspiración hollywoodense.

Fernando Eimbcke



Fernando Eimbcke

Con ***Temporada de patos*** Fernando Eimbcke expuso una mirada aguda y tierna de la adolescencia; combinó acertadamente drama y humor negro. Su cuidada fotografía en blanco y negro, que recuerda al mejor Jarmusch, su minimalista diseño de producción, su única locación en la legendaria Unidad Habitacional Tlatelolco y su desconocido reparto de adolescentes no-actores perfilaron a esta película como una fresca manifestación lejana del esnobismo que por momentos agobia al cine de autor. Estrenada con 60 copias, ***Temporada de patos*** se erigió como un retrato intergeneracional y en la mejor ópera prima de ese año. Vale mencionar que la segunda película de Eimbcke, ***Lake Tahoe***, ganadora en el Festival de Berlín, fue laureada por La Federación Internacional de la Crítica Cinematográfica (FIPRESCI) como película revelación del año, una apreciación que compartió la crítica francesa en ocasión de su estreno en París.

El diario "Humanité" la calificó de "suculento ensayo de minimalismo", afirmando que Eimbcke es "una mezcla de Bresson por la exigencia formal, Sergio Leone por la dilatación del tiempo y el espacio, Jim Jarmusch por los personajes desfasados, Aki Kaurismaki por el minimalismo y Tsai Ming-Liang por la extrañeza".

El cine de autor

La dirección cinematográfica y el cine de autor

Estos directores, los “jóvenes quietos”, que coincidentemente manifiestan ciertas características estilísticas comunes: Lentitud deliberada o dilatación del tiempo, un cine de poesía y silencios, de vacío cotidiano, de diseño de producción minimalista, son las figuras centrales del actual cine mexicano.

La importancia que se le ha dado al director en la historia de cine es variada. Por ejemplo, en la época de oro de Hollywood, la persona más importante en la creación de una película era el productor, y el personaje más relevante era el actor o la actriz, siendo meramente considerado el director en la mayoría de los casos como un técnico que dirigía cada día la filmación.

Fue primero en Europa y más tarde en Estados Unidos donde el director fue adquiriendo mayor relevancia hasta llegar a considerarlo como el autor de un filme. De tal forma que el realizador en el cine interpreta el guión, dirige los actores, determina planos y ángulos de cámara, luz, movimientos de cámara y duración de la toma, entre otras cosas, haciendo al realizador homólogo de director de cine.

En México la dirección cinematográfica tuvo una especial relevancia durante el denominado cine de oro donde se destacaron algunos que lograron estilos perfectamente identificables: Emilio el indio Fernández, Roberto Gavaldon, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez. Mas tarde en los años sesenta surgen otro nuevo grupo de directores y directoras que también intentan manifestar sus propias proposiciones cinematográficas: Aunque algunos de los directores de la época de oro continuaron su carrera dentro del nuevo esquema de cine estatizado, el cine mexicano de los setenta en realidad perteneció a los jóvenes cineastas surgidos en aquellos turbulentos años: Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Marcela Fernández Violente son los nombres que más destacan. .

Estos nuevos cineastas estaban influenciados por la nueva ola francesa y otros movimientos renovadores de comienzos de los años sesenta, influencia que en México también dio lugar a un grupo de críticos y entusiastas del cine: Emilio García Riera, José de la Colina, Jomi García Ascot, los cuales, reunidos en la revista "Nuevo Cine" realizaron una labor escrita que sería determinante para el cine en México

El autor

Es precisamente con la aparición de la nueva ola francesa, donde surge el concepto de *auteur* (autor). Apareció en el mundo del cine en los años 50. La idea fue plasmada en la revista de cine francesa "*Cahiers du Cinema*", fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph Marie Lo Luca.

Algunos de los críticos que colaboraron en esta revista especializada se convirtieron más tarde en importantes y reconocidos directores, como Godard, Chabrol o Truffaut.

Los *auteurs* son aquellos directores que manifiestan un estilo único e individual en todos sus films. Este término, entonces, es perfectamente válido al describir a cineastas como Bergman o a David Lynch ya que sus películas son reconocibles con facilidad, gracias a ciertas características propias comunes.

"Una Cierta Tendencia del Cine Francés", el ensayo de François Truffaut

Este trabajo fue de los primeros en popularizar el, reciente por entonces, concepto de *auteur* en el mundo del cine.

En el ensayo de Truffaut, *Una Cierta Tendencia del Cine Francés* (1954), se hace una distinción entre el director de escena y el *auteur*: el director de escena

se limita a "contar una historia", para esto trabaja siempre en función de un guión y generalmente de las adaptaciones de clásicos literarios. El *auteur*, por su parte, es un creador. Se dedica a manipular lo visual y lo sonoro en un filme para realizar una obra personal: en definitiva: un artista

Hitchcock, autor y artista

Los entonces teóricos y futuros cineastas de "*Cahiers*" consideraban a Hitchcock como el mejor ejemplo de un auténtico autor; Godard incluso formulaba que "triunfó allí donde Julio Cesar, Napoleón y Hitler fracasaron: ejercer el control del universo" (Aumont,2002:109). Esta comparación que pudiera parecer fuera de lugar es precisamente lo que caracteriza a un autor cinematográfico: la capacidad de manejar en su totalidad los elementos visuales y sonoros que conforman el universo de una película.

Esta cuestión, la de controlar absolutamente la maquinaria del cine esta direccionada y justificada en función de otro control que el autor busca ejercer: el del espectador. Truffaut argumentaba que el trabajo de Hitchcock "se efectúa de manera que las reacciones del público formen parte de sus películas" (Aumont,2002:109). Esta relación: (cineasta-espectador) que Truffaut tanto trataba en sus ensayos es uno de los objetos de estudio básicos en la historia de la teoría cinematográfica. Es entonces cuando nos damos cuenta que la libertad del artista es una paradoja ¿Cómo llamar al maestro del suspenso un autor si éste mismo se coloca al servicio de los espectadores? Aumont clarifica: "El arte es un medio de hacerse interesante a los ojos de los demás y, a la vez, de hablar(se) de(a) si mismo" (Aumont,2002:166). Los autores se asoman siempre a su propio mundo y a sus propias experiencias para mostrárnoslas a su manera pero lo hacen siempre para expresar e influir en nosotros

El concepto de autor en la actualidad y el cine independiente

Ahora el cine de autor está muy relacionado con el cine de manufactura independiente debido a la libertad con la que cuentan los directores en este tipo de producciones, las cuales, al no ser presionadas por los grandes estudios cinematográficos, permiten que el creador imprima su propia visión.

El origen del cine independiente se puede rastrear hacia los años veinte, cuando la depresión en Norteamérica provocó que disminuyera considerablemente la concurrencia a las salas, por lo que los mismos estudios comenzaron a presentar un doble programa conformado por películas de clase B. Si bien eran películas que se realizaban dentro del sistema de los estudios, los bajos presupuestos, los actores desconocidos, y la poca importancia que le daban los ejecutivos del estudio, posibilitaban la experimentación, el riesgo, la osadía y la referencia a temas "tabú", cuestiones que escaseaban en las producciones grandes. Este cine diferente y atractivo para el viejo público a veces conseguía el gran éxito en taquilla que le permitía a los realizadores entrar al sistema de los grandes estudios. Así, muchos directores que comenzaron su carrera fuera de la industria hollywoodense lograron el renombre suficiente para seguir haciendo cine, pero ahora bajo el financiamiento -y el yugo- de las grandes productoras.

Con el paso del tiempo, tras el auge del cine experimental en los sesentas, y con el avance tecnológico en las cámaras digitales en los ochentas, el cine independiente comenzó a tomar forma hasta su consolidación a principios de los años noventa. La característica principal en la actualidad sigue siendo el constante esfuerzo de los creadores por desligarse de la gran industria. Uno de los ejemplos más mencionados de este cine es Jim Jarmusch -citado recurrentemente por Eimbcke- el cual generalmente trabaja fuera de las grandes empresas de Hollywood. Jarmusch, como buen exponente del cine independiente tiene el control total sobre sus producciones y sus películas reúnen temas y características estilísticas muy definidas

El estilo en el arte y en el cine

Al hablar del cine de autor y del cine independiente, de sus orígenes y sobretodo refiriéndonos a estos como un intento de crear un cine más libre, estéticamente experimental o personal es necesario indagar sobre el concepto de estilo. Ésta es una de las cuestiones que más ocupa a los teóricos del cine.

En el campo del arte, el concepto de estilo fue inventado por los historiadores del arte como herramienta de estudio para crear agrupamientos (gótico, barroco, clásico, etcétera) y explicar los cambios. La sucesión histórica de los estilos permite a los historiadores crear un orden al mirar el pasado y al intentar dar coherencia al relato histórico.

Es así que al igual que cada uno de los periodos históricos de la humanidad han tenido ciertas características concretas y definibles, comunes a ciertas regiones y culturas, que han ido evolucionando con el devenir de los tiempos, cada estilo artístico puede tener un origen geográfico o temporal.

El concepto de estilo tiene su origen en literatura, pero los teóricos pronto lo aplicaron al resto de artes, especialmente a la música y la danza. "Estilo" surge del latín *stilus* ('punzón'), Este termino se utilizaba para nombrar a un tipo de punzón utilizado para escribir sobre tablillas de cera; con el tiempo, la palabra pasó a designar tanto el instrumento, como el trabajo del escritor y su forma de escribir. Actualmente el termino se utiliza para referirse a todas aquellas formas que identifican las cualidades expresivas de un artista, o bien, como ya mencionamos, de un grupo de artistas u obras que tienen diversos puntos en común, agrupados geográfica o cronológicamente.

Estas cualidades expresivas se han presentando en la historia del arte de manera grupal, como signos distintivos que permiten diferenciar, definir y catalogar la obra de un conjunto de artistas. Entonces surge el concepto de "escuela" como el término que designa un grupo de autores con características comunes definitorias. Así, la "estilística" surgió como un campo de la lingüística que estudia las diferentes escuelas en las obras literarias y en la lengua común.

El estilo también puede referirse únicamente a la obra de un artista en concreto,

siempre y cuando en dicha obra se produzcan múltiples caracteres claramente diferenciables. El estilo estudia a los artistas pero también a la obra de arte como una idea que se manifiesta a través de estos caracteres o normas: "El problema consiste, en otras palabras, en definir aquello que Jan Mukarovsky llamaba normas" (Bordwell,1997:4). Si bien estos conceptos fueron pensados para la literatura, la obra de Mukarovsky es retomada por Bordwell para explicar de manera eficientemente el cine como un sistema estético.

Existen diferentes tipos de normas que se entremezclan en la obra artística y que definen el estilo de ésta. En primer lugar existen las normas *materiales*, las cuales se refieren a la materia prima de la obra en cuestión y es la norma más ligada al momento histórico; en el cine: la cinta ortocromática que ya se encuentra en desuso es un ejemplo de norma material que responde a cierta época en la historia de la cinematografía.

Existen también las normas *técnicas*. Éstas se refieren a las prácticas de creación de los artistas, por ejemplo el uso específico del montaje paralelo, o el uso de actores no profesionales.

En tercer lugar están las normas *prácticas o sociopolíticas* que engloban todo aquello que tiene que ver con los valores éticos, religiosos o sociales de la obra artística. Aunque estas normas pueden parecer más cercanas al contenido de la obra que a la forma, en el cine encontramos ejemplos de normas sociopolíticas íntimamente ligados con el estilo de cada movimiento: Las cintas del neorrealismo italiano reflejan la situación económica y moral de la Italia de posguerra y reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida: frustración, pobreza, desesperación, etc. A veces las normas *sociopolíticas* son difíciles de distinguir por su sutileza: las convenciones en la trama de las películas de la época dorada de Hollywood -como presentar únicamente relaciones amorosas heterosexuales- funcionaban como reproductores de los valores éticos en la sociedad norteamericana y son un ejemplo de norma práctica o sociopolítica que regularmente los cineastas independientes desafían.

La cuarta categoría habla de las normas *estéticas* en si mismas. Mukarovsky se refiere a ellas como las condiciones universalmente obligatorias de lo bello. La validez de estas condiciones universales responde a principios antropológicos, es decir, la percepción sensorial. Estas normas presentan cierta particularidad en su identificación, ya que para ello es necesario excluir la variable del gusto individual. El cine como expresión artística, al ser heredero de la fotografía –y esta última a su vez de la pintura- presenta normas *estéticas* en común con la composición de una foto u otras las artes visuales, como ejemplo pensemos en el equilibrio simétrico o asimétrico de un plano fotográfico. También el ritmo o la melodía de la música que acompaña cierta secuencia son por si mismos parte de una norma estética.

Es así que la reincidencia de las normas materiales, técnicas, sociopolíticas y estéticas reunidas en determinadas obras, crean un lenguaje reconocible: un estilo.

Ahora bien, una misma norma puede tener distinta significación en diversos estilos o en diversos momentos históricos, por lo cual puede ser rescatada y reinterpretada por el artista: hablando de lo posmoderno, por ejemplo, muchas normas son rescatadas y reutilizadas en función de que adquieran un valor referencial en la obra artística en cuestión: El pastiche o la parodia en el cine posmoderno son el resultado de un momento histórico en el que se le confía al espectador la capacidad de identificar normas que ya han sido utilizadas considerablemente por los cineastas.

Así, para Mukarovsky el trabajo de las normas estéticas no es más que permitir la creación de nuevas obras. El rescate de viejas normas, la desaparición de otras o la llegada de unas totalmente nuevas provocan que los estilos estén sujetos a una dinámica evolutiva que suele ser cíclica, recurrente, perceptible en mayor o menor grado en cada periodo histórico.

Esta evolución estilística es una manifestación indirecta de la Historia pero depende directamente del quehacer individual de cada uno de los artistas en

cada una de las épocas. En palabras de David Bordwell en *El arte cinematográfico*: “Las particularidades de cada obra son una combinación entre la limitación histórica y la elección deliberada” (Bordwell,1993:334).

Son los creadores los que tienen la posibilidad en sus manos de innovar, son ellos los que –con sus decisiones en las normas disponibles que elijan para sus obras- pueden impulsar y hacer visibles las transformaciones en el arte.

Estas transformaciones en cada estilo, escuela o periodo artístico generalmente se distinguen en diversas fases: primero la “fase preclásica”, donde se comienzan a configurar los signos distintivos de cada estilo concreto -se suelen denominar con los prefijos ‘proto’ o ‘pre’; luego la “fase clásica”, donde se concretan los principales signos característicos del estilo, que servirán de puntos de referencia y supondrán la materialización de sus principales realizaciones; “fase manierista”, donde se reinterpretan las formas clásicas, elaboradas desde un punto de vista más subjetivo por parte del autor; la “fase barroca”, que es una reacción característicamente contraria contra las formas clásicas; la “fase arcaizante”, donde se vuelve a las formas clásicas, pero ya con una clara falta de naturalidad -se suele denominar con el prefijo ‘post’ y por último la “fase recurrente”, que se suele denominar con el prefijo ‘neo’, como el neoclasicismo-. Es necesario aclarar que los cambios en todos los periodos artísticos se dan con las naturales excepciones concretas de cada caso y es difícil encontrar una expresión artística que reúna todas y cada una de las fases en su devenir histórico. Más adelante explicaremos el acercamiento del propio Bordwell para ubicar la fase clásica, así como el trabajo de Lauro Zavala para delimitar la fase moderna y la posmoderna en la historia del cine occidental.

El estilo en el cine también es un concepto necesario para comprender las corrientes “menores” dentro de las fases de la historia cinematográfica: el film noir, el realismo poético francés, el cine ranchero mexicano, y un largo etc.

El estilo cinematográfico se define como “aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas” (Bordwell, 1993: 335). Esta organización

siempre está sumisa a una lógica. Recordemos que en el cine de autor esta lógica interna de la que hablamos -idealmente- responde a la intención del creador. En este sentido, las elecciones del cineasta referentes a las técnicas usadas en una obra establecen una diferencia entre lo que percibimos y cómo respondemos: “el director no solo dirige al reparto y al equipo técnico, también nos dirige a nosotros, dirige nuestra atención y condiciona nuestra reacción” (Bordwell,1993:334). Así, el concepto de estilo cinematográfico en el cine de autor se refiere a las normas distintivas a través de las cuales recibimos el discurso del director.

No solo se puede hablar del estilo de una época o de un cineasta sino también del de una película individual. Cada cinta, incluso si pertenecen a un mismo cineasta, cuenta con ciertas elecciones en cuanto a las normas que forman su estilo. De todo el conjunto de normas posibles, cada cinta cuenta solamente con algunas cuantas y a través de la historia, pasando de lo particular a lo general, cuando determinadas normas que por su regularidad en un conjunto de películas se vuelven típicas, el espectador se acostumbra, y con el tiempo el público adquiere expectativas estilísticas. Quizás el ejemplo más claro de este fenómeno sea lo que Bordwell llama *El cine clásico de Hollywood*, al referirse al cine que es el resultado de la larga tradición cinematográfica norteamericana que abarca el periodo comprendido entre 1900 y 1960. El rompimiento que se da con este cine, tiene que ver con las aportaciones de un grupo de artistas muy individuales que ofrecen elementos específicos derivados de su visión personalísima de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico. Evidentemente el ejemplo que se presta a la perfección es el de la nueva ola francesa. Es así, que algunos cineastas (los clásicos, si se quiere) no hacen más que confirmar nuestras suposiciones previas en cuanto a lo que es el estilo en el cine, mientras que otros concientemente nos desafían a modificar nuestras expectativas.

El cine clásico

En su ya reputado estudio "El cine clásico de Hollywood : estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960" Bordwell señala que el uso del término 'clasicismo' abarca "elegancia, unidad, artesanía regida por ciertas normas y funciones históricas" (Bordwell,1997:4)

Esta última aclaración, la de la función histórica: el papel de Hollywood como principal estilo fílmico mundial a través del tiempo, es importante al notar la similitud conceptual con el periodo clásico del arte griego. Podemos formular una analogía: el periodo clásico del cine equivale a lo que la literatura también ha conocido como fase. Pues si bien en el cine se han incorporado los elementos de diversas tradiciones literarias ya producidas y probadas con anterioridad al surgimiento de éste, su periodo "clásico" en cierta forma nos remite a la historia de la literatura y el arte clásico en función de la Grecia antigua. Al igual que la tradición clásica griega, Hollywood es una formación histórica deudora de una formación mayor: el nacimiento de una Nación (como se llamó casualmente la película de David W. Griffith que sentaría muchas de las bases del lenguaje cinematográfico). Aunque también podríamos decir que se trató del nacimiento de un Imperio: el de la hegemonía norteamericana, que no en vano llega a su apogeo en el mismo momento que su cine clásico -a mediados de la década del '40-, y empieza a languidecer junto con él -a fines de los años '70-.

El relato clásico de Hollywood

El cine clásico norteamericano buscó presentar la experiencia humana como un espectáculo narrativo audiovisual. La dinámica de desarrollo de la industria cinematográfica y del sistema de estudios fundada en (pero no exclusiva de) Hollywood se manifiesta, sobre todo, en una manera típica de contar. Películas como **M el maldito** (Fritz Lang, 1932), **Sucedió una noche** (Frank Capra, 1934) y **Psicosis** (Alfred Hitchcock, 1962) son ejemplos de este cine.

El cine clásico de Hollywood proviene de la tradición literaria realista: busca la ilusión de realidad, de transparencia.

En este tipo de relato, la acción fluye y se nos presenta partiendo de un plano general y luego a un plano cerrado.

Otra característica de este relato es que durante los primeros minutos de la película se nos dan los elementos esenciales de la trama y su posible resolución, es decir, existe una intriga de predestinación explícita. El montaje es causal ya que sigue una lógica en la que a toda causa le sigue un efecto único y necesario. En ese sentido, el significado de cada escena se confirma al establecer la relación que ocupa con las demás. Generalmente la historia se resuelve a través de un final epifánico: esto es, donde una verdad reveladora resuelve la trama de la película.

Algo importante en este tipo de relato es que la puesta en escena está sometida a las necesidades dramáticas de la narración, de tal manera que el espacio acompaña al personaje. El sonido, por otro lado, está sometido a las necesidades dramáticas de la narración, de tal manera que acompaña a la imagen, la refuerza, intensifica y corrobora su sentido evidente, en ocasiones anunciando algún sentido que el personaje ignora en ese momento.

La ideología que está detrás de todos estos componentes tiene que ver con el presupuesto de que todo lo que se narra lleva necesariamente a una conclusión única e inevitable. Por lo tanto, la visión del mundo propuesta en el cine clásico es la de llevar al protagonista a la anagnórisis -el reconocimiento de su verdadera y hasta entonces oculta identidad-

El cine moderno

El cine moderno surge como respuesta al reiteramiento del cine clásico y la decadencia de los grandes estudios norteamericanos, la cual se debió en gran parte al auge de la televisión durante los años 50.

Las películas modernas surgen de la visión particular de cada artista individual. Si bien no existen reglas para la creación del cine moderno, es posible reconocerlo porque su característica principal es buscar la ruptura con la

agotada tradición norteamericana.

Algunas películas que representan casi todos los componentes modernos son el **Ciudadano Kane** (Orson Welles, 1942), **El perro andaluz** (Luis Buñuel, 1927) y **Blow up** (Michelangelo Antonioni, 1966).

En estas películas, los recursos visuales son básicamente una propuesta antitética al lenguaje clásico: el empleo abundante de la plano-secuencia, de técnicas expresionistas, surrealistas o cualquier otro recurso que signifique una ruptura con las convenciones del cine hollywoodense tradicional.

En el cine clásico la visión del director generalmente contradice las convenciones genéricas, y esto se logra mediante formas de experimentación vanguardista.

En ese sentido podemos hablar de la nueva ola francesa como un ejemplo adecuado: películas modernas que forman parte de una visión artística de naturaleza anti-espectacular.

El cine posmoderno

El origen de éste cine generalmente se ubica hacia la década de 1980. Donde encontramos el agotamiento de las vanguardias modernas y el inicio del reciclaje de viejos materiales. Hitos de este cine postmoderno serían filmes como **Blade Runner** (Ridley Scott, 1982), **Pulp Fiction** (Quentin Tarantino, 1994) y **Amélie** (Jean-Pierre Jeunet, 2001), filmes armados a partir de la recreación de viejos códigos filmicos que habían perdido vigencia para el espectador. La principal característica de esta fase es el regreso a las convenciones genéricas y estilísticas a manera de homenaje y parodia.

Estilos cinematográficos

Como ya apuntamos en el cine de autor se considera al director como el artista y creador de sus películas. En el momento en que éste utiliza recursos específicos para crear y expresar emociones y sentimientos con base en la narrativa, la técnica, el ritmo y los recursos cinematográficos que están a su alcance, podemos hablar de su estilo. De esta forma el director tiene una imagen y una firma propia y la expresa en cada una de las secuencias, escenas y planos de sus filmes.

Y a lo largo de la historia de la cinematografía, directores de diferentes países y distintas culturas han creado corrientes estilísticas muy diversas, algunas con características similares entre si, otras que son de suma originalidad. En este apartado revisaremos los estilos, los movimientos y las corrientes que tienen una gran afinidad con el cine de Eimbcke y que aunque el no cite directamente como sus influencias son precedentes claros de sus películas.

El minimalismo. Concepto

El término minimalista que se ha usado —quizás demasiado— para hablar de Eimbcke y su generación se refiere a cualquier cosa que haya sido reducida a su mínima expresión, quitando todos los elementos sobrantes y mostrando únicamente su esencia

El minimalismo es una corriente artística que se deriva de la reacción al pop art.

Se erige en contra del colorismo, la importancia de los medios de comunicación y el fenómeno de lo comercial. El minimalismo busca darle importancia a la individualidad de la obra de arte. Lo estético busca toda su fuerza y su capacidad de asombro de una forma simple y sin elementos superfluos. Esta corriente parte de la idea "menos es mas".

Se usa la ausencia como una virtud que le da formalidad a la obra y al mismo tiempo crea en el espectador apetito por crear nuevas sensaciones y desarrollar

su imaginación.

Manifestaciones minimalistas en el cine

A pesar de que el minimalismo como corriente artística no se ha manifestado fuertemente en el cine como en otras artes (escultura, arquitectura) podemos encontrar algunos trabajos que están fuertemente influenciados por dicha corriente y donde podemos encontrar elementos minimalistas en cuanto a su estilo y su concepción artística.

Kubelka y el cine estructural



Peter Kubelka

El músico, cineasta y gastrónomo vienés Peter Kubelka, comenzó a interrogarse sobre la esencia del cine. Después de que hiciera un análisis y una observación meticulosa, llegó a la conclusión de que lo esencial del cine consistía en el golpeteo proyectado en la pantalla por las imágenes proyectadas, como cuando se deja un proyector girando sin ninguna cinta. En propias

palabras de Kubelka:

“El cine no es movimiento. El cine es una proyección de imágenes fijas (...) a un ritmo muy rápido. Y, desde luego, uno puede provocar la ilusión del movimiento, pero se trata de un caso concreto, y el cine fue originalmente inventado para dicho caso concreto” (Aumont,2002:73)

Ahí fue donde encontró, según el, el ritmo base del cine, su esencia, donde el cine no es más que la proyección rápida de impulsiones luminosas. Buscaba crear una armonía a partir de la unidad imagen (1/24 de segundo). Y se dedicó a hacer filmes con esta premisa, casi todos ellos cortometrajes, en donde jugaba con los fotogramas y con el sonido para darle al espectador esta sensación de cine métrico y reafirmar su idea de la sucesión rápida de los fotogramas como base y esencia del cine. A este tipo de cine se le denominó “cine métrico”, y es un antecedente como también lo es Kubelka, del cine estructural del que hablaremos después.

Arnulf Rainer lleva el cine métrico de Kubelka al extremo. Realizaba sin cámara y utilizaba elementos químicos en los fotogramas. En sus trabajos no había ni actores ni historia y hasta podríamos decir que no había imágenes. Eran fotogramas en blanco o negro con los que simplemente se jugaba con la armonía de la unidad y la imagen del celuloide. “La sustancia de Arnulf Rainer es una estructura de luz y sonido, moldeada según una partitura predeterminada que apunta a organizar simbólicamente un cosmos, poblarlo de leyes y dotarlo de una existencia natural en relación a si mismo”. (Sánchez-Biosca,2004:208).

Kubelka es el precedente de lo que se va a denominar “cine estructural”. Podemos hablar de la generación de artistas que realizaron el llamado cine estructural como un cine que tiene que ver con la meditación, la reflexión y lo sensorial, donde lo intelectual pasa a un segundo plano. Como representantes de esta corriente podemos nombrar a Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr y Joyce Wieland.

Todos ellos utilizaban como recursos la serialización fotográfica, la percepción,

el silencio, el negativo y la emulsión. Con ellos se puede ver un replanteamiento de las normas materiales del cine, donde el celuloide era trabajado para crear reacciones sensoriales por parte de la audiencia.

Fue un replanteamiento del cine y una vuelta de tuerca para el cine narrativo tradicional que era y siempre ha sido el dominante. Ellos dieron prioridad a la esencia de la imagen antes de la imagen movimiento, que muchos ya daban por hecho y de ahí partían para realizar sus filmes en donde la narrativa, y el movimiento de la imagen quedaban en segundo término.

El minimalismo de Michael Snow. *Wavelength*

De este grupo, Michael Snow, escultor y polifacético artista canadiense, es el que mas muestra una tendencia minimalista en su trabajo. "*Wavelength*" (1967), un medimetro de 45 minutos donde podemos ver innegablemente una tendencia minimalista en cuanto a la narrativa, el estilo y todos los elementos del filme.

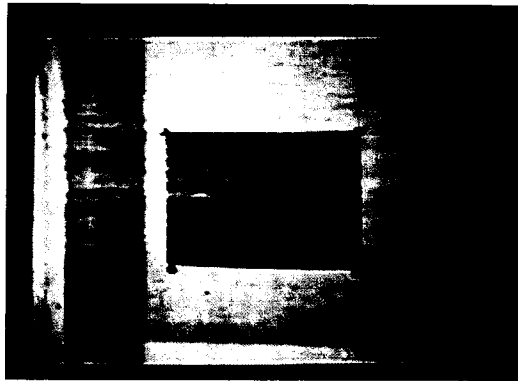
Una sola escena donde todo el tiempo se maneja un ligero zoom in -elemento mínimo de la técnica cinematográfica- partiendo de un plano general para terminar con un detalle de una fotografía en la pared, remitiendo al minimalismo ya que se trata de la expresión mínima del cine -la fotografía-. El sonido se compone de un zumbido constante que crece en intensidad.

A pesar de que no se puede hablar de una trama en *Wavelength*, si podemos observar retazos de una trama o historia. En la película ocurren cuatro acontecimientos sin nexos aparentes entre ellos. Al principio aparece una habitación donde interactúan dos personajes femeninos, dejan una maleta y luego se van de la habitación. Poco después regresan a la habitación y encienden la radio donde se escucha la canción "strawberry fields forever" de los Beatles, después abandonan el lugar. Después de muchos minutos, se

escuchan cristales rotos, un disparo y poco después aparece un hombre tambaleándose y e desploma en el suelo saliendo del encuadre y perdiéndolo de vista. Al final una de las dos mujeres vuelve a aparecer, descubre el cadáver y hace una llamada telefónica a alguien que responde por Richard y pide su ayuda. La mujer se va y nos quedamos con el campo desierto de personajes hasta el final. En los momentos finales se escuchan sirenas provenientes del exterior.



"Wavelength" Cuadro inicial



"Wavelength" Cuadro final

El Dogma 95

En 1995 en surge en Dinamarca un movimiento fílmico llamado Dogma 95. Sus creadores fueron los directores Lars Von Trier y Thomas Vinterberg. Este movimiento se erigía en contra del "cine perfeccionista" de Hollywood y pretendía enfatizar el desarrollo dramático del film.

El movimiento comienza cuando Trier y Vinterberg junto con otros directores dan a conocer un manifiesto en el cual estos directores daban a conocer su deseo de romper con el cine convencional en el que toda cuestión cinematográfica era cuidada meticulosamente intentando llegar a una perfección en cuanto a la técnica.



Logotipo Dogma 95

En este manifiesto se desarrollan una serie de reglas a las que la película debe someterse y filmarse bajo ese rigor, a esto se le conoce como "voto de castidad". Para que la película pudiera ser parte del movimiento Dogma 95, debía pasar por un jurado que verificaría si dicha película cumplió con lo manifestado en estas reglas y de esta forma se le colocaba un sello de autenticidad que la reconocía como película del movimiento Dogma.

El movimiento era una postura radical que buscaba de una nueva forma de hacer cine, intentando llevarlo a su esencia. Dicho movimiento no duró mucho, ya que era muy difícil atenerse a tantas reglas y evitar tantas tentaciones por parte de directores y producción en el momento de hacer la película. Ni siquiera los creadores de dicho movimiento pudieron en su momento atenerse al cien por ciento a sus reglas.

De esta forma, el Dogma 95 quedará en la historia del cine como un intento de cambiar la forma de hacer cine y buscar llegar a la esencia del medio dándole énfasis al drama en lugar de la técnica. En la actualidad ya no vemos a nadie que siga todavía los parámetros del movimiento, pero podemos ver a un consolidado Lars Von Trier que si ya no hace caso a lo que proclamó en el noventa y cinco, si podemos ver una gran influencia en su cine por parte del Dogma. En muchas de sus películas podemos observar el uso de cámara en mano y la fotografía poco cuidada.

Voto de castidad

Juro someterme a las siguientes redactadas y confirmadas por DOGMA 95:

1. Los rodajes tienen que llevarse a cabo en locación. No se puede decorar ni crear un "set". Si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar una locación donde estén los objetos necesarios.

2. El sonido no puede ser mezclado separadamente de las imágenes o viceversa (la música no debe ser usada, a menos que esta sea grabada en el mismo lugar donde la escena está siendo rodada).

3. Se rodará cámara en mano. Cualquier movimiento o inmovilidad debido a la mano está permitido. (La película no debe tener lugar donde esté la cámara, el rodaje debe tener lugar donde la película tiene lugar).

4. La película tiene que ser en colores. Luz especial o artificial no está permitida (sí la luz no alcanza para rodar una determinada escena, esta debe ser eliminada o, en rigor, se le puede enchufar un foco simple a la cámara).

5. Se prohíben los efectos ópticos y los filtros.

6. La película no puede tener una acción o desarrollo superficial (no pueden haber armas ni pueden ocurrir crímenes en la historia).

7. Se prohíbe la alineación temporal o espacial. (Esto es para corroborar que la película tiene lugar aquí y ahora).

8. No se aceptan películas de género.

9. El formato de la película debe ser de 35 mm.

10. El director no debe aparecer en los títulos de crédito.

Desde ahora en adelante prometo como director no ejercer ningún tipo de gusto personal. Ya no soy un artista. Desde ahora en adelante prometo no crear una "obra", ya que considero que el instante y el ahora son más importantes que todo el producto. Mi meta absoluta es forzar la verdad de mis personajes.

Prometo hacerlo a toda costa dentro de mis posibilidades y a costa de cualquier buen gusto estético.

Es por ello que hago mi VOTO DE CASTIDAD

Copenhage, Lunes 13 de marzo de 1995

En nombre del DOGME 95

Lars Von Trier - Thomas Vinterberg

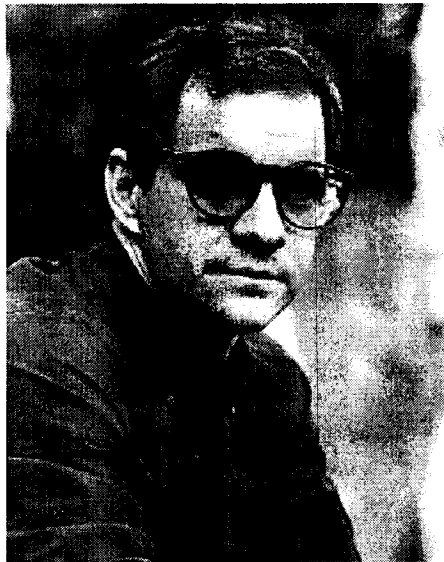


Lars Von Trier y Thomas Vinterberg

El estilo trascendental

Paul Schrader nació en Michigan en 1946.y es director y escritor de cintas como *Blue Collar (1978)*, *American Gigolo (1980)*, *Mishima (1985)*, y también guionista de *The Yakuza (1974)*, *Obsession (1976)* y *Taxi Driver (1976)*.

Su nombre es frecuentemente ligado a la generación de cineastas norteamericanos de los setentas (Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma, Steven Spielberg, George Lucas, entre otros), sin embargo los orígenes de Paul Schrader son muy distintos a los de sus contemporáneos: fue educado por unos estrictos padres calvinistas que le prohibieron ver películas hasta los diecisiete años y más tarde, al estudiar cine en la UCLA, sus cineastas favoritos también diferirían mucho de los de aquella generación: Yasujiro Ozu, Carl Dreyer y Robert Bresson serian los tres directores que le inspirarían a escribir en 1972: **El estilo trascendental en el cine.**



Paul Schrader

Este estilo que el propio Schrader identificó marcaría gran parte de su filmografía. El autoanálisis, así como las atmósferas intimistas pasarían a ser características de los tortuosos antihéroes de sus películas, a menudo prisioneros de la cotidianidad y sus propias obsesiones,

Además encontró que una de las claves en éste estilo cinematográfico es la reducción del dialogo a su dosis minima posible: si se dota a una historia con una trama bien desarrollada, no importa qué se digan los personajes en – digamos- la escena cumbre de la película, porque cualquier cosa que digan tendrá efectos perjudiciales. Establecer escenas o secuencias cargadas de significado es mucho más importante que el diálogo.

Este significado en la estructura cobra particular importancia cuando la explotación no solo del dialogo sino de muchos otros recursos sonoros y visuales en el cine más comercial, el abuso, la mediocridad, la formula gastada, la falta de asertividad y la pobreza de los contenidos no dejan opción: no importa si no se haya una respuesta, la pregunta por la existencia despierta, así sea únicamente para manifestarse. Éste es el estilo trascendental

Las características de este estilo se manifiesta en directores de distintas partes del mundo y con una cultura completamente distinta: hablamos de un cineasta oriental, un nórdico y un francés. El estilo trascendental no está determinado por la personalidad del cineasta, ni por su cultura, ni por el ámbito político u económico, ni por la moral de este; este estilo va más allá de eso ya que únicamente es producto de la necesidad de los directores de mostrar algo “más allá” y expresar la espiritualidad del hombre en sus películas. “Este estilo es el resultado de dos contingencias universales: el deseo del arte de expresar lo metafísico y el modo de ser propio del medio cinematográfico” (Schrader,1972:.23). Es esta necesidad de expresar lo metafísico, lo que llevó a Ozu en Japón, a Bresson en Francia y a Dreyer en Dinamarca a realizar películas con un estilo común sin que ellos mismos repararan en que hacían cosas similares unos con los otros.

Concepto de lo trascendental

Para empezar a definir lo que es el estilo trascendental, primero es necesario definir el concepto de lo que es trascendental y a lo que nos referimos cuando algo es trascendente.

Lo trascendente por definición se refiere a algo que va más allá de un límite. Para indagar más en el concepto, es pertinente partir de estas tres definiciones:

1. lo trascendente, lo sagrado o lo ideal en sí
2. lo trascendental, el acto o afecto humano que expresa algo de lo trascendente.
3. la trascendencia, la experiencia humana religiosa que suele ser motivada por una profunda necesidad psicológica o por una necesidad externa.

El médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo Carl Gustav Jung escribió sobre lo trascendental afirmando que "Todo enunciado sobre lo trascendental debe ser evitado, porque siempre es una presunción ridícula por parte de la mente humana, inconsciente de sus limitaciones" (Schrader, 1972:26).

Las obras humanas no pueden informar sobre lo trascendente, pero sí ser expresiones de lo trascendente. Por lo tanto, el arte trascendental es aquel que expresa lo trascendente expresado o visto en el humano. "La función propia del arte trascendental, (...) será expresar lo sagrado en sí (lo trascendente) y no expresar o comentar sentimientos sagrados" (Schrader, 1972:27).

Podemos concluir diciendo que el estilo trascendental en la cinematografía es una forma fílmica que expresa lo trascendente.

La cualidad única del estilo trascendental es su habilidad de trascender la cultura y la personalidad. Busca hacer una representación general de las cosas, una

verdad universal que va más allá de las personas, sus historias, las situaciones, los pensamientos y las ideas. El cine trascendental nos mostrará algo divino, algo sagrado que está más allá de sus imágenes, de sus formas, de su sonido y música, de sus historias, sus dramas, de sus actores y personajes. El estilo trascendental nos va a mostrar lo que Rudolf Otto denomina "lo completamente otro."

"Existe una verdad espiritual que puede ser alcanzada de forma objetiva a través de una composición configurada con objetos e imágenes dispuestas unas tras otras, una verdad que no puede ser expresada por medio de una aproximación personal, subjetiva o cultural. El estudio del estilo trascendental revela una forma de representación universal" (Schrader,1972:30).

Esta forma y estilo cinematográfico es muy sólida en cuanto a la manera de representar lo trascendente. Los tres directores tienen personalidades distintas, tradiciones diferentes y no comparten la forma de ver el mundo entre ellos. También tienen diferencias en cuanto a la cultura con la que nacieron y se desarrollaron; son de países distintos y no tienen las mismas influencias cinematográficas y además su realización cinematográfica no es idéntica. Pero todos ellos mostraron la parte "espiritual" del hombre, optando por expresiones cinematográficas trascendentes.

Las tres etapas del estilo trascendental

Antes de hablar sobre las características del estilo trascendental, es necesario mencionar que los métodos de dicho estilo deben estudiarse como métodos empleados por diferentes artistas con culturas distintas y distintas visiones del mundo. A partir de esto, se puede encontrar este estilo en directores de todo el mundo que no tienen necesariamente una misma forma de ser, técnica similar o la misma influencia cultural.

A continuación se explicarán las tres etapas que identifican al estilo trascendental, las cuales pueden ser comparadas con un aforismo clásico del Zen:

“Cuando empecé a estudiar el Zen, las montañas eran montañas; cuando pensé que ya había entendido el Zen, las montañas no eran montañas; pero cuando finalmente alcancé el conocimiento total del Zen, las montañas volvieron a ser montañas”.

1. *Lo cotidiano*: una representación meticulosa de los lugares comunes, aburridos y banales de la vida cotidiana. Las montañas son montañas.

Se trata de quitarle a la vida toda expresión, desnudarla por completo para crear, representar o construir lo cotidiano, lo banal, lo habitual y reflejar así la realidad del día a día, en donde por su puesto podemos encontrar mucha acción y melodrama.

Este paso conlleva a la elección del tedio en vez de los momentos de cambios vitales; el silencio en vez los sonidos; la quietud en vez de la acción vertiginosa. La idea de este primer paso, es mostrarnos la vida tal cual; sin maquillajes y sin retoques. Que el espectador pueda ver la vida de un día “común y corriente” reflejado en el cine.

Lo cotidiano festeja la vida misma, ya que festeja cada uno de las acciones e incidentes banales que separan lo vivo de lo muerto, lo físico de lo material. Un punto importante de lo cotidiano es que a pesar de que nada sucede, nace la expectación de que algo va a suceder. Prepara la realidad para traer posteriormente lo Trascendente.

2. *La disparidad*: una desunión actual o potencial entre el hombre y su entorno que culmina en una acción decisiva.

Es algo que amenaza la monotonía de la realidad cotidiana vista en el paso anterior. El espectador comenzará a sospechar que tal vez exista algo más en la vida que la pura existencia cotidiana. La inquietud crea una reacción en el

espectador, el cual comienza a dudar de que la montaña sea en realidad una montaña.

En el primer paso se le niegan al espectador las emociones ya que le parecen inútiles, sin embargo en este paso, empieza a sentir que en el mismo mundo banal del primer paso, algo no marcha del todo bien. El espectador ha llegado a un estado de ánimo de expectación; y busca instrucciones para el nuevo rol que van a tener que ocupar sus sentimientos. Hay algo que empieza a romper con el equilibrio mostrado en la cotidianeidad.

Lo que amenaza la monotonía y lo cotidiano, pasa a ser una especie de herida abierta, algo totalmente inexplicable dentro del contexto de lo cotidiano. El espectador se encuentra con el momento de la acción decisiva. Es importante recalcar, que en este paso aún no hay expresión alguna de lo trascendente. Para esto, es necesario que después de esta disparidad, venga una estasis

3. *La estasis*: una visión quiescente de la vida que, en lugar de resolver la disparidad, la trasciende.

La estasis es la etapa final del estilo trascendental. La montaña vuelve a ser montaña pero algo ha cambiado dentro del espectador. La acción decisiva le mostró lo trascendente. "La acción decisiva no resuelve la disparidad, sino que la convierte, paralizándola, en la estasis" (Schrader, 1972:70).

En todo el lapso que se manifiestan los diversos signos de la disparidad y que culminan con la acción decisiva, aquellas dudas o desuniones, que representan lo humano, se paralizan para hacernos experimentar otra cosa, lo divino, lo sagrado, lo deífico, lo trascendente, que finalmente permitirá que el hombre y la naturaleza vuelven a estar unidos, que se cree una unidad interior de todas las cosas.

Es la única etapa en la que podemos ver lo "completamente otro" que es la finalidad del arte trascendental. La estasis -si se presenta de manera efectiva- transformará la empatía del espectador en apreciación estética.

Por último cabe resaltar, que ninguno de los elementos que forman parte del estilo trascendental, van a definir por sí solo dicho estilo, ya que se necesita de una cotidianeidad, para formar una disparidad, para así concluir con una estasis.

Tarkovski. El tiempo en el cine

El mundialmente reconocido cineasta soviético Andrei Tarkovski, rompiendo completamente con la teoría del montaje de Serguei Eisenstein, propone su teoría del montaje, en la que plantea que la importancia en el ritmo de una película está en el plano cinematográfico, haciendo énfasis en la importancia del tiempo.

“El ordenar y estructurar las tomas con una tensión temporal conscientemente distinta no debe corresponder a la vida a causa de ideas arbitrarias, sino que tiene que estar determinado por la necesidad interior, tiene que ser orgánico para la materia de la película en su totalidad” (Tarkovski, 1985:148).

Desde siempre se ha conocido al cine como “el arte del tiempo”, pero el gran mérito de Tarkovski, es hacer un profundo y verdadero análisis sobre esta premisa y llevarla más allá que un simple cliché.

“La imagen filmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma” (Tarkovski, 1985:138).

Para Tarkovski, el tiempo pasado es de suma importancia para el tiempo presente. Es necesario que haya un tiempo pasado ya que no hay sentido del tiempo presente si no es en referencia a un tiempo ya transcurrido. De esta forma se concluye que el tiempo es la dimensión fundamental no solo del cine, sino de la experiencia y la vida, incluso del espíritu.

El tiempo en el cine se establece en tres niveles distintos: el tiempo empírico, el tiempo sellado y el tiempo esculpido.

El tiempo empírico. La experiencia temporal del espectador.

Al hablar sobre el tiempo empírico, hablamos de la cantidad del tiempo que pasa en la película. No el tiempo que el espectador permaneció sentado en la sala de cine, sino el tiempo que transcurrió dentro de la película, en la historia que se contó en la película. El tiempo empírico es el tiempo que pasaron los personajes de la historia y que el espectador fue acompañándolos en todo momento.

El tiempo es esencial para el hombre, y tan esa así, que vamos al cine a tener una experiencia temporal. Temporal para nosotros y temporal en cuanto a la historia que se desarrolla.

A Tarkovski "(...) le interesa el modo en que un tiempo, abstracto aunque vivido, el tiempo inscrito en la película y que remite al tiempo vivido del artista, encuentra e influye en otro tiempo, el tiempo vivido y eventualmente pensado por el espectador (Aumont,2004:37).

El tiempo sellado. El tiempo es la naturaleza del plano

El cine es una máquina de sellar tiempo. Trabaja directamente con el tiempo y esa es una ventaja que tiene sobre las demás artes, las cuales solo acceden indirectamente. Ahora ya no vemos el arte como algo petrificado, estático o con un movimiento ilusorio. Vemos al tiempo metido en la obra de arte. La imagen de las cosas es también su duración.

El tiempo sellado es aquél que el cineasta delimita en cada uno de los planos, en donde la naturaleza de dichos planos siempre será el tiempo. El cineasta lo sellara indicando el inicio y el final de cada uno de los planos y hará con cada uno de estos, que la película esté dotada de un ritmo que será concepción del mismo realizador.

El tiempo esculpido. La tarea del cineasta

Esculpir el tiempo significa tomar el tiempo, sellarlo para de esta forma crear un ritmo y hacer de todo esto el material de intervención del cineasta, su materia prima para expresar de esta forma sus sentimientos, necesidades, inquietudes y su forma de ver el mundo.

El cine es el arte que trabaja con el tiempo. La labor del cineasta es la de recoger el tiempo, tratarlo, trabajarlo y reformarlo. Su trabajo es darle forma al tiempo fílmico, crear un ritmo.

Tarkovski toma como algo positivo el darle al cine un sentido de crónica, que no es necesariamente convertirlo en un reportaje en el que se narra un suceso de forma lineal, ni darle un sentido documental usando cámara al hombro.

“(…) el ritmo cinematográfico esta determinado no por la duración de los planos montados sino por la tensión del tiempo que transcurre entre ellos” (Aumont,2004:40).

Como dijimos anteriormente, para Tarkovski el plano es lo fundamental y de este es que podremos sacar el ritmo de la película, no del montaje. El montaje será solo un paso formal en el que el cineasta intervendrá para terminar de dar forma a su obra, pero el ritmo y la esencia del filme están anteriormente dados en el rodaje de cada uno de sus planos.

“El ritmo de una película no puede proceder del montaje sino de los planos, por que ellos contienen el tiempo” (Aumont,2004:40).

Fernando Eimbcke

Fernando Eimbcke nació en la Ciudad de México en 1970. Su primer acercamiento al cine fue cuando se interesó por la fotografía (foto fija) y comenzó a trabajar con algunos fotógrafos, entre ellos Emanuel Lubeski quien había estudiado en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y es por recomendación de este que Eimbcke decide estudiar cine en la misma institución. Al hacer por segunda vez el examen, Eimbcke logra entrar al CUEC donde estudió de 1992 a 1996.

Inició su carrera haciendo videoclips para grupos independientes de rock como Jumbo, Plastilina Mosh y Molotov con los cuales obtuvo premios de la cadena MTV. Mas adelante se dedicaría a hacer cortometrajes, entre ellos ***La suerte de la fea a la bonita no le importa*** (2002) con el que ganaría el primer Concurso Nacional de Proyectos de Cortometraje que realizó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), del cual recibiría ayuda para realizar su primer largometraje ***Temporada de patos*** (2004).



Con ***Temporada de patos*** Fernando Eimbcke se abriría paso en la cinematografía nacional recibiendo elogios por parte la crítica nacional e internacional.

La película fue estrenada en la XIX Muestra de Cine Mexicano e Iberoamericano en Guadalajara en marzo de 2004 donde obtuvo 7 premios Mayahuel (Mejor película, Mejor dirección, Mejor guión, Mejor actor, Mejor actriz, Mejor diseño sonoro y Mejor música original). Además obtuvo el premio FIPRESCI que otorga la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica.

Posteriormente participó en la Semana Internacional de la Crítica del Festival de Cannes, donde fue recibida con una respuesta entusiasta del público y en donde se logró la apertura para distribución de la película a nivel mundial, en países como Francia, Reino Unido, España, Holanda, Bélgica, Suiza y Japón.

En junio e 2004, la película asistió a los festivales de Munich, Alemania y de Pesaro, Italia (40ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema). En este último, recibió el premio Cinema Avvenire Prize. Y en agosto y septiembre, participó de los Festivales de Edimburgo y Toronto.

Su segundo largometraje fue **Lake Tahoe** (2008), con el que volvería a obtener el premio FIPRESCI y el premio Alfred Bauer en la Berlinale de ese mismo año. Así mismo obtuvo el Premio India Catalina a la mejor película, en la edición número 49 del Festival Internacional de Cine de Cartagena, el premio Semilla a la mejor película en la 7a. edición del Festival Cero Latitud de Ecuador y el premio a mejor director en el XXIII Festival Internacional de Cine de Guadalajara.

Sin embargo, con todos los pros que puede tener el reconocimiento de los festivales internacionales, las películas de Eimbcke no lucen bajo los preceptos del éxito taquillero. Por ejemplo, la distribución de Lake Tahoe en nuestro país fue más bien desastrosa: la cinta –que por cierto se exhibió en 20 países antes que el nuestro se estrenó en México con 50 copias y sólo estuvo dos semanas en exhibición.

Fernando Eimbcke pertenece, así, a un peculiar grupo de directores mexicanos que mientras cosechan premios en los festivales extranjeros y nacionales, se

ocupan también de sobrevivir en taquilla frente a los Blockbuster norteamericanos.

Durante el 2009, precisamente varios de estos cineastas “supervivientes” de la lamentable situación de las exhibidoras en México se agruparon para participar en el proyecto **Revolución** (2010), una serie de 10 cortometrajes producidos por IMCINE y Canana Films: La bienvenida, de Fernando Eimbcke; Lindo y querido, de Patricia Rígggen; Lucio, de Gael García Bernal; El cura Nicolás colgado, de Amat Escalante; Éste es mi reino, de Carlos Reygadas; La tienda de rayas, de Mariana Chenillo; R- 100, de Gerardo Naranjo; 30/30, de Rodrigo Plá; Pacífico, de Diego Luna y La 7th y Alvarado, de Rodrigo García.

Con la visión de estos diez directores y con el motivo del centenario de la Revolución mexicana, la cinta “Revolución” se estrenó el 20 de noviembre del 2010.

Actualmente Fernando Eimbcke se encuentra trabajando en su tercer largometraje ‘El diario de un elefante’. El guión de este proyecto ganó la beca del Fondo para Artes Audiovisuales Tribeca América Latina en el marco del pasado Festival Internacional de Cine de Morelia del 2009. Aún no hay fecha para el estreno de esta película.

Metodología

Analizaremos únicamente los dos largometrajes de Fernando Eimbcke ya que en éstos es clara la influencia de los directores que lo han inspirado, si bien en algunos de sus cortos podemos ver algunos rasgos de lo que después se convertiría en su estilo personal, nuestra intención es indagar en sus trabajos cómo director y no como estudiante de cine, y de cómo estos trabajos se relacionan con el estilo trascendental.

En primer lugar, utilizaremos las fases del estilo trascendental que ya hemos explicado, como base para elegir tres secuencias de cada largometraje que encajen con dichas fases:

1. La cotidianidad: los momentos banales y cotidianos, generalmente carentes de acción.
2. La disparidad: los que rompen con lo banal, momentos que se presentan como algo fuera de lugar
3. La estasis: el momento en que la cotidianidad y la disparidad se unen y logran llegar a algo más. Logran "trascender" y crean en el espectador la sensación de alcanzar algo "más allá"

Además, para descubrir el estilo particular de nuestro director realizamos un análisis de cada secuencia utilizando la estratificación. En cada una de ellas buscaremos las características de la imagen, el sonido y la puesta en escena. Para esto tomaremos como base la propuesta del profesor Noe Santos Jiménez basada en la metodología de Francisco Javier Gómez Tarín, centrándonos únicamente en dichos elementos del lenguaje cinematográfico.

1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal, picado, contrapicado
- Escala: planos cerrados, abiertos, medios
- Encuadre: elementos que se privilegian
- Profundidad de campo: planos primer, medio, fondo, etc.

b. Definición de la imagen

- color: cálidos, fríos; tonalidades, sentimientos, etc.
 - textura y/grano: suave-duro, grano abierto.cerrado, etc.
 - iluminación: dirección, color, efectos, estilos, etc.
 - composición; líneas, centros de interés, formas geométricas, etc.
- b) movimientos de cámara o planos secuencias: dolly, paning, tilt, grúa, etc.

2) SONIDO

- Tres materiales de la expresión sonora:

Palabras, ruidos, músicas, efectos y silencios

- Tres tipos de relación entre sonido e imagen:

In, fuera de campo, off

3) PUESTA EN ESCENA

- Espacio físico y/o simbólico

- Escenografía: época, estilo, colores, etc.
- Actuaciones: realistas no realistas, casting- outcast, etc.
- Gesto y movimiento: intención, características físicas sociales, connotaciones.
- Vestuario: época, tipo social, connotaciones
- Maquillaje y peinado: (igual que lo anterior)
- Objetos físicos y simbólicos: distribución espacial, significado.

Temporada de patos

FICHA TÉCNICA

Dirección y guión: Fernando Eimbcke.

País: México.

Año: 2004.

Duración: 85 min.

Género: Comedia.

Interpretación: Daniel Miranda (Flama), Diego Cataño Elizondo (Moko), Danny Perea (Rita), Enrique Arreola (Ulises), .

Producción: Christian Valdelièvre.

Fotografía: Alexis Zabé.

Montaje: Mariana Rodríguez.

Dirección artística: Diana Quiroz.

SINOPSIS

Flama (Daniel Miranda) y Moko (Diego Cataño Elizondo) tienen catorce años, son amigos desde pequeños y cuentan con todo lo necesario para sobrevivir al tedio característico de un domingo cualquiera: un piso sin padres, videojuegos, revistas pornográficas, coca-colas y pizzas a domicilio... La compañía eléctrica, Rita (Danny Perea) la vecina, Ulises (Enrique Arreola), repartidor de pizzas, once segundos, un partido Real Madrid-Manchester, unas galletas de chocolate y un espantoso cuadro con patos pintados rompen la armonía de lo que parecía iba a ser una jornada agradable, al tiempo que sacan a la luz temas como el divorcio de los padres, la soledad, la confusión entre amor y amistad en la adolescencia o las frustraciones de la vida adulta

Planos

1. exterior/Tlatelolco/día. Gran plano general en contrapicado de un edificio de la zona y cables de electricidad, detrás se observan las nubes.
2. exterior/Tlatelolco/día. Plano detalle a ras de suelo, se observa una bicicleta recargada en un poste, detrás, fuera de foco, un par edificios. Se escucha sonido ambiental: autos y voces a la lejanía
3. exterior/Tlatelolco/día. Gran plano general. Debajo de un puente se observan juegos para niños, no hay nadie cerca y el sonido ambiental continua.
4. exterior/Tlatelolco/día. Plano detalle en contrapicado. Se observa un aro de basketball cuya red rota es agitada por el viento, detrás un edificio las nubes que son arrastradas por el viento.
5. exterior/Tlatelolco/día. Plano general de una calle, un automóvil entra y luego sale de cuadro y se observan señales de tránsito, más autos estacionados y edificios
6. exterior/Tlatelolco/día. Plano general de un columpio donde dos niños se mecen, mientras detrás se observa un puente lleno de graffitis donde transitan autos a gran velocidad.
7. exterior/Tlatelolco/día. Gran plano general en contra picado: paisaje compuesto por un edificio a contra luz y nubes que se desplazan lentamente.
8. exterior/Tlatelolco/día. Gran plano general. Se nos muestra un semáforo y cableado eléctrico delante de más nubes.
9. exterior/Tlatelolco/día. Gran plano general de un edificio y nubes, similar al 7
10. interior/Unidad departamental/Plano general de un pasillo, observamos la puerta de un departamento con el número 803, la puerta se abre y de ésta salen Flama, Moko, y la mamá de Flama, ésta se despide de los niños y después de

darles varias indicaciones se va, ellos entran al departamento y festejan con un grito que se oye en off.

11. interior/Departamento. Cuarto de Flama/día/Plano conjunto de Flama y Moko. El torso de Flama aparece en primer plano mientras se viste de espaldas a Moko, el cual está en la cama escuchando música y observándolo, luego le reclama que lo salude.

12. interior/Departamento. Cuarto de Flama/día/Plano Americano de Flama y Moko. Moko se levanta de la cama para chocar manos con Flama a manera de saludo.

13. interior/Departamento. Cocina/día/Plano detalle de dos vasos con hielos sobre una mesa, las manos de Flama y Moko aparecen a cuadro para servir refresco., luego ambos se inclinan para sorber de los vasos.

14, 15, 16. interior/Departamento. Sala/día/Planos detalle de una consola de videojuegos, la mano de uno de ellos aparece rápidamente para conectar los controles e insertar el juego.

17. interior/Departamento. Sala/día/Plano conjunto de Flama y Moko, los dos aparecen de espaldas, sentados en un sillón, los observamos de los hombros para arriba y en segundo plano el televisor con las imágenes del video juego, ellos discuten acerca de éste

18. interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de la pantalla del televisor

19. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko (desde el punto de vista de la tele) sentados en el sillón, los observamos de frente, comienzan a jugar.

20. interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de la pantalla del televisor.

21. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko (desde el punto de vista de la tele) sentados en el sillón, los observamos de frente, siguen jugando, suena el timbre de la puerta y Flama se levanta para abrir.

23. interior/Departamento. Pasillo/día/Plano medio corto de Rita, (desde el punto de vista de Flama, a través de la mirilla de la puerta) La voz en off de Flama le pregunta que desea y ella explica que quiere utilizar el horno. Flama se resiste.

24. interior/Departamento. Pasillo/ Plano medio de Rita, la observamos de espaldas mientras Flama abre la puerta y le dice que pase. Ella entra y cierra la puerta

25. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko (desde el punto de vista de la tele) sentados en el sillón, los observamos de frente, siguen jugando, Rita entra a cuadro, se para detrás del sillón y les dice que no tardará, ellos la ignoran.

26. interior/Departamento. Cocina/día/Primer plano de Rita (desde el punto de vista del interior de un gabinete) Rita husmea en el gabinete.,

27. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko (desde el punto de vista de la tele) sentados en el sillón, los observamos de frente, siguen jugando

28. interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de la pantalla del televisor.

29. interior/Departamento. Cocina/día/Plano general corto de Rita dentro de la cocina (desde el punto de visita de una ventana en la puerta de la cocina). Rita sigue husmeando.

30. interior/Departamento. Sala/día/Plano medio corto de Flama y Moko, (también desde el punto de vista de la tele) siguen jugando.

31. interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita (desde el punto de vista del interior de un refrigerador) Rita abre la puerta del refri y observa en su interior. Saca la crema batida y como un poco, luego cierra la puerta.

32. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko (desde el punto de vista de la tele) sentados en el sillón, los observamos de frente, siguen jugando

33. interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de la pantalla del televisor, de pronto se la pantalla se apaga.

34. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko (desde el punto de vista de la tele) sentados en el sillón, los observamos de frente, siguen jugando, Rita entra a cuadro, se para detrás del sillón y les pregunta si se fue la luz. Ellos voltean a observarla en silencio

35. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko pero en esta ocasión los observamos de perfil mientras comen chicharrones.

36. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko (desde el punto de vista de la tele) sentados en el sillón, Flama se muerde las uñas, Moko observa su reloj.

37. interior/Departamento. Sala/día/Plano general de la sala, (similar al plano 35) Flama y Moko siguen en el sillón, Rita entra a cuadro y les pregunta si saben convertir de grados centígrados a grados Fahrenheit, ellos no responden.

38. interior/Departamento. Sala/día/Plano general de la sala (desde el punto de vista del interior del mueble donde esta el videojuego) Flama y Moko están en el piso, frente al sillón en donde jugaban, ahora hacen malabares

39. interior/Departamento. Baño/día/Plano detalle del lavabo que gotea, detrás la puerta del baño esta abierta y se observa la sala y el sillón desde donde Moko observa la gotera mientras hace ruidos con la mano y le dice que Flama que ya pidan la pizza.

40. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama sentado cerca del teléfono pidiendo la pizza, Moko que se encuentra acostado en el sillón se levanta par aparecer a cuadro y le dice que la pida de Salami.

41. exterior/Pizzeria/día/Plano general de la fachada de la pizzería, el repartidor llega a recoger la pizza, enciende su moto y sale de cuadro.

42. interior/Departamento. Sala/día/Plano general de la sala (desde el punto de vista del interior del mueble donde esta el videojuego) Flama y Moko están sentados en sillones distintos y toman el tiempo mientras esperan la pizza.

43 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53. exteriores/Calles de la ciudad/día/planos generales de las calles donde vemos al repartidor (Ulises) en su trayecto para llevar la pizza, cuando llega a la entrada del edificio toma apresuradamente la pizza y el refresco y cruza la puerta...

54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61. interiores/Unidad departamental/día/En planos generales en picado y contrapicado observamos a Ulises subir las escaleras del edificio, primero apresuradamente y luego muy agotado.

62 interior/Unidad departamental/día/Plano medio de Ulises que entra y sale de cuadro para cruzar el pasillo.

63. interior/Unidad departamental/día/Plano medio de Ulises, lo observamos de espaldas, se encuentra de frente a la puerta y toca.

64 interior/Departamento/día/entrada del departamento, ahora vemos a Flama y a Moko en plano medio de espaldas, abren la puerta y Ulises aparece de frente, les entrega todo pero ellos no quieren pagar, argumentan que se pasó de la promoción de los 30 minutos.

65. interior/Unidad departamental. Pasillo /día/ plano general de Ulises y los dos niños, Ulises se sienta y cuando le preguntan que qué hace, él les dice que no se va hasta que le paguen.

66. interior/Departamento/día/Plano general de Flama, Moko y Ulises sentados en el piso, en la entrada, esperando.

65. interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio corto de Rita que toma un baso con agua, luego la escupe ociosamente.

66. interior/Departamento/día/Plano medio de Flama, Moko y Ulises sentados en el piso, en la entrada, esperando. De pronto llega la luz. Moko le propone a Ulises una reta de videojuegos para arreglar la disputa.

67. interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama, Moko y Ulises sentados en el sillón, (desde el punto de vista de la tele) preparándose para jugar. Rita entra a cuadro se para detrás del sillón y pide que le ayuden a cronometrar el horno.

68. interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de la pantalla del televisor, un partido de futbol de videojuego comienza. Moko narra la acción de los jugadores

69-117. Interiores/Departamento. Sala/día/Todos estos planos son editados en cortes muy veloces y se alterna entre dos tipos de plano: el plano detalle de la pantalla y el plano americano (desde el punto de vista de la tele) de Flama, Moko y Ulises sentados en el sillón, Rita observa el partido pero luego se levanta y sale de cuadro. Mientras el partido sube de intensidad, Flama y Ulises se acercan a la pantalla casi hasta quedar en Primerísimo primer plano. Cuando el gol decisivo esta apunto de entrar, regresamos al plano de talle de la pantalla la cual se apaga porque otra vez se va la luz.

118. interior/Departamento. Sala/día/Primerísimo primer plano de Flama y Ulises (desde el punto de vista de la tele), se levantan para sentarse en el sillón hasta quedar en plano americano, Moko los observa desde el suelo, detrás, Rita se mueve por la sala. Los tres discuten si fue gol o no.

119. interior/Departamento. Balcón/día/Primer Plano de Rita, esta de perfil viendo hacia afuera de la unidad.

120. exterior/Calle/día/Plano general de la calle en picado (desde el punto de visita de Rita) Unos trabajadores cargan algo.

121. interior/Departamento. Balcón/día/Primer Plano de Rita, sus ojos siguen viendo hacia afuera un momento y luego ella sale de cuadro.

122. interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama, Moko y Ulises pero en esta ocasión los observamos de perfil mientras siguen discutiendo. Detrás Rita entra a la Sala.

123. interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita, la observamos de frente mientras pesa un mango en una pequeña báscula.

124. interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Moko en uno de los sillones, esta jugando con la bolsa de la pizza. Ulises y Flama lo observa detrás, en plano general corto.

125. interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita, la observamos de frente mientras sigue jugando con la báscula

126. interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Moko en uno de los sillones, esta jugando con la bolsa de la pizza. Ulises y Flama lo observa detrás, Ulises le pide que le pague.

127. interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de un cuadro sobre la pared, en el cual hay un lago y unos patos.

128 Interior/Departamento. Sala/día/Plano General de la sala, aparecen los 4 a cuadro, comienzan a discutir del cuadro y Moko les dice que los papas de Flama pelean por el cuadro, comienzan a discutir.

129. Interior/Departamento. Sala/día/Plano General de la sala, todos aparecen de espaldas, detrás de ellos está el cuadro, Flama se levanta y lo descuelga para ponerlo en el piso.

130. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita (desde el punto de vista del interior del horno) abre la puerta del horno y sale humo, Moko entra a cuadro y se disculpa porque no sonó la alarma de su cronometro.

131. Interior/Departamento. Cocina/día/Primer plano de Rita, la vemos de espaldas abrir un gabinete y sacar algo.

132. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita, de perfil, Moko recargado cerca del refrigerador en plano americano. Rita busca una receta y luego se dirige al refri para sacar cosas.

133. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Ulises hablando por teléfono, su jefe lo regaña. Flama lo observa de pie pero solo vemos parte de su torso. Ulises cuelga y se levanta para quedar de frente a Flama

134, 135, 136. 137. 138. Interior/día/Departamento. Sala/Primeros planos correspondientes, (over shoulder) Ulises y Flama discuten, Ulises le exige que le pague, Flama le avienta el dinero y Ulises lo empuja.

139. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama que casi cae el suelo –la cámara se mueve bruscamente al seguirlo- y al meter las manos tira un jarrón y se corta.

140. Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano de Ulises que arrepentido observa a Flama,

141. Interior/Departamento. Sala/día/Plano abierto de Ulises y Flama que se miran. Flama se levanta y corre a su habitación y cierra la puerta, Ulises intenta seguirlo.

142 Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Moko y Rita. Que siguen cocinando.

143. Interior/Departamento. Sala/día/Plano abierto de Ulises que esta parado junto a la puerta del cuarto de Flama, Ulises toca la puerta pero nadie contesta.

144. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Moko y Rita. Que siguen cocinando y platican sobre cosas varias y sin sentido.

145. Interior/Departamento. Sala/día/Plano abierto de Ulises que esta parado junto a la puerta del cuarto de Flama, Ulises le dice a Flama que salga para que curen su herida.

146. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Moko y Rita. Siguen cocinando y charlando.

147. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Moko y Rita. Moko esta batiendo la mezcla, Rita lo observa mientras toma agua y luego le escupe.

148. Interior/Departamento. Sala/día/Plano abierto de Ulises que esta parado junto a la puerta del cuarto de Flama.

149. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano general, Moko bate la mezcla y Rita se acerca a la cámara hasta que solo queda visible su torso, luego se sienta en la estufa.

150. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Moko y Rita, el sigue batiendo, ella le pregunta cosas.

151. Interior/Departamento. Sala/día/Plano abierto de Ulises que esta de cuclillas levantando los trozos rotos del jarrón. Rita entra a cuadro y se dirige al baño que esta cerca.

152 Interior/Departamento. Cocina/día/Primer plano de Moko, esta de perfil jugando con la batidora. Las manos de Rita se acercan por detrás y lo espantan

153. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita y Moko

154. Interior/Departamento. Sala/día/Plano abierto de Ulises que esta de cuclillas levantando los trozos rotos del jarrón. Le esta contando de su vida a Flama que aún no sale de su cuarto, le habla de cuando trabajo en una perrera.

155. Exterior/Perrera/día/Plano abierto de una especie de patio con jaulas, la cámara avanza en Dolly in mostrando las jaulas y los perros, mientras la voz de Ulises en off relata la historia de cómo los sacrificaban.

154. Interior/Departamento. Sala/día/Plano abierto de Ulises que esta sentado, recargado en la pared, continúa con la historia de la perrera.

155, 156, 157. Exterior/Perrera/día/Planos abiertos de un cubículo de cemento que dice "sacrificios", dentro hay perros muertos, se observa una jaula también y por último correas colgadas en una pared.

158. Interior/Departamento. Sala/día/Plano abierto de Ulises que esta sentado, recargado en la pared, continúa con la historia de la perrera y habla acerca de un perro con el que se encariño.

157, 158, 159. Exterior/Perrera/día/Primer plano de un perro, Plano de talle de las botas de Ulises y la corea con la que tiene agarrado al perro, Primerísimo primer plano del perro con la mano de Ulises acariciándolo.

160. Exterior/Perrera/día/Plano detalle de un perro muerto, la cámara hace un Dolly back, revelando más perros muertos, hasta quedar en un plano general del cubículo de cemento que dice "sacrificios".

161. Interior/Departamento. Sala/día/Primer Plano de Ulises que sigue recargado en la pared, está de perfil, explicando que renunció a su trabajo en la perrera y tuvo que dedicarse a repartir pizzas.

162. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general corto de Ulises, la cámara esta a ras de suelo Ulises se quita un medallón y lo desliza por la ranura de la puerta del cuarto de Flama, se levanta y sale de cuadro. Luego regresa a cuadro y deja la pizza y el dinero enfrente de la puerta y se despide. Flama abre la puerta y sale de su cuarto, se recarga en la pared.

163. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita y Moko, están probando el pastel que se les quemó hace un rato.

164. Interior/Departamento. Baño/día/Plano medio de Ulises y Flama, Ulises le esta vendando la herida.

165. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano general de Rita y Moko, Rita le propone que hagan Brwonies, Moko le dice que los haga sola y camina hacia la

sala, en dirección de la cámara, hasta quedar en primer plano, Rita lo sigue, lo toma del brazo y lo besa.

166. Interior/Departamento. Baño/día/Plano general corto de Flama y Moko, están sentados en el suelo, detrás del lavabo. Moko le cuenta como besó a Rita, exagera todo.

167. Interior/Departamento. Cocina/día/Primer plano de Rita, esta sentada leyendo otra receta. Moko entra y se recarga en el mueble detrás de ella, Rita se para lo ve y lo vuelve a besar.

168. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Ulises, están en el sillón, frente a ellos esta la caja abierta de pizza. Flama toma un pedazo

169. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita y Moko, Rita cocina y habla, Moko lo escucha.

170. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de la sala, observamos las cabezas de Ulises y Flama sentados en el sillón, están de espaldas comiendo pizza, detrás esta la pared donde colgaba el cuadro de patos. Ulises se levanta y vuelve a colgar el cuadro.

171. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita y Moko, Rita cocina y habla, Moko lo escucha.

172. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Ulises, están en el sillón, frente a ellos esta la caja abierta de pizza, ambos comen y charlan acerca del cuadro. Ulises le dice que sus papas se pelean por el cuadro porque les recuerda el año en que Flama nació.

173. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano cenital de la estufa, la mano Rita entra a cuadro y abre la puerta del horno, luego mete la bandeja con la mezcla

174. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano cenital de Moko en plano medio corto, esta acostado en el suelo, Rita se acuesta junto a él. Moko le explica que a veces piensa mucho en Flama.

175, 176, 177, 178, 179 Interior/Local de Maquinitas/noche/Planos medios de Flama y Moko jugando un videojuego de baile.

180. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano cenital de Moko en plano medio corto junto con Rita, siguen charlando.

181. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Ulises, están en el sillón, frente a ellos esta la caja abierta de pizza, ambos comen y Ulises habla de cómo migran los patos.

182. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano cenital de Moko en plano medio corto junto con Rita. Charlan acerca de las fantasías de Moko con Flama.

183. Interior/Centro comercial/día/Plano medio de Flama y Moko, ambos comen una ciruela.

184. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano cenital de Moko en plano medio corto junto con Rita. Rita lo observa detenidamente.

185. Interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle cenital de las sobras de la pizza,

186. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Ulises, están en el sillón, recostados, Moko entra a cuadro y se para detrás del sillón, solo es visible parte de su torso, les reclama por acabarse la pizza. Flama le dice a Moko que le hará un sándwich. Flama Se levanta y sale de cuadro

187. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita que sigue cocinando. Flama y Moko entran a cuadro, se paran de espaldas a la camarada en primer plano, Flama reclama por el desorden en la cocina. Rita le pide que la que deje quedarse

188. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de Ulises que se alista para irse. Flama, Rita y Moko salen de la cocina, entran a cuadro quedando en plano medio. Ulises se acerca a ellos hasta quedar también en plano medio. Flama la corre. Rita le dice a Flama que hoy es su cumpleaños.

189. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general corto de la sala: Flama, Moko y Ulises están sentados en el sillón. Rita en cuclillas se canta las mañanitas, en medio están los brownies.

190. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de la sala, todos están sentados en los sillones comiendo.

191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200. Interior/Departamento. Sala/día/Primeros planos de todos comiendo, Ulises se da cuenta de que le Rita le puso mota

201. Interior/Departamento. Baño/día/Primer plano de Ulises y Flama viendo la gotera del lavabo. Suena música de cámara

202. Interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle (desde el punto de vista de Moko) de una mano que se mueve en frente de él.

203. Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano de Moko y Rita, están de perfil, Rita pasa su mano en frente de Moko

204. Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano de Moko, la mano de Rita se mueve frente a su cara.

205. Interior/Departamento. Baño/día/Plano detalle del grifo del lavabo

206. Interior/Departamento. Baño/día/Primer plano de Ulises y Flama viendo la gotera del lavabo

207. Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano de Moko y Rita, aparecen de frente. Los dos se remojan los labios.

208. Interior/Departamento. Baño/día/Primer plano cenital de Ulises (desde el punto de vista de Flama) que se recuesta en el lavabo.

209. Interior/Departamento. Baño/día/Plano medio corto nadir de Flama (desde el punto de vista de Ulises) que sostiene un vaso de agua y esta a punto de derramarlo

210. Interior/Departamento. Baño/día/Primer plano cenital de Ulises (desde el punto de vista de Flama) que se moja con el chorro de agua.

211. Interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de un vaso que alguien llena de un líquido raro.

212. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama, Moko, Rita y Ulises sentados en el sillón observando el vaso. A coro, todos comienzan a gritarle a Ulises que lo pruebe.

213. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama, Rita y Ulises que están de pie junto a una pared observando a Moko, él cual entra a cuadro para estrellar su cabeza en la pared una y otra vez.

214. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de Flama, Moko, Rita y Ulises bailando sincronizados.

215 Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de Flama, Moko, Rita y Ulises que están sentados en el suelo charlando y riendo.

216. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de Flama, Moko, Rita y Ulises que están parados de cabeza.

217-223. Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano de todos ellos comiendo gelatina.

224. Exterior/Unidad departamental. Ventana/día/Plano General contrapicado de todos ellos asomados por el balcón.

225. Interior/Departamento. Balcón/día/Plano medio de Moko y Rita que platican y detrás de ellos están Flama y Ulises.

226. Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano de Rita, Flama, Moko y Ulises de perfil. Rita come dulces.

227 Interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de un álbum fotográfico, parece la mano de Flama a cuadro moviendo las páginas, escuchamos la voz de Flama explicando su álbum familiar.

228 Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano de Rita y Flama viendo el álbum.

229. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de Flama, Rita y Ulises que están sentados en el sillón viendo el álbum, Moko esta sentado en el piso peor se levanta para sentarse con ellos cuando escucha decir a Rita que nadie en esas fotos es pelirrojo como Flama, ni sus papás.

230. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de Flama, Rita y Ulises y Moko. Flama les dice que teme ser adoptado. Siguen viendo el álbum

231 Interior/Departamento. Sala/día/Primerísimo primer plano de Flama.

232. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de Flama, Rita y Ulises y Moko. Ulises encuentra una foto con alguien pelirrojo. Es un mesero en Acapulco.

233. Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano en picado de Moko (desde el punto de vista del cuadro con patos) Detrás Rita, Flama y Ulises duermen. Moko va a despertar a Flama y lo lleva hasta el cuadro, Rita los sigue y les pregunta: ¿se están moviendo? Ulises también se levanta y observa hacia la cámara (hacia el cuadro)

235. Interior/Departamento. Sala/día/Plano de detalle del cuadro de patos.

236. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de Flama, Rita y Ulises que están recostados en el sillón, Ulises habla sobre patos.

237. Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano de Ulises. Sigue hablando y comienza a mover las manos, la cámara sigue sus manos hasta quedar en plano detalle, detrás se observa la cara de Flama fuera de foco.

238. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama, Rita y Ulises que están recostados en el sillón.

239. Interior/Departamento. Sala/día/Plano de detalle del cuadro de patos. Funde a negros

240. Interior/Departamento. Sala/día/Primer plano corto de Flama y Ulises. Flama esta sentado a la mesa, come algo. Ulises esta dormido. Detrás están Moko y Rita que levantan sus cabezas para entrar a cuadro. Todos se levantan y salen de cuadro menos Ulises que sigue acostado.

241. Interior/Departamento. Baño/día/Plano detalle del grifo de la bañera, sale agua.

242. Interior/Departamento. Baño/día/Plano detalle de los pies de Ulises que ya están descalzos y se quita los pantalones.

243. Interior/Departamento. Cuarto/día/Plano medio de Flama que se mira frente al espejo, en el reflejo observamos a Moko que le dice que es igualito al mesero del álbum fotográfico, Flama se enoja y se sienta en la cama con Moko.

244. Interior/Departamento. Baño/día/Plano general de Ulises en la bañera.

245. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita que abre una bolsa de dulces.

246. Interior/Departamento. Balcón/día/Plano general de Flama y Moko sentados en el suelo, se escucha sonido ambiente. Charlan sobre el divorcio de los padres de Flama. Flama se enoja y se levanta para salir de cuadro. Regresa con un rifle de balines y lo carga.

247. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama y Moko, están de rodillas en un sillón, Flama apunta hacia la cámara y dispara. Suena música estrepitosa.

248. Interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de un jarrón que se rompe.

249. Interior/Departamento. Baño/día/Plano medio de Ulises en la bañera que al escuchar el disparo se sobresalta.
250. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama y Moko, están de rodillas en un sillón, Ahora Moko tiene el rifle sigue disparando.
251. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita que come dulces mientras se percata de los disparos.
252. Interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de una copa de cristal que se rompe con un disparo.
253. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama y Moko, están de rodillas en el sillón y festejan la destrucción.
254. Interior/Departamento. Baño/día/Plano general de Ulises, esta en la bañera pero se alista para salir.
255. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio (overshoulder) de Flama y Moko, están de rodillas en el sillón y siguen disparando.
256. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama y Moko, que disparan hacia la cámara.
257. Interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de un pato de porcelana que se rompe con un disparo.
258. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama y Moko, que disparan hacia la cámara.
259. Interior/Departamento. Sala/día/Plano detalle de un plato colgado en la pared que truena.
260. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama y Moko que sostiene el rifle apuntando hacia la cámara. La música estrepitosa se detiene. Flama reta a Moko a que le dispare a un recuerdo de la luna de miel de sus padres.

261. Interior/Departamento. Sala/día/Plano medio de Flama y Moko (overshoulder) De pronto se atraviesa Ulises, en bata de baño, toma el cuadro de los patos y sale de cuadro. Moko le dispara al recuerdo. Funde a negros.

262. Interior/Departamento. Cocina/día/Plano medio de Rita que casi se acaba una caja de dulces y ahora mira hacia el suelo decepcionada. Saca la ultima bolsa de dulces y la abre.

263. Interior/Departamento. Baño/día/Plano general de Ulises, esta en la bañera mirando el cuadro de los patos.

264. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko sentados en el sillón. Moko lo observa y lo toma de la mano. Flama lo mira y Moko regresa su mano a su lugar, Moko le pide que cierre los ojos para chuparle la oreja. Flama lo obedece.

265. Interior/Departamento. Baño/día/Primerísimo Primer Plano de Ulises que reposa con los ojos cerrados. Se escucha el sonido de la gotera del lavabo.

266. 267, 268. Interior/Varios departamentos./día/ Planos medios cortos (desde el punto de vista de Ulises) de tres clientes que le reclaman a Ulises acerca de la pizza y las bebidas que él reparte.

269. Interior/Departamento. Baño/día/Primerísimo Primer Plano de Ulises que reposa con los ojos cerrados y lentamente los abre.

270. Interior/Departamento. Baño/día/Plano detalle del cuadro.

271. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de la sala, suena el teléfono y Flama se acerca a él para contestar, es una llamada para Ulises y Flama se lleva el teléfono en dirección al baño, sale del cuadro.

272. Exterior/Lago con patos/día/Plano medio de Ulises con el torso desnudo, está de espaldas a la cámara observando el lago. Suena música tranquilizante. Flama entra cuadro y le da el teléfono. Ulises habla con su jefe y después de una breve charla lo manda a la mierda.

273. Exterior/Lago con patos/día/Gran plano general del lago. Funde a negros pero la música sigue un poco más para luego detenerse.

274. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Moko sentados en el sillón de siempre. Flama le dice a Moko que se va ir a Morelia con su mamá después del divorcio. Moko le dice que no pasarán juntos ni un domingo más. Funde a negros

275. Interior/Departamento. Cocina/noche/Plano medio de Rita que esta frente a un montón de dulces a medio comer, Flama entra para tomar un jugo de la repisa. Flama se sienta a su lado y la felicita por su cumpleaños. Rita le agradece, sonrío y sale de cuadro, Flama la sigue. Funde a negros.

276. Interior/Departamento. Sala/noche/Plano americano de Flama sentado sobre el sillón, en el cual también esta acostado Moko. De pronto Moko despierta y ambos intercambian playeras, Moko se va del departamento. Flama se queda pensativo un rato y después se levanta y sale de cuadro. Suena música tranquilizante.

277. Exterior/Calle /noche/Plano general de Ulises que va sobre su moto y lleva consigo el cuadro de lo patos, la cámara se mueve en travel-in siguiéndolo. Luego Ulises se aleja hacia el centro del cuadro hasta perderse.

1. COTIDIANIDAD

Secuencia de charla entre Flama y Ulises. Planos: 168, 170, 172 y 181 y 186.

168. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Ulises, están en el sillón, frente a ellos esta la caja abierta de pizza. Flama toma un pedazo

170. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de la sala, observamos las cabezas de Ulises y Flama sentados en el sillón, están de espaldas comiendo pizza, detrás esta la pared donde colgaba el cuadro de patos. Ulises se levanta y vuelve a colgar el cuadro.

172. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Ulises, están en el sillón, frente a ellos esta la caja abierta de pizza, ambos comen y charlan acerca del cuadro. Ulises le dice que sus papas se pelean por el cuadro porque les recuerda el año en que Flama nació.

181. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Ulises, están en el sillón, frente a ellos esta la caja abierta de pizza, Ulises habla de cómo migran los patos.

186. Interior/Departamento. Sala/día/Plano americano de Flama y Ulises, están en el sillón, recostados, Moko entra a cuadro y se para detrás del sillón, solo es visible parte de su torso, les reclama por acabarse la pizza. Flama le dice a Moko que le hará un sándwich. Flama Se levanta y sale de cuadro

“Planosecuencia” conformada por los planos 168, 172, 181, 186



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal.
- Escala: varia de entre plano americano a plano general corto.
- Encuadre: se privilegia tanto a Flama como a Ulises, que se encuentran al centro del cuadro.
- Profundidad de campo: en primer plano esta la caja de pizza que en primera instancia aparece en foco y después, cuando Flama toma una rebanada, sale de foco. Luego entonces son Flama y Ulises los que entran a foco, quienes sentados están en plano medio. Por ultimo observamos una pared de la sala con platos colgados a manera de adorno, todo esto en tercer plano.

b. Definición de la imagen

-color: blanco y negro.

-textura y/grano: suave.

- iluminación: la luz entra por el lado derecho del cuadro, por una ventana que no aparece a cuadro, debido a que la luz eléctrica se fue no observamos otra fuente de luz en toda la casa y podemos hablar de cierto claroscuro que no es demasiado contrastante, el cual se aprecia tanto en los rincones del techo de la sala como en la cara de los actores.

- composición: la caja de pizza se acomoda geométricamente con la cámara, formando dos líneas que se dirigen a un punto de fuga al centro del cuadro, también una línea formada por el techo y la pared (en la parte superior izquierda del cuadro) se dirige a este punto imaginario.

b) movimientos de cámara o planos secuencias: la cámara está fija en todo momento.

2) SONIDO

Materiales de la expresión sonora: palabra y silencios:

Plano 168.

Flama: ¿seguro?

Ulises: ¿esta buena? ...Bueno un cachito.

Plano 172:

Flama: Mi mamá se quiere llevar el cuadro a Morelia... Mi papá quiere que se quede aquí.

Ulises: Por eso se está peleando, porque para ellos ese cuadro tiene un gran significado emocional. Les recuerda el año en que naciste.

Flama: llevaba 3 años en el closet.

Plano 181.

Ulises: Muchas veces los patos sienten una gran necesidad de emigrar. No es que el pato que emigra sea malo, sino que es su naturaleza la que los hace migrar. Buscan aguas nuevas o climas más cálidos... no sé, son patos.

Plano 186

Moko: La pizza era de los dos ¿no, culero?

Flama: Perdón.

Moko: No.

Flama: te hago un sándwich.

Moko: ¿tienes cheesewhiz?

Flama: Sí.

- Relación entre sonido e imagen: Sonido In. Flama habla siempre en un tono plano, y cuando Ulises habla lo hace mientras come pizza, "masculla" las palabras, entre cada "turno" de la conversación hay silencios.

3) PUESTA EN ESCENA

-Espacio: físico

-Escenografía: departamento en Tlatelolco, primera década del siglo XX1.

-Actuaciones: realistas.

- Gesto y movimiento: ambos aparecen de frente a la cámara. Ninguno de los dos se mueve más que lo suficiente para hablar, Flama es silencioso y pensativo, La intención es ligeramente menos plana.

- Vestuario: época actual, Flama lleva una camisa y un pantalón de vestir pero se adorna con una pulsera de esclavas. Ulises lleva uniforme de repartidor de pizza.

- Maquillaje y peinado: Actual

- Objetos físicos y simbólicos: La caja de pizza ocupa una cuarta parte del cuadro. Tanto el sillón como la sala ocupan el resto. Es importante anotar que si bien no aparece a cuadro, la televisión juega una parte importante de este encuadre ya que vemos el plano a través de ella, es decir desde "su punto de vista".

"contraplano" Plano 170



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal.

- Escala: plano abierto. Plano general de la sala en el que se ven las dos cabezas de los personajes

- Encuadre: las cabezas de los personajes, ya que se encuentran en puntos áureos del cuadro.

- Profundidad de campo: en primer plano tenemos las cabezas de los personajes que además están en foco. En segundo plano la pared de la sala junto con la televisión, un estero, una lámpara y algunos cuadros. Cuando Ulises se levanta y se dirige hacia la pared para volver a colgar el cuadro de los patos, el foco lo acompaña a él, dejando a Flama fuera de foco.

b. Definición de la imagen

-color: blanco y negro.

-textura y/grano: suave

- iluminación: podemos notar que la luz entra por la ventana que ahora nos queda del lado izquierdo del cuadro formando un ligero contraste de sombras en las cabezas de los personajes.

- composición: el sillón dibuja una línea recta debajo del cuello de los personajes y tanto la lámpara, como la televisión y el estereo se acomodan equilibradamente en los tres tercios verticales del cuadro, la misma relación se aplica para los cuadros que cuelgan sobre la pared.

b) movimientos de cámara o planos secuencias: cámara fija

2) SONIDO

- Materiales de la expresión sonora: Palabras:

Ulises: una capicúa... 1991 es una capicúa

Flama: Yo nací en una capicúa

- Relación entre sonido e imagen: El sonido esta en In ya que cuando los personajes hablan están dentro del cuadro pero al estar de espaldas nos es imposible ver sus bocas.

3) PUESTA EN ESCENA

-Espacio: físico

-Escenografía: una sala de un departamento en Tlatelolco, primera década del siglo XX1.

-Actuaciones: realistas.

- Gesto y movimiento: ambos aparecen de espaldas, el único movimiento notable es el de Ulises que al recordar la fecha del cuadro se levanta para volver a colgarlo.

- Vestuario: época actual, Flama lleva una camisa que apenas es visible en esta toma. Ulises lleva uniforme de repartidor de pizza.

- Maquillaje y peinado: Actual

- Objetos físicos y simbólicos: El cuadro de patos que anteriormente Flama había descolgado y que Ulises regresa a su lugar es el objeto de mayor importancia –no solo en esta escena sino probablemente en toda la película- ya que es el que desencadena la charla .

Apuntes sobre cotidianidad en temporada de patos

Ulises, el repartidor de pizza, que ha decidido pasar la tarde con tres adolescentes, ahora se sienta en el sillón con uno de ellos. El motivo -que un principio parece ser el dinero- no está del todo claro; a lo largo de la secuencia charlan sobre el divorcio de los padres de Flama y sobre las costumbres de los patos en un paisaje colgado en la sala.

La cámara fija cuyos planos son reiterativos deja a los personajes con todo el peso de la escena. Los diálogos son escasos y el silencio siempre está presente entre cada línea: "sienten una gran necesidad de emigrar... No es que el pato que emigra sea malo... sino que es su naturaleza la que los hace migrar... buscan aguas nuevas o climas más cálidos...", dice Ulises con igual dosis de torpeza y serenidad. Cotidianeidad e intimismo. Casi como una conversación cualquiera en la vida real, Ulises incluso come pizza mientras habla y Flama lo observa en silencio. Esta interacción nos deja con la sensación de que la trama no está avanzando y que simplemente somos testigos de una charla vanal, común y corriente, es decir, cotidianidad.

La cámara que además se ubica desde el punto de vista de la televisión es clave en el estilo de la película; muchos encuadres se colocan desde los puntos de vista del interior de los muebles.

2. DISPARIDAD

Secuencia de Ulises Bañándose. Plano 263 y 265 a 273.

263. Interior/Departamento. Baño/día/Plano general de Ulises, está en la bañera mirando el cuadro de los patos.

265. Interior/Departamento. Baño/día/Primerísimo Primer Plano de Ulises que reposa con los ojos cerrados. Se escucha el sonido de la gotera del lavabo.

266. 267, 268. Interior/Varios departamentos./día/Planos medios cortos (desde el punto de vista de Ulises) de tres clientes que le reclaman a Ulises acerca de la pizza y las bebidas que él reparte.

269. Interior/Departamento. Baño/día/Primerísimo Primer Plano de Ulises que reposa con los ojos cerrados y lentamente los abre.

270. Interior/Departamento. Baño/día/Plano detalle del cuadro.

271. Interior/Departamento. Sala/día/Plano general de la sala, suena el teléfono y Flama se acerca a él para contestar, es una llamada para Ulises y Flama se lleva el teléfono en dirección al baño, sale del cuadro.

272. Exterior/Lago con patos/día/Plano medio de Ulises con el torso desnudo, está de espaldas a la cámara observando el lago. Suena música tranquilizante. Flama entra cuadro y le da el teléfono. Ulises habla con su jefe y después de una breve charla lo manda a la mierda.

273. Exterior/Lago con patos/día/Gran plano general del lago. Funde a negros pero la música sigue un poco más para luego detenerse

Plano 263:



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal.

- Escala: plano general

- Encuadre: este encuadre muestra equilibrio con todos los elementos

- Profundidad de campo: tanto Ulises que esta dentro de la bañera como el cuadro aparecen en primer plano.

b. Definición de la imagen

-color: blanco y negro.

-textura y/grano: suave.

- iluminación: frente a nosotros tenemos una ventana opaca por la que entra una luz muy tenue.

- composición; al ser todos rectangulares, la bañera, la pared, la ventana y el cuadro armonizan geométricamente, etc.

b) movimientos de cámara o planos secuencias: cámara fija.

2) SONIDO

- Materiales de la expresión sonora: silencio.

3) PUESTA EN ESCENA

-Espacio físico

-Escenografía: el baño de un departamento en Tlatelolco.

-Actuaciones: realistas.

- Gesto y movimiento: Ulises reposa serenamente, el único movimiento perceptible es su respiración.

- Vestuario: Ulises esta desnudo

- Maquillaje y peinado: cabello corto, peinado actual

- Objetos físicos y simbólicos: el paisaje con patos cuelga del lado izquierdo del cuadro, frente a Ulises.

Plano 265 y 269:



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal
- Escala: plano cerrado: primerísimo primer plano de Ulises.
- Encuadre: el rostro de Ulises es apreciado de manera total, podemos ver a detalle desde su frente hasta su mentón.
- Profundidad de campo: Ulises aparece en primer plano y al estar recargado en la pared del baño, la cual se ubica en segundo plano.

b. Definición de la imagen

- color: blanco y negro.
 - textura y/grano: suave.
 - iluminación: luz tenue entra del lado izquierdo superior e incluso dibuja una sombra con sus lentes, el lado derecho inferior de su cara se encuentra en sombras.
 - composición; encontramos el rostro de Ulises formando un ovalo justo al centro del cuadro.
- b) movimientos de cámara o planos secuencias: cámara fija.

2) SONIDO

Plano 265

- Tres materiales de la expresión sonora: palabras, y ruidos
- Tres tipos de relación entre sonido e imagen: sonido fuera de campo y en off

Desde el principio del corte escuchamos el goteo del la llave del lavabo (fuera de campo) y casi inmediatamente escuchamos a alguien golpeando a la puerta (en off) y una voz femenina respondiendo y la voz de Ulises anunciando que la pizza llegó.

Voz femenina: ¿Quién?

Ulises: Telepizza, tu pizza siempre amiga.

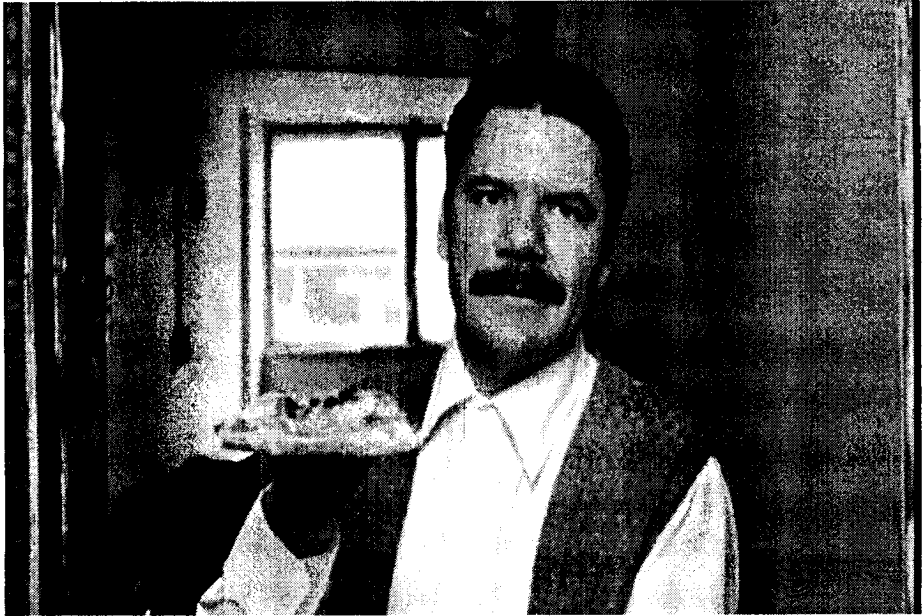
Plano 269

- Materiales de la expresión sonora: silencio y efectos de sonido
- Relación entre sonido e imagen: el silencio es roto por un sonido ambiental: una especie silbido muy grave que sirve para recargar la sensación de pesadumbre de Ulises.

3) PUESTA EN ESCENA

- Espacio físico
- Escenografía: el baño de un departamento en Tlatelolco.
- Actuaciones: realistas.
- Gesto y movimiento: Durante el plano 265 Ulises se encuentra de frente a la cámara, reposa serenamente, su rostro luce inexpresivo. En el plano 269 la única diferencia es que Ulises abre los ojos y tuerce ligeramente la boca.
- Vestuario: Ulises está desnudo
- Maquillaje y peinado: cabello corto, peinado actual
- Objetos físicos y simbólicos: el único objeto visible son las gafas que Ulises lleva puestas.

Plano 266. 267, 268





1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal (desde el punto de vista de Ulises)
- Escala: entre planos medios cortos y primeros planos
- Encuadre: en todos los encuadres son privilegiados los clientes de la pizzería.
- Profundidad de campo: en primer plano aparece el cliente, en segundo la puerta entre abierta, y al fondo el interior de sus departamentos fuera de foco.

b. Definición de la imagen

- color: blanco y negro.
- textura y/grano: suave, etc.

- iluminación: en los tres encuadres los rostros están iluminados por una fuente de luz que los baña de frente ya que todos proyectan sombras en las puertas ubicadas detrás de ellos.

- composición; los tres clientes se ubican al centro del cuadro.

b) movimientos de cámara o planos secuencias: cámara fija.

2) SONIDO

- Materiales de la expresión sonora: Palabras y ruidos.

Plano 266

Cliente 1: ¿Te parece extra-delgada?

Plano 267

Cliente 2: Nunca están conformes ustedes

Plano 268

Cliente 3: Lo único que quiero es que las cocas estén como deben de estar... frías. (La cliente asota la puerta y el sonido es estridente)

- Relación entre sonido e imagen: Todo el sonido está In.

3) PUESTA EN ESCENA

-Espacio simbólico. (flashbacks de Ulises)

-Escenografía: las entradas de departamentos de diferentes partes de la ciudad, todos lucen similar.

-Actuaciones: realistas, etc.

- Gesto y movimiento: Los tres clientes se muestran frustrados y la número 3 particularmente molesta azota la puerta repentinamente.
- Vestuario: época actual, vestimenta de clase media baja
- Maquillaje y peinado: igual que lo anterior
- Objetos físicos y simbólicos: los objetos que sostiene cada cliente (un trozo de pizza, dinero y una coca) son de importancia ya que todos reclaman en torno a ellos.



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal, (desde el punto de vista de Ulises)
- Escala: plano detalle del paisaje con patos
- Encuadre: el paisaje esta casi perfectamente encuadrado, apenas es visible la pared del baño
- Profundidad de campo: el paisaje únicamente en primer plano.

b. Definición de la imagen

- color: blanco y negro.
- textura y/grano: suave.

- iluminación: el paisaje esta iluminado en su totalidad pero la parte inferior del marco esta entre sombras.

- composición; la composición de este plano es un rectángulo formado por el marco del paisaje.

b) movimientos de cámara o planos secuencias: cámara fija.

2) SONIDO

- Materiales de la expresión sonora: efectos y música

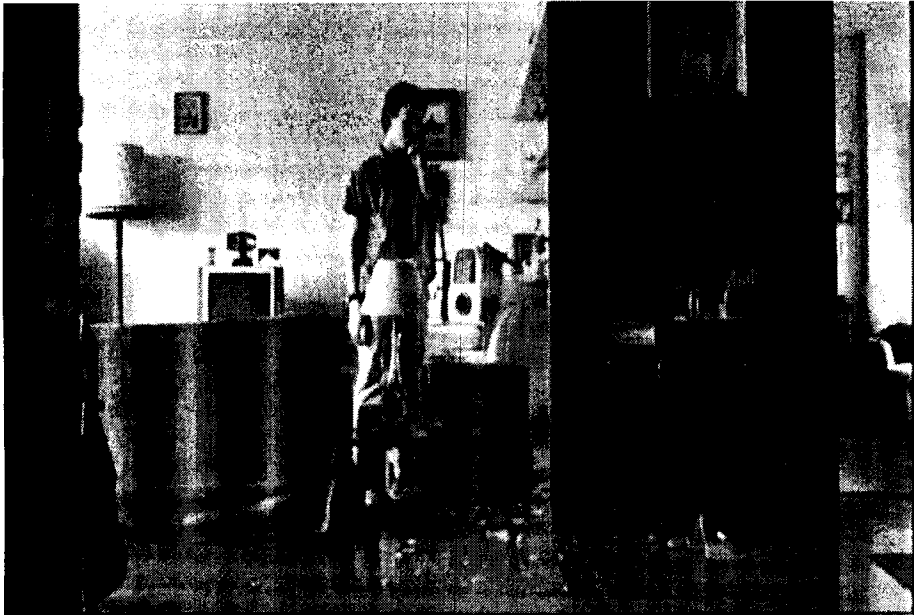
- Relación entre sonido e imagen: el efecto de sonido que comenzó en el plano 269 aún acompaña el paisaje pero además escuchamos algunas notas muy distorsionadas de una pieza musical para piano.

3) PUESTA EN ESCENA

-Espacio físico

-Escenografía: el baño de un departamento en Tlatelolco.

- Objetos físicos y simbólicos: el paisaje del lago con patos esta compuesto por pastos altos del lado izquierdo, el lago a la derecha y detrás una montaña, algunos patos nadan y otro más vuela casi en primer plano.



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal

- Escala: plano general de Flama en la sala

- Encuadre: se privilegia la sala en su totalidad.

- Profundidad de campo: en primer plano solo apreciamos el suelo con trozos de un jarrón roto y en segundo plano Flama que caminando cerca del sillón toma el teléfono observamos también un librero y en un tercer plano la televisión, una lámpara grande, y el estero etc.

b. Definición de la imagen

-color: blanco y negro.

-textura y/grano: suave.

- iluminación: la fuente de luz sigue siendo la ventanaza que ahora nos queda del lado izquierdo del cuadro. Existe un contraste de luz y sombras que juegan tanto en los muebles como en el personaje

- composición: el librero que observamos en segundo plano forma una línea recta que casi parte el cuadro en dos.

b) movimientos de cámara o planos secuencias: cámara fija.

2) SONIDO

- Materiales de la expresión sonora: palabras y ruidos

(Suena el teléfono una sola vez y Flama contesta)

Flama: ¿Bueno?... ¿de parte de quien?... un momento.

- Relación entre sonido e imagen:

El sonido está en off por un breve momento: El teléfono comienza a sonar en el plano 270 y cuando el corte directo nos lleva al plano 271, lo escuchamos In, así como Flama respondiendo.

3) PUESTA EN ESCENA

-Espacio físico

-Escenografía: Una sala de un departamento en Tlatelolco.

-Actuaciones: realistas

- Gesto y movimiento: Flama camina de izquierda a derecha a través de la sala para tomar el teléfono, después de contestar camina de nuevo hacia la derecha hasta salir del cuadro.

- Vestuario: actual: Flama lleva una camisa y un pantalón de vestir.
- Maquillaje y peinado: actual: cabello corto
- Objetos físicos y simbólicos: este es probablemente el encuadre donde vemos más objetos en toda la película, varios muebles aparecen a cuadro junto con los pedazos rotos de algún trasto, a pesar de esto el único objeto de verdadera importancia es el teléfono que Flama se lleva consigo cuando sale de cuadro.



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal.
- Escala: plano medio de Ulises y Flama
- Encuadre: Si bien se privilegian a Flama y a Ulises, es notable el paisaje que esta detrás de ellos
- Profundidad de campo: en prime plano tenemos a Flama y a Ulises, en un segundo plano el paisaje.

b. Definición de la imagen

- color: blanco y negro.
- textura y/grano: suave.

- iluminación: la luz natural baña cenitalmente a los actores creando sombras sobre sus propios cuerpos, el paisaje en segundo plano es muy brillante.

- composición; la composición formada por el paisaje nos es "bloqueada" por los dos personajes que parecieran elementos ajenos.

b) movimientos de cámara o planos secuencias: cámara fija.

2) SONIDO

- Materiales de la expresión sonora: palabras, ruidos y música.

Flama: Te habla el gerente.

Ulises: A ver... Bueno... Si, es que tuve un problemita con una entrega... Vallase a la mierda... Córrame... Me vale pito... (cuelga el teléfono y se dirige a Flama) Gracias Flama.

Flama: de nada

- Relación entre sonido e imagen:

Escuchamos el sonido en In. Mientras la breve conversación se lleva a cabo escuchamos una pieza musical para piano muy tranquila, igualmente oímos silbidos de pájaros que no observamos y los graznidos de los patos que nadan en segundo plano

3) PUESTA EN ESCENA

-Espacio: simbólico

-Escenografía: Un lago con patos.

-Actuaciones: realistas.

- Gesto y movimiento: Cuando Flama entra a cuadro y después de darle el teléfono Ulises voltea su mirada hacia el lago y podemos apreciar que se pierde en el paisaje, igualmente Ulises no deja de ver el paisaje y se encuentra tranquilo y aunque sus diálogos son agresivos jamás pierde la clama.

- Vestuario: Flama aparece como siempre aunque tan solo es visible su camisa y Ulises esta desnudo.

- Maquillaje y peinado: actual: ambos con cabello corto

- Objetos físicos y simbólicos: el teléfono es el único objeto físico que aparece, el cuadro también juega un papel pero simbólico ya que tanto Ulises como Flama se encuentran literalmente dentro de él.

Plano 273.



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal

- Escala: gran plano general del lago con patos

- Encuadre: se privilegia el lago aunque las nubes también son un punto de interés.

- Profundidad de campo: en un primer plano encontramos pastos, en un segundo plano el lago y en un tercero las montañas y las nubes.

b. Definición de la imagen

-color: blanco y negro.

-textura y/grano: suave.

- iluminación: natural, el paisaje es muy brillante.

- composición; la línea que divide el lago de las montañas parte el cuadro de manera horizontal casi en partes iguales: arriba nubes abundantes con formas irregulares y abajo el lago y los pastizales.

b) movimientos de cámara o planos secuencias: cámara fija.

2) SONIDO

- Materiales de la expresión sonora: música

- Relación entre sonido e imagen: música ambiental.

3) PUESTA EN ESCENA

-Espacio simbólico

-Escenografía: un lago con patos.

-Actuaciones: realistas.

- Gesto y movimiento: Ulises permanece de pie, quieto. Apenas es visible.

- Vestuario: Ulises esta desnudo.

- Maquillaje y peinado: actual: cabellos corto

- Objetos físicos y simbólicos: El paisaje con patos es un objeto simbólico, Ulises se encuentra dentro del paisaje.

Apuntes sobre disparidad en temporada de patos

Ulises se hunde en un sueño en la tina –sí, se da un baño- y esta situación tan inverosímil ya puede contar como elemento dispar. Su frustración con la vida y sobre todo con su trabajo aparece en la forma de las caras de sus clientes. – planos medios desde el punto de vista de Ulises–, pero la capacidad de imponer su imaginación sobre la realidad le da una vuelta inesperada a la escena. Cuando Flama entra para pasarle la llamada del jefe que reclama su ausencia, Ulises ya no está en el departamento, sino dentro del cuadro que colgaba en la sala, el de los patos: el cuadro dentro del cuadro. El cielo brillante, el encuadre y la situación que metafóricamente representa el alivio de Ulises son situaciones dispares también: dispares a la atmosfera tediosa del departamento y a los planos cerrados. La iluminación que baña el paisaje es igualmente dispar a la película.

La música que casi había sido inexistente aparece en esta escena, escuchamos los ruidos junto con la tranquila pieza musical y aunque Ulises está de espaldas podemos adivinar que se encuentra relajado y en paz.

Si bien los elementos de disparidad se presentan, no existe la incomodidad de la que habla Schrader al referirse a esta fase del estilo trascendental. El espectador debe preguntarse qué está pasando, porque Ulises se encuentra dentro del cuadro. Sin embargo ésta escena forma parte de una disparidad que no provoca alteración en el espectador, sino sorpresa al encontrarlo en un lugar inesperado y nos provoca sentir empatía con el personaje.

3. ESTASIS

Secuencia de Ulises cuando se va. Plano 277 –último plano de la película-

277. Exterior/Calle /noche/Plano general de Ulises que va sobre su moto y lleva consigo el cuadro de los patos, la cámara se mueve en travellin siguiéndolo. Luego Ulises se aleja hacia el centro del cuadro hasta perderse



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

- Angulo de la toma de vistas: normal.
- Escala: plano abierto
- Encuadre: se privilegia a Ulises que va sobre su moto y cuando se aleja del cuadro tenemos tan solo una vista panorámica de una vía rápida

- Profundidad de campo: Ulises que esta en primer plano, luego el paisaje citadino compuesto por la calle y luces nocturnas en segundo plano, ligeramente fuera de foco.

b. Definición de la imagen

-color: Blanco y negro.

-textura y/grano: suave.

- iluminación: las únicas luces son las de los faros de la calle que por momentos iluminan la moto de Ulises y por momentos la dejan en sombra. Detrás podemos ver más faros a la lejanía que queman el cuadro como solitarios puntos luminosos ya que el resto del paisaje apenas es visible.

- composición; las líneas de la carretera apuntan al centro del cuadro.

b) movimientos de cámara o planos secuencias: Dolly-in, seguimos a Ulises y el movimiento es coordinado: la moto es prácticamente un elemento fijo. De pronto el Dolly-in desacelera, permitiendo que Ulises se pierda.

2) SONIDO

- Materiales de la expresión sonora: Música

- Relación entre sonido e imagen: Solo escuchamos música ambiental, una pieza que durante la película ha acompañando al cuadro de los patos, y también a Ulises dentro del lago.

3) PUESTA EN ESCENA

-Espacio físico: Una calle de la ciudad de México en la actualidad

-Escenografía: Autos que avanzan a cierta velocidad, los faros de luz que iluminan cenitalmente el asfalto y del lado derecho algunos edificios, árboles, y mas autos estacionados.

-Actuaciones: realistas.

- Gesto y movimiento: Si bien nos es imposible observar el gesto de Ulises es notable que su movimiento va a par con la cámara.

- Vestuario: Tan solo podemos identificar el casco de Ulises

- Maquillaje y peinado: (igual que lo anterior)

- Objetos físicos y simbólicos: el retrato del paisaje con patos se nos presenta de frente y en algún punto lo vemos casi en el centro exacto del cuadro cinematográfico: el cuadro dentro del cuadro.

Apuntes sobre estasis en temporada de patos

El plano es uno de los pocos que se mueven en toda la cinta: Ulises esta conduciendo su moto cómo cuando lo vimos por primera vez en la película, pero ahora ya no es dominado por el capricho de Flama, de Moko, o de su jefe. Si bien podemos interpretar que Ulises ahora es "libre", lo cierto es que en cuanto a la puesta en escena se refiere éste es un regreso a la cotidianidad de la calle y la ciudad. La noche que vemos fotografiada es una noche cualquiera en una calle cualquiera pero hay algo diferente: la pieza musical, que es una pieza que ya habíamos escuchado antes durante la película: mientras se lleva acabo la disparidad y sirve para acompañar el estado mental de Ulises cuya calma lo hace uno con el cuadro. Pero en este plano la música de los patos también rima con la noche citadina y con Ulises -una vez más- sobre su moto.

Este es el momento en donde culmina la historia de Ulises y la estasis del estilo trasendental en temporada de Patos. La imagen de Ulises en su moto y con el cuadro dirigiendose a ningún lugar le da sentido a la absurda charla sobre patos que corresponde a la cotidianidad y a la escena del baño que nos brindó disparidad.

Schrader afirma que la estasis tiene que ver con algo "más alla", refiriendose a la universalidad, entonces la nueva libertad de Ulises es lo universal y lo que trasciende en la escena.

Lake Tahoe

FICHA TÉCNICA

Dirección: Fernando Eimbcke

Guión: Fernando Eimbcke, Paula Markovitch

País: México

Año: 2008

Duración: 0 min.

Género: Drama

Reperto: Diego Cataño, Héctor Herrera, Daniela Valentine, Juan Carlos Lara II, Yemil Sefani, Olda López, Mariana Elizondo, Joshua Habid, Raquel Araujo, Enrique Albor

Productora: Fidecine, Cine Pantera, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)

Fotografía: Alexis Zabé

Montaje: Mariana Rodríguez

Dirección artística: Diana Quiroz

SINOPSIS

Juan, un chico de dieciséis años, sufre un accidente automovilístico al tratar de huir de un hogar en el que reina el dolor. Rastrea la ciudad en busca de alguien que le repare el coche y conoce a Don Heber, un viejo mecánico cuya única compañía es Sica, un perro boxer; a Lucía, una joven e ingenua madre que trabaja en una tienda de recambios; y a David, un mecánico obsesionado con Bruce Lee y las artes marciales. A través de sus contactos y los absurdos y desconcertantes mundos en los que viven estos personajes, Juan consigue dar sentido a algo tan natural e inexplicable como es la muerte.

Planos

1. exterior/carretera/día. Plano abierto de la carretera, no pasa ninguna persona y ningún coche. Únicamente se escucha el sonido ambiente del viento y unos pájaros.

2. exterior/carretera/día. Plano abierto, un poco más cerrado que el anterior. Pasa un coche en la carretera. Seguimos escuchando el mismo ambiente.

3. exterior/carretera/día. Plano general del coche estrellado contra un poste. Al volante se encuentra Juan, quien intenta encenderlo una y otra vez sin lograrlo.

4. exterior/calle y cancha de fútbol/día. Plano abierto de la cancha y una banqueta. Vemos a Juan caminar lentamente de extremo a extremo.

5. exterior/carretera/día. Plano abierto donde vemos a Juan a lo lejos caminar cruzando la carretera.

6. exterior/calle de pueblo/día. Plano abierto de una calle donde Juan camina de extremo a extremo.

7, exterior/calle con teléfono/día. Plano abierto de una calle donde Juan se acerca a un teléfono público y marca a su casa. Su hermano Joaquín contesta y Juan pide que le pase a su mamá. Juan se entera de que su mamá no está en casa y de que su hermano no ha comido. Juan le sugiere que se haga un sándwich. Juan cuelga y se va.

8. exterior/calle taller "la raya"/día. Plano general donde Juan camina frente a un taller y se detiene por un momento. Al ver que el taller está cerrado sigue su camino.

9. exterior/calle talles "renacimiento"/día. Plano general. Juan camina y entra al taller, donde se le informa que está cerrado y que no le pueden ayudar. Juan sigue su camino.

10. exterior/calle taller "Don Heber"/día. Plano general. Juan se acerca a una cerca cerrada y pregunta si hay alguien. Al no encontrar respuesta, abre la puerta y camina al interior. Un perro comienza a ladrarle.

11. interior/casa de Don Heber/día. Plano general de Juan sentado en una silla y frente a él está un perro que lo mira fijamente. Entra en cuadro Don Heber quien le dice a Juan que llamará a la policía por que piensa que Juan entró a robarle. Juan le menciona que chocó.

12. interior/casa de Don Heber/día. Plano general de Juan sentado y Don Heber sentado frente a él en un escritorio. Don Heber le pregunta sobre las características del choque.

13. interior/cocina de Don Heber/día. Plano medio de Don Heber y Juan sentados en la mesa; Don Heber sirve cereal en dos platos y Juan menciona que ya ha desayunado. Don Heber le da el cereal de Juan a su perro y desayuna en silencio. Cuando termina dice que irán a ver la pieza que Juan necesita.

14. exterior/patio de Don Heber/día. Plano general del patio. Don Heber le dice a Juan qué pieza es la que necesita pero lo manda a él a buscarla.

15. exterior/patio de Don Heber/día. Plano general del pórtico. Don Heber está acostado en una hamaca. Juan llega e intenta despertarlo, pero el viejo ni se inmuta. Juan se va.

16. exterior/calle de mecánico/día. Plano abierto en el que vemos el mecánico y la calle. Juan llega caminando y se mete al establecimiento. Pregunta algo y se va.

17. exterior/calle de "el oasis"/día. Plano general donde vemos la fachada del establecimiento. Juan llega caminando, entra y pregunta algo y se va.

18. exterior/calle de refaccionaria "oriente"/día. Plano abierto. Únicamente vemos la fachada del establecimiento.

19. interior/ refaccionaria "oriente"/día. Plano medio. Juan esta frente a Lucía quien atiende el negocio y pregunta a Juan sobre el modelo del coche. Lucía dice a Juan que espera un poco a que llegue el que sabe de coches.

20. exterior/calle de refaccionaria "oriente"/día mismo plano que la esc. 18. Juan y Lucía esperan en la calle, ella prende un cigarro y Juan espera sentado. Ella empieza a barrer y cuando acaba se sienta junto a Juan y prende otro cigarro.

21. exterior/calle de refaccionaria "oriente"/día. Plano americano de Juan y Lucía sentados afuera de la refaccionaria. Juan pregunta si la persona que sabe tardará mucho. Lucía le dice que no tardará.

22. interior/refaccionaria "oriente"/día. Plano general. Juan sigue sentado y Lucía lleva a un bebe en los brazos. Se sienta junto a el y le dice que es su hijo Fidel.

23 .exterior/calle de refaccionaria "oriente"/día. Ellos están sentados en la puerta y sale David del establecimiento. Toma la bici y le dice a Juan que lo lleva a que le pongan la pieza. Ellos se van en bici

24. exterior/carretera/día. Plano abierto en donde pasan coches y después vemos pasar a David y a Juan en la bici.

25. exterior/carretera/día. Plano abierto de la carretera. Juan y David pasan en la bicicleta.

26. exterior/carretera/día. Plano abierto de la carretera. Juan y David van en la bicicleta acercándose poco a poco hasta quedar en primer plano y salir de cuadro.

27. exterior/carretera/día. Plano medio de David y Juan viendo el motor del coche. David cambia la pieza y le cobra más dinero del que Juan esperaba. David le dice que consiga el dinero que le falta.

28. exterior/calle con teléfono/día. Plano abierto de la calle. Juan habla por teléfono y David lo espera sentado. Juan le habla a su amigo Arturo para que le

preste dinero. Mientras Juan habla, David comienza a hacer movimientos de karate. Se suben a la bicicleta y se van.

29. exterior/fuera de casa de Arturo/día. Plano general travellin que los sigue hasta llegar frente a la casa. Juan entra al patio de la casa donde la mamá de Arturo lo saluda con un abrazo y le pregunta por su mamá y su hermano. Finalmente le pregunta si se encuentra bien mientras Juan entra a la casa para encontrar a su amigo Arturo.

30. exterior/carretera/día. Plano abierto. Pasa un coche y Juan y David pasan en bicicleta

31. exterior/carretera/día. Plano abierto. Juan y David pasan en bicicleta.

32. exterior/carretera/día. Plano general. Juan y David revisan el motor del coche e intentan cambiar la pieza dañada. David le menciona que la pieza no es la adecuada y que tienen que ir a buscarla. Juan se queda pensando un momento mientras David se va. Juan cierra con llave la puerta del coche y va tras David.

33. interior/cuarto de David/día. Plano americano. David hace movimientos de karate con unos chicos mientras Juan lo contempla. Juan se impacienta y pregunta por la pieza. David saca una película y le dice a Juan que la vea mientras él busca la pieza.

34. interior/cuarto de David/día. Plano medio de David y Juan. David explica a Juan sobre los monjes Shaolin mientras ven el video y le presta un libro sobre el mismo tema. Juan sigue impaciente por la pieza. La mamá de David los llama a desayunar y ellos van.

35. interior/comedor casa de David/día. Plano medio de Juan, David y la mamá de David. Juan empieza a comer mientras David y su madre rezan, lo que molesta a la mamá de David y empieza a leer pasajes de la Biblia a Juan. Juan pide permiso de ir al baño y sale de la casa.

35. exterior/calle casa de David/día. Plano abierto. Juan sale de la casa y comienza a caminar

36. exterior/calle/día. Plano abierto. Travellin que sigue a Juan mientras camina por la calle.

37. exterior/calle/día. Plano abierto. Travellin que sigue a Juan mientras camina por la calle y da vuelta en una esquina.

38. exterior/patio casa de Juan/día. Plano abierto. Juan entra al patio de su casa y se detiene frente a una casa de campaña y se agacha.

39. exterior/patio casa de Juan/día. Plano general corto. Juan esta agachado viendo a su hermano Joaquín quien está dentro de la casa de campaña. Juan pregunta por su madre a lo que Joaquín responde que sigue en el baño. Juan va hacia su casa.

40. interior/casa de Juan/día. Plano general. Juan entra a su casa, va hacia el baño y toca la puerta hablándole a su mamá quien no responde. Va por unas tijeras y con ellas abre la puerta.

41. interior/baño casa de Juan/día. Primer plano. Juan entra al baño y mira fijamente hacia delante mientras llama a su mamá.

42. interior/baño casa de Juan/día. Plano general del baño. Dolly in. Se ve una tina en el fondo donde hay una cortina que tapa a la mamá. Se ve una mano que fuma un cigarro y tira cenizas en un cenicero dentro de la misma tina. Juan llama de nuevo a su madre quien solo le dice que se salga. Juan pregunta si ella está bien y ella le grita que se salga mientras cierra toda la cortina.

43. interior/baño casa de Juan/día. Primer plano. Juan sale molesto del baño azotando la puerta.

44. exterior/patio casa de Juan/día. Plano general del patio. Juan camina rápidamente hacia la puerta que da a la calle sin tomar en cuenta a Joaquín que

está en la casa de campaña. Este se asoma al verlo pasar y le pregunta que si va a ver el futbol con el. Juan no responde y se va.

45. exterior/calle con parque/día. Plano abierto. Juan está sentado en una banca. Se le ve pensativo. Se levanta y se va

46. interior/refaccionaria "oriente"/día. Plano medio. Lucía carga a su hijo Fidel quien llora. Juan llega y Lucía le dice que David le dejó la pieza. Juan carga a Fidel mientras su madre busca la pieza.

47. interior/refaccionaria "oriente"/día. Plano medio. Fidel deja de llorar en los brazos de Juan. Lucía le dice a Juan que lo siga cargando hasta que se duerma. Lucía va por reproductor de música.

48. interior/refaccionaria "oriente"/día. Primer plano de Lucía cantando y bailando la canción que suena en el reproductor.

49. interior/refaccionaria "oriente"/día. Plano medio. Lucía platica con Juan mientras fuma un cigarro.

50. interior/refaccionaria "oriente"/día. Plano medio. Juan le pasa el bebé a Lucía, se despide y se va.

51. exterior/carretera/día. Plano general. Juan esta sentado en la banqueta junto a su carro leyendo un instructivo. Después de unos momentos guarda el instructivo y se va.

52. exterior/calle/día. Plano abierto. Juan camina por la calle.

53. interior/casa Don Heber/día. Plano general. Juan le muestra la pieza a Don Heber quien al ver que Juan acaricia al perro le pide que lo saque a pasear y le da la correa

54. exterior/calle/día. Plano abierto. Juan corre con el perro. Juan no tiene suficiente fuerza para detenerlo.

55. exterior/calle/día. Plano abierto. Juan sigue corriendo siendo jalado por el perro.
56. exterior/calle/día. Plano abierto. El perro pasa corriendo sin Juan quien pasa unos metros detrás gritándole.
57. exterior/calle/día. Plano abierto. Juan busca al perro y le grita. El perro ya no aparece.
58. exterior/calle/día. Plano abierto. Juan sigue buscando y gritándole al perro.
59. exterior/calle/día. Plano abierto. Juan está sentado en una parada de camión. Se le ve pensativo. Se para y se va.
60. interior/refaccionaria "oriente"/día. Plano general corto. Juan y Lucía están en la entrada de la refaccionaria. Juan le dice que aún no puede componer el auto.
61. exterior/refaccionaria "oriente"/día. Plano general corto. Juan y Lucía en la entrada. Lucía le pide a Juan que le cuide a Fidel en la noche para ir a un concierto. Juan se niega.
62. exterior/refaccionaria "oriente"/día. Plano medio de Juan y Lucía. Ella fuma un cigarro y el la mira.
63. exterior/refaccionaria "oriente"/día. Plano general corto de Juan y Lucía en la entrada de la refaccionaria. Lucía empieza a cantar una canción fervorosamente y Juan simplemente la mira.
64. interior/refaccionaria "oriente"/día. Plano general corto. Juan sigue sentado en la entrada y Lucía junto a él acostada. Juan pregunta si llegará David. Ella le responde que si.
65. exterior/ refaccionaria "oriente"/día. Plano general corto. David llega en la bicicleta. Se lleva a Juan quien se despide de Lucía.
66. exterior/carretera/día. Plano medio. David intenta reparar el motor de Juan mientras este acelera. David le explica que la pieza que se echó a perder no era

la que ellos cambiaron. Que en cambio es otra más cara. Juan se decepciona, pero David le asegura que lo repararán.

67. exterior/calle/día. Plano abierto donde David roba la pieza de un auto frente a una casa. Los propietarios de la casa llegan y saludan y abrazan a Juan sin darse cuenta de que David les roba la pieza. El señor de la casa saca de la cajuela del coche un bat y una playera de béisbol y después los dos señores se meten a la casa.

68. exterior/calle/día. Plano general corto. Juan va con David y lo apresura para irse. Lo ayuda a levantarse y se van.

69. exterior/carretera/día. Plano general. David intenta arreglar el coche mientras Juan acelera. El auto logra arrancar

70. exterior/carretera/día. Plano abierto. Juan sale del carro y abraza a David.

71. exterior/carretera/día. Plano medio. Juan entra al carro pero David lo detiene diciéndole que quiere invitarlo al cine. Juan se niega a pesar de la insistencia de David. David le dice la hora y el lugar por si se arrepiente. Juan se va en el coche.

72. exterior/patio de casa de Juan/día. Primer plano. Juan está en el coche mirando hacia su casa. Se queda pensando.

73. exterior/patio de casa de Juan/día. Plano general corto .Joaquín esta dentro de la casa de campaña. Juan llega y le pregunta si ya comió; Joaquín no responde. Juan le da la camisa de béisbol que era de su padre. Joaquín le dice a Juan que no sabe lo que es el "pésame" ya que mucha gente habla por teléfono y le dice eso.

74. interior/casa de Juan/día. Juan y Joaquín toman un yogurt y se dan cuenta de que el refrigerador no funciona. El teléfono suena y Juan no contesta. La mamá grita desde el baño que conteste el teléfono. Juan finalmente lo levanta. Juan dice al teléfono que no le interesan tiempos compartidos. Cuando le

preguntan si su padre puede contestar el grito enérgicamente que está muerto. Juan sale rápidamente de su casa sin dar explicación, se sube al coche y se va.

75. exterior/calle/día. Primer plano. Juan está pensativo en el coche. Avanza después de unos momentos y dobla en una esquina.

76. exterior/calle/día. Plano medio. Juan está en su coche y ve a Don Heber que busca a su perro. Juan baja del coche y propone a Don Heber que el lo ayudará a buscarlo. Ambos suben al coche y se van. Avanzan por las calles en silencio mientras buscan al perro.

78. exterior/calle/día. Primer plano. Se escuchan unos ladridos y Juan detiene el coche. Juan abre la puerta para bajarse pero Don Heber lo detiene.

79. exterior/calle/día. Plano abierto, subjetiva. Se ve una casa con hijos y padres que juegan felizmente con el perro.

80. exterior/calle/día. Primer plano de Don Heber y Juan. Don Heber ordena a Juan que arranque el coche. Juan cierra la puerta y arranca el coche.

81. exterior/calle/día. Primer plano de Don Heber y Juan en el coche pasando por las calles. Juan pregunta a Don Heber que si el perro es suyo. Don Heber no contesta.

82. exterior/calle taller "Don Heber/atardecer. Plano abierto. Juan deja a Don Heber en la puerta de su casa. Este abre la cerca y se mete. Juan arranca el coche y se va.

83. interior/cine/noche. Primer plano. David está sentado en la sala, Juan llega y se sienta junto a él. David se emociona por su llegada. Se apagan las luces de la sala.

84. exterior/fuera del cine/noche. Primer plano. Dolly back hasta plano general. David repite diálogos y movimientos de la película mientras Juan se queda pensativo. Juan abre la puerta de su coche, saca el bat y empieza a golpear con este el cofre de su auto.

85. exterior/fuera del cine/noche. Plano general corto de Juan y David sentados frente al coche. David ayuda a Juan a levantarse y se dan un abrazo. Juan se va en el coche. David se va caminando.

86. exterior/patio casa Juan/noche. Plano general corto. Juan está pensativo frente a su casa. Después de meditarlo, arranca el coche y se va. Se ve la silueta de Joaquín que está en la casa de campaña con la luz encendida.

87. interior/cuarto de Lucía/noche. Plano americano. Lucía se prepara para el concierto mientras Juan está sentado en la cama. Lucía habla por teléfono y se entera de que el concierto había sido un día antes. Lucía prende un cigarro y se quedan sentados en la cama en silencio. Lucía se acerca a Juan y esta se ve nerviosa. Lucía se quita la blusa y quita a Juan la suya. Juan abraza a Lucía y comienza a llorar.

89. interior/cuarto de Lucía/amanecer. Plano general. Fidel llora en la cuna. Lucía esta acostada en la cama y Juan se levanta a ver al bebe. Juan lo carga y deja de llorar. Juan se sienta en la cama, le da un beso a Lucía y se va.

90. exterior/patio casa Juan/día. Plano general. Se ve el patio con la casa de campaña y el carro estacionado.

91. interior/cuarto mama de Juan/día. Plano general corto. La mama de Juan duerme profundamente. Juan llega y le acaricia el cabello. Le susurra al oído que ya llegó y le da un beso.

92. interior/cuarto de Juan/día. Plano americano. Juan esta sentado en su cama y se quita los zapatos. Escucha un ruido y se para.

93. interior/cuarto de Juan/día. Plano general corto. Juan abre el closet y encuentra a Joaquín adentro. Joaquín se ve cabizbajo. Juan se sienta junto a el. Juan abraza a su hermano y le acaricia el cabello. Joaquín también lo abraza. Juan propone a su hermano que preparen hot cakes como los que les hacia su papá.

94. interior/cocina casa de Juan/día. Plano americano. Juan sirve los hot cakes en un plato mientras Joaquín va a l baño. Juan empieza a hojear un cuaderno.

95. interior/cocina de Juan/día. Primer plano de Juan que mira el cuaderno.

96. interior/cocina de Juan/día. Plano detalle del cuaderno que tiene imágenes y recortes del papá.

97. interior/cocina de Juan/día. Plano medio. Joaquín llega corriendo y le quita el cuaderno a su hermano diciéndole que es suyo. Juan le dice que le falta algo al cuaderno.

98. exterior/patio casa de Juan/día. Plano general corto. Juan arranca una estampa de la parte trasera del coche. Se la da a su hermano mientras se sientan detrás del coche. Comienzan a recordar que esa estampa ellos se la pusieron al coche y que a su padre no le gustaba. Joaquín la pega en su cuaderno.

99. exterior/patio casa de Juan/día. Plano detalle del cuaderno con la estampa pegada. La estampa dice "Lake Tahoe"

100. exterior/patio casa de Juan/día. Plano general corto. Joaquín le pregunta a su hermano que si se acuerda de Lake Tahoe. A lo que Juan responde que nunca fueron allí. Se levantan y se van.

1. COTIDIANIDAD

Secuencia de Juan caminando. Planos del 4 al 7.

4. exterior/calle y cancha de futbol/día. Plano abierto de la cancha y una banqueta. Vemos a Juan caminar lentamente de extremo a extremo.

5. exterior/carretera/día. Plano abierto donde vemos a Juan a lo lejos caminar cruzando la carretera.

6. exterior/calle de pueblo/día. Plano abierto de una calle donde Juan camina de extremo a extremo.

7, exterior/calle con teléfono/día. Plano abierto de una calle donde Juan se acerca a un teléfono público y marca a su casa. Su hermano Joaquín contesta y Juan pide que le pase a su mamá. Juan se entera de que su mamá no está en casa y de que su hermano no ha comido. Juan le sugiere que se haga un sándwich. Juan cuelga y se va.

Plano 4



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

-Angulo de la toma: normal

-Escala: plano muy abierto

-Encuadre: en este encuadre se privilegia el cielo, el campo de futbol al fondo y la carretera. Dando así un tramo largo para que Juan camine de extremo a extremo.

-Profundidad de campo: en esta toma se tiene en segundo plano a Juan quien camina a un lado de la carretera y en tercer plano vemos un campo de futbol donde nadie juega.

b. definición de la imagen

-color: los colores son fríos a pesar de que es el amanecer y ha salido el sol, de esta forma se refuerza el sentimiento de soledad y tranquilidad.

-Textura: grano suave

-Iluminación: la iluminación es natural

-Composición: hay líneas horizontales (la carretera, el campo de futbol y el horizonte) que refuerzan el camino que sigue Juan. Y otras verticales creadas por postes de luz y la portería.

-movimientos de cámara: cámara fija.

2) SONIDO

Materiales de la expresión sonora: abunda el silencio en esta toma, se escuchan solo los pasos de Juan y el sonido de aves.

Relación entre sonido e imagen: el sonido de los pasos es parte de la imagen, mientras el cantar de los pájaros esta fuera de campo.

3) PUESTA EN ESCENA

-espacio físico: a un lado de la carretera junto a un campo de futbol

Escenografía: espacio natural

-actuaciones: actuación realista de Juan (Diego Cataño) caminando aparentemente de forma tranquila junto a la carretera.

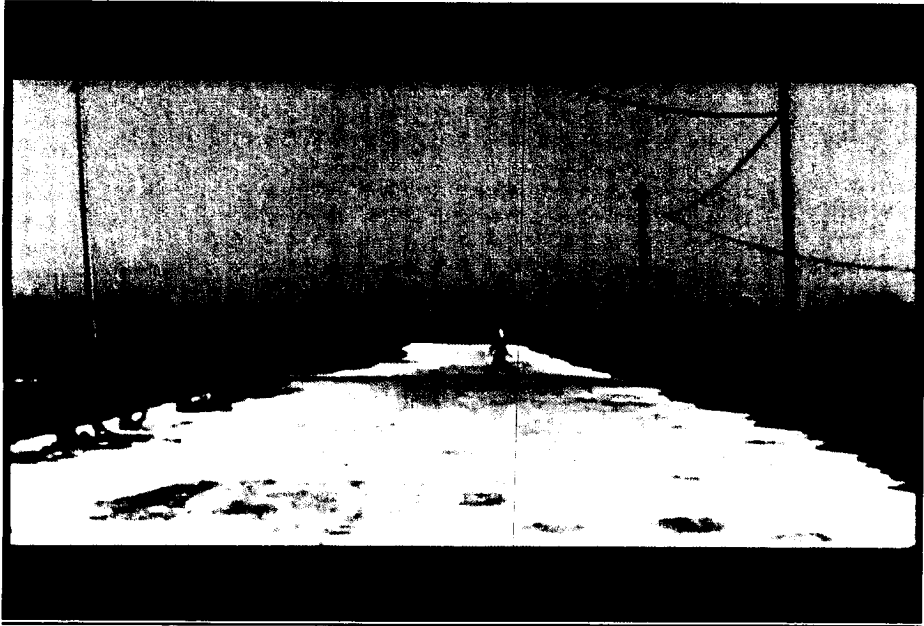
-Gesto y movimiento: los movimientos del personaje aparentan tranquilidad, paz y calma

-Vestuario: época actual

-maquillaje y peinado: época actual

-Objetos físicos y simbólicos: no hay objetos

Plano 5



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

-Angulo de la toma: normal

-Escala: Plano muy abierto

-Encuadre: se privilegia la carretera que juega como con un punto de fuga hacia el fondo

-Profundidad de campo: en segundo plano vemos a Juan quien cruza la carretera de lado a lado. En tercer plano vemos un camión pasar al final de la toma.

b. definición de la imagen

-color: colores fríos a pesar de que ha salido el sol dando sentimiento de soledad y tranquilidad.

-textura: grano suave

-iluminación: la iluminación es natural

-composición: punto de fuga creado por las líneas de la carretera hacia el fondo. El horizonte crea una línea horizontal y hay muchas líneas verticales creadas por postes de luz.

-movimientos de cámara: cámara fija

2) SONIDO

-materiales de expresión sonora: se escucha el ruido del caminar de Juan y sonido del canto de aves. Al final se escucha un camión que pasa al fondo.

-relación entre sonido e imagen: los pasos de Juan y el camión corresponden a la imagen, los pájaros están fuera de campo.

3) PUESTA EN ESCENA

-espacio físico: en la carretera

-escenografía: espacio natural.

-actuaciones: actuación realista de Juan (Diego Cataño) caminando aparentemente de forma tranquila junto a la carretera.

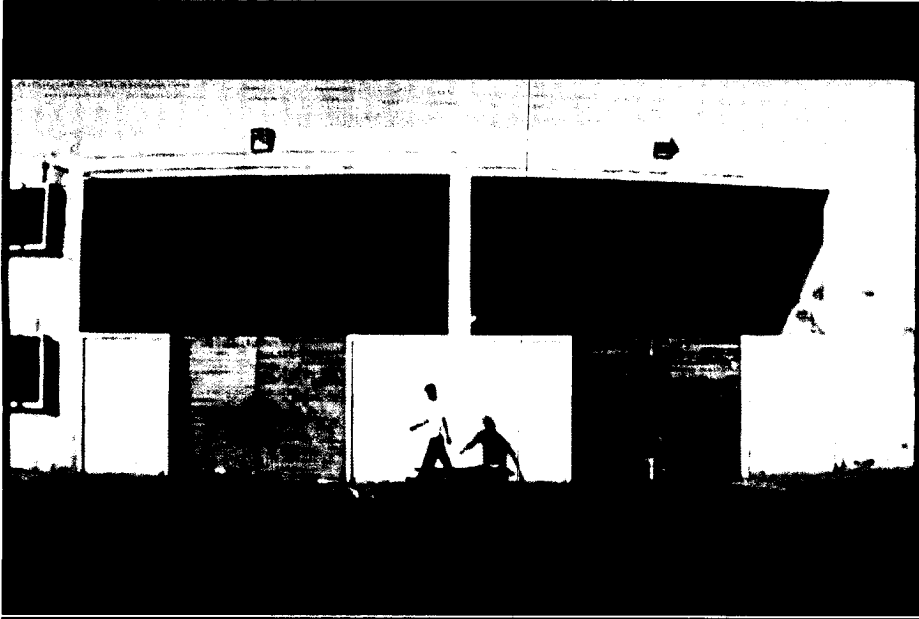
-gesto y movimiento: los movimientos del personaje aparentan tranquilidad, paz y calma.

Vestuario: época actual

-Maquillaje y peinado: época actual

-Objetos físicos y simbólicos: no hay.

Plano 6



1) IMAGEN

a. componentes del plano

-Angulo de la toma: normal

-escala: plano abierto

-encuadre: se privilegian dos portales que se ven de frente en la toma

-Profundidad de campo: poca profundidad. En segundo plano tenemos un edificio que ocupa casi todo el encuadre. Juan camina frente a el.

b. definición de la imagen

-color: colores fríos con excepción de la fachada del edificio que tiene un tono amarilloso

-textura: grano suave

-iluminación: natural

-composición: líneas verticales y horizontales formadas por el edificio

-movimientos de cámara: cámara fija

2) SONIDO

-materiales de expresión sonora: se escuchan los pasos de Juan, pájaros trinando y vehículos a lo lejos

-relación entre sonido e imagen: los pasos de Juan tienen relación con la imagen. Los coches y los pájaros están fuera de campo.

3) PUESTA EN ESCENA

-espacio físico: calle

-escenografía: natural

-actuaciones: actuación realista de Juan (Diego Cataño) caminando aparentemente de forma tranquila junto a la carretera.

-gesto y movimiento: los movimientos del personaje aparentan tranquilidad, paz y calma.

-Vestuario: época actual

-Maquillaje y peinado: época actual

-objetos físicos: no hay

Plano 7



1) IMAGEN

a. componentes del plano

Angulo de la toma: normal

-escala: plano abierto

-encuadre: en el encuadre se privilegia por un lado un gran árbol, y por el otro, el teléfono público al que va Juan.

-profundidad de campo: todo se encuentra en segundo plano (unas casas, el árbol y el teléfono)

b. definición de la imagen

-color: cálidos (la banqueta y las casas iluminados por el sol) fríos: las partes donde el árbol da sombra.

-Textura: grano suave

-iluminación: natural

-composición: líneas horizontales en las azoteas y la banqueta. Verticales en el árbol y un poste.

-movimientos de cámara: cámara fija

2) SONIDO

-materiales de la expresión sonora:

Se escuchan los pasos de Juan, como descuelga el teléfono y marca; escuchamos su diálogo al teléfono:

Juan: bueno Joaquín, pásame a mi mamá. ¿Dónde esta? No, si. Pero ¿donde está? No no, le digas nada, yo le hablo después. No, no me esperes. No se Joaquín hazte un sándwich. No se, pan, jamón, queso. Adiós Joaquín. Adiós.

Suena como cuelga el teléfono. Se escuchan sus pasos cuando se va. En todo momento se escuchan coches lo lejos y algunos pájaros.

-relación entre sonido e imagen. Los pasos de Juan, el sonido del teléfono y el diálogo se relacionan con la imagen. Los pájaros y los coches están fuera de campo.

3) PUESTA EN ESCENA

-espacio físico: calle

-escenografía: natural

-actuaciones: realista. Juan camina tranquilamente hacia el teléfono. Al contestar se le ve urgido por hablar con su madre y suena un poco cortante con su hermano Joaquín.

Gesto y movimiento: la intención de Juan parece ser la de informarle a su madre que chocó el auto mientras que lo que respecta a Joaquín y sus necesidades, le importa poco.

Vestuario: época actual

Maquillaje y peinado: época actual

-Objetos físicos: el teléfono. Es el elemento crucial en la toma ya que con el se comunica a su casa.

Apuntes sobre cotidianidad en Lake Tahoe

A pesar de que para el plano 4 de la película ya sabemos que Juan chocó el coche y que no lo puede arrancar, en la secuencia donde camina se respira un aire de tranquilidad, calma y despreocupación. Esta serenidad se siente por la actitud que toma Juan al caminar por la carretera y las calles. El silencio que abunda en todos estos también nos remite a un ambiente sereno, donde solo escuchamos sus pasos al caminar, algunos pájaros trinando y los coches a lo lejos.

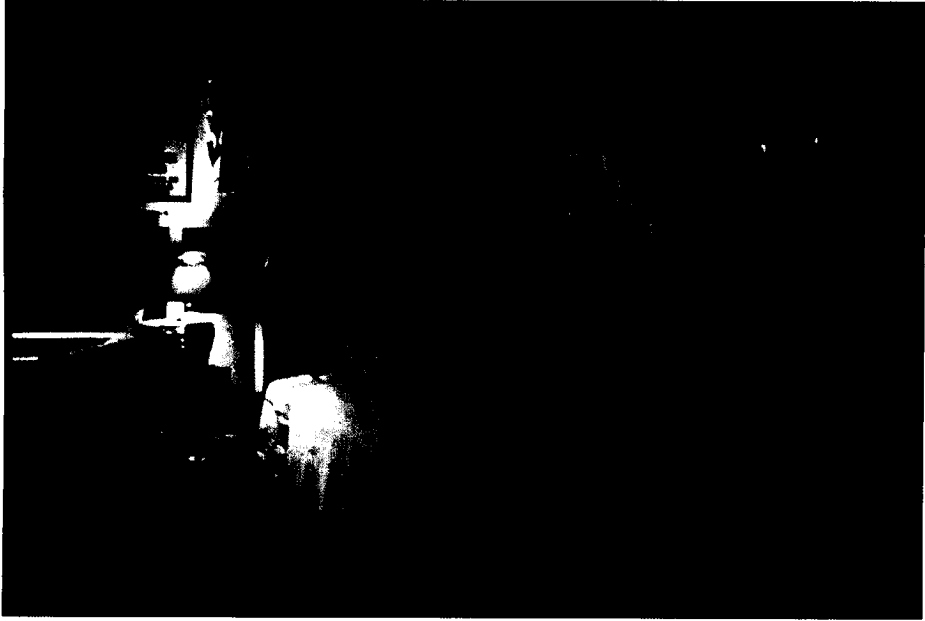
Pero la calma y pasividad dramática de la secuencia la vemos reforzada con elementos que el propio director utilizó con el propósito de reforzar este sentimiento en el espectador. El uso de la cámara fija, los planos muy abiertos y el ritmo lento, remiten a pensar en que realmente no está pasando nada fuera de lo normal y que no hay de que preocuparse con lo que le ocurra a Juan.

En los planos 4, 5 y 6 vemos en todo su esplendor la cotidianidad, primer paso del estilo trascendental. Vemos a Juan caminar despreocupadamente y sin mayor prisa ni apuro, lo vemos caminar largos tramos de carretera y calles y no nos dice nada más que eso. Un momento banal y aburrido de la vida de una persona. Aunque es de mencionarse que una de las características de la cotidianidad, es que parece que algo va a suceder. Y ese sentimiento se refuerza en el plano 7.

Juan llega al teléfono público con la misma actitud despreocupada. Cuando habla a su casa contesta su hermano y le dice que su madre no está. Empiezan a verse retazos de disparidad en el momento en que sabemos que su hermano no ha comido y que su mamá no está en casa. Juan cuelga el teléfono y se va con la misma actitud relajada, pero el espectador sospecha que algo no anda del todo bien y parece que el problema va más allá de un coche chocado.

2. DISPARIDAD

Secuencia de la noche en el cuarto de Lucía. Plano 87



1) IMAGEN

a. Componentes del plano

-Angulo de la toma: normal

-escala: plano americano

-encuadre: el encuadre privilegia la posición que tienen los dos personajes (Juan y Lucía), también deja ver una pared del cuarto donde se aprecian pósters y fotos pegadas desordenadamente además de un buró con cosas desacomodadas que le dan un toque desfachatado y desordenado al cuarto. Otra cosa que privilegia el encuadre, es que se alcanza a ver un cacho de la cuna de Fidel, que a pesar de que no emite sonidos ni se hace presente en la acción, sabemos que está ahí.

-profundidad de campo: la profanidad de campo en la toma es corta, ya que nos encontramos en un interior, y las paredes se encuentran en segundo plano. Los personajes y casi toda la ambientación forman parte de este segundo plano, mientras que en primer plano solo vemos el pedazo que se asoma de la cuna de Fidel.

b. definición de la imagen

-color: los colores son fríos con excepción de la parte que es iluminada por la lámpara de noche donde se ve un poco de calidez.

-Textura: grano suave.

-Iluminación: hay una iluminación artificial que pretende crear un ambiente un tanto oscuro en el cuarto y darle importancia a la lámpara del buró de donde sale la mayor cantidad de luz.

-Composición: es una composición llena de líneas, creadas por la cama, los pósters, la ventana, las cortinas, el buró y la cuna. Líneas verticales y horizontales. Pero las líneas más fuertes son las que crea la cama con sus bordes. Y estas son inclinadas.

-movimientos de cámara: cámara fija

2) SONIDO

-materiales de la expresión sonora: movimientos de Lucía mientras se pone sus botas

Lucía: Te puedes dormir en mi cama

¿Tienes hermanos?

Juan: Si, Joaquín

El sonido de la ropa al quitarse, el abrazo y el llanto de Juan, se relacionan con la imagen.

3) PUESTA EN ESCENA

-espacio físico: habitación pequeña.

-escenografía: época actual, el estilo del cuarto es representativa de un joven, con el detalle de que se ven una cuna y un móvil de bebe.

-actuaciones: realistas por parte de los dos personajes.

-gesto y movimiento: Lucía da una apariencia relajada y alegre con la idea de que irá al concierto. En el momento que se entera que el concierto no era esa noche, no parece importarle tanto y toma una actitud despreocupada. Juan esta todo el tiempo nervioso y durativo, desde el momento que creía se quedaría solo con Fidel, hasta el momento en que le quitan la playera, donde toma una actitud de sorpresa y susto y finalmente rompe en llanto. Podría parecer que tanto Lucía como Juan supieran que esa noche no era el concierto y que la pasarían juntos.

-Vestuario: época actual. Juan se ve normal. Lucía esta vestida llamativamente con falda y blusa escotada.

-maquillaje y peinado: época actual. Juan se ve normal. Lucía tiene un corte de pelo llamativo (rapado de un costado).

-objetos físicos y simbólicos: en el cuarto hay muchos pósters pegados en la pared y muchos discos desordenados en el buró. Esto te da a entender que Lucía es una mujer desorganizada, desfachatada y gusta de la música. Alcanzamos a ver el móvil y la cuna del bebé lo que nos da a entender que Lucía duerme al lado a su bebé.

Lucía: A ps lo cuidas como si fuera tu hermano. Aparte no me tardo, nada más en cuanto acabe me vengo en corto para acá

Se escuchan los pasos de Lucía y como marca un teléfono.

Lucía: ¿Chemo? ¿Qué hubo? Oye, siempre si voy a poder ir ¿qué onda? Ps pasa por mi ¿no?

¿Cómo? ¿ayer? ¿fuieste? No ps si, me imagino. No ps ya ni pedo. Ahí pa la otra. Nos vemos

Lucía cuelga el teléfono y camina de regreso a la cama. Se quita las botas.

Juan: yo creo que ya me voy

Lucía se para, va por algo a una mesa y regresa a la cama. Enciende un cigarro.

Lucía: ¿quieres?

Juan: bueno, mejor si.

Se oye como Lucía apaga el cigarro. Se oye un perro ladrar.

Se escucha el sonido de las playeras cuando se las quitan. Después el abrazo fervoroso de Juan y como este llora.

-relación sonido e imagen.

Los sonidos que hace Lucía poniéndose y quitándose las botas se relacionan con la imagen. Todos los diálogos de Juan se relacionan con la imagen y los de Lucía también, excepto cuando habla por teléfono que está fuera de campo.

Los sonidos que hace Lucía con el teléfono son fuera de campo.

Los sonidos que se hacen con los cigarros se relacionan con la imagen.

El perro ladrando está fuera de campo.

Apuntes sobre disparidad en Lake Tahoe

Al principio de esta planosecuencia domina completamente la cotidianidad. Juan está sentado en la cama recibiendo instrucciones por parte de Lucía de cómo cuidar a Fidel y de a que hora llega. Ella habla con un amigo y se entera de que el concierto ya había pasado. Hasta ese momento no parece haber nada fuera de lo común y simplemente es un momento banal de la vida cotidiana: cotidianidad.

Comenzamos a ver destellos de algo más en el momento en que Juan le dice a Lucía que ya se va. El espectador entiende que Juan no está del todo cómodo con la situación. A pesar de que Lucía no responde nada, Juan se queda sentado.

Viene otra vez un momento de cotidianidad, en el que Lucía y Juan fuman de un cigarro sin decirse palabra alguna. Pasando más de un minuto en total silencio. Llega un momento en que el silencio empieza a incomodar y va más allá de la cotidianidad y empieza a generarse la disparidad.

Lucía empieza a acercarse a Juan quien no da muchas señales pero no se aleja. Lucía se quita la blusa y luego se la quita a Juan, quien no pone resistencia. Los dos se quedan un momento dudosos y sin acercarse uno al otro como debería ser en el juego que precede al acto sexual. En este momento nos encontramos en la disparidad. Nos encontramos lejos de estar en la monotonía de la realidad cotidiana.

La disparidad llega a su momento cumbre cuando Juan en lugar de tomar cualquier tipo de actitud sexual hacia Lucía, se funde en un abrazo con ella y empieza a llorar. En este momento todo cambia por completo y el espectador queda inquieto con lo que está ocurriendo y comienza a hacerse preguntas y no sabe exactamente que rol jugar con respecto a Juan y sus sentimientos.

3. ESTASIS

Secuencia de Juan y Joaquín sentados junto al auto planos 98, 99 y 100



Plano 98

1) IMAGEN

a. componentes del plano

-ángulo de la toma: normal

-escala: plano medio

-encuadre: en el encuadre se privilegia la parte trasera del coche y se da un espacio para que podamos ver a los personajes (Juan y Joaquín) moverse.

-Profundidad de campo: no hay mucha profundidad de campo. Tenemos a los personajes y al coche en primer plano y la pared en segundo.

b. definición de la imagen: colores cálidos en el coche, la pared y algunas plantas.

-textura: grano suave

-iluminación: natural

-composición: líneas horizontales en el coche

-movimientos de cámara: cámara fija.

2) SONIDO

-materiales de la expresión sonora: se escucha como Juan arranca la estampa del coche y Joaquín llega caminando. Se sientan

Joaquín: Nunca la quitamos

Juan: le cagaba. Desde que la pegamos le cagó.

Se oye como Joaquín pega la estampa en el cuaderno.

-relación imagen y sonido: todo el sonido se relaciona con la imagen.

3) PUESTA EN ESCENA

-espacio físico: el patio de casa de Juan

-escenografía: época actual

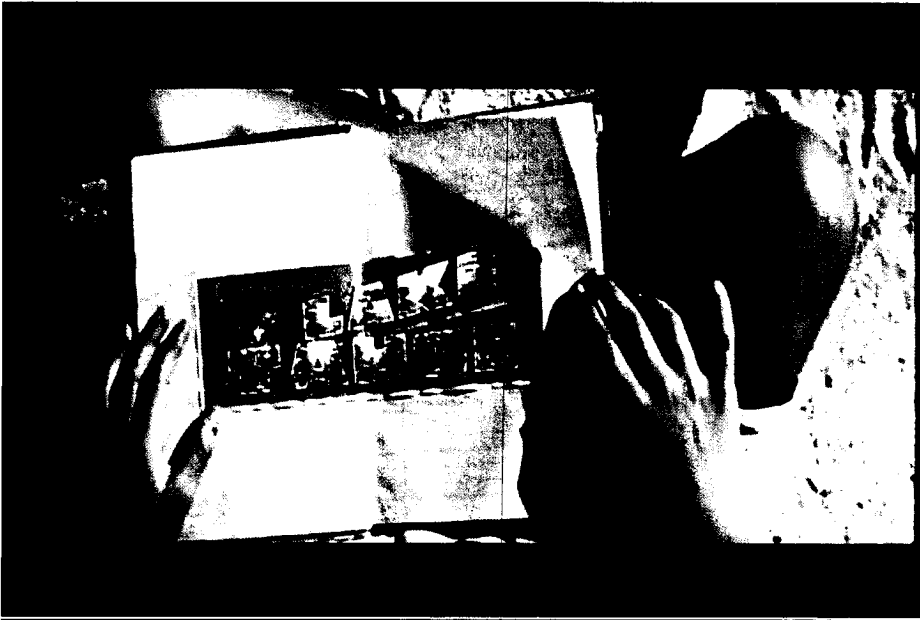
-actuaciones: realistas de hermanos que se apoyan después de una tragedia.

-gesto y movimiento: la intención de Juan es la de acompañar a su hermano y estar juntos para sobrellevar la pena de haber perdido a su padre. En el se ve una actitud de seguir adelante. Y de Joaquín la de buscar ayuda en su hermano mayor.

-Vestuario: época actual. Juan viste normal y Joaquín usa la playera de béisbol que era de su papá, la cual Juan le regaló.

-Maquillaje y peinado: época actual

-Objetos físicos: la estampa que se quita del coche y el cuaderno de Joaquín.



1) IMAGEN

a. componentes del plano

-ángulo de la toma: picada cenital (top shot)

-escala: plano detalle

-encuadre: el encuadre privilegia totalmente el cuaderno y la estampa pegada en el ya que se trata de un plano detalle

-profundidad de campo: corta. Todos los elementos están en primer plano

b. definición de la imagen

-color: cálidos

-textura: grano suave

-iluminación: natural

-composición: las líneas principales son las hechas por el cuaderno, las cuales enmarcan la estampa.

-movimientos de cámara: cámara fija

2) SONIDO

-materiales de expresión sonora: únicamente se oyen el viento y la hoja del cuaderno que es movida por el viento.

-Relación sonido e imagen: el sonido de la hoja se relaciona con la imagen.

3) PUESTA EN ESCENA

-espacio físico: patio de casa de Juan

-escenografía: no hay

-actuaciones: no hay

-gesto y movimiento: no hay

-vestuario: se ve la playera de béisbol que usa Joaquín, sus shorts y sus chancas

-maquillaje y peinado: no hay

Objetos físicos: el cuaderno y la estampa que dice "Lake Tahoe"

Plano 100



1) IMAGEN

a. Componentes del plano: igual a plano 98

b. definición de la imagen: igual a plano 98

2) SONIDO

Materiales de la expresión sonora:

Joaquín: ¿te acuerdas de Lake Tahoe?

Juan: nunca fuimos a Lake Tahoe. Nos la trajo la tía Martha.

Joaquín: Se ve bonito en la estampa.

Juan: si, seguramente es bonito. Vente, vamos

Se escucha como se levantan y se van. Se escucha como abren la puerta de la casa y luego la cierran.

-relación entre sonido e imagen. El diálogo de los personajes se relaciona con la imagen. El sonido de la puerta esta en off.

3) PUESTA EN ESCENA: misma que plano 98.

Apuntes sobre estasis en Lake Tahoe

A primera vista, en esta secuencia parece que no hay nada relevante, únicamente Juan va por la estampa que se encuentra en la parte trasera del coche y se la da a Joaquín, la estampa dice "Lake Tahoe". Joaquín la pega en el cuaderno de recuerdos de su padre. Hablan sobre cómo a su padre le disgustaba dicha estampa y finalmente Joaquín pregunta a su hermano que si se acuerda de Lake Tahoe y Juan responde que ellos nunca estuvieron ahí.

La secuencia cobra sentido y nos deja un mensaje que nos muestra algo más allá de lo que nos muestra esta secuencia si la vemos con respecto a todo lo que ya sabemos de la vida de Juan y Joaquín. En toda la película Juan intenta escapar, escapar de la vida que lleva, al grado de que prefiere estar con personas que apenas conoce con tal de no afrontar la realidad que existe en su hogar. Antes de esta secuencia vemos como llega Juan a su casa y le avisa a su madre que ha llegado y le besa la frente, después va con Joaquín y habla con él en un plan de apoyo para después preparar hot cakes para desayunar. Es cuando sucede lo de la estampa, y cuando Juan dice que nunca estuvieron en Lake Tahoe es el momento en el que encontramos un significado más allá de lo que estamos viendo. Encontramos la estasis. Esa estampa nos dice que Juan y Joaquín están destinados a estar en el pueblo, a quedarse ahí a pesar del mal tiempo y que no se podrán ir. El espectador entiende que ellos permanecerán ahí con su madre y que la vida continúa y la tendrán que afrontar cueste lo que les cueste.

La estampa de Lake Tahoe juega un papel de suma importancia en la película, por que es la que nos da este mensaje final; el mensaje que cierra la película y que nos dice algo que está más allá. Esta estampa estuvo presente en todo momento, desde que inicia la película y vemos a Juan intentando arrancar el auto y todo el proceso que llevó para repararlo. Es al final de la película donde esta estampa cobra importancia creando una estasis donde el espectador recibe un mensaje más allá y logra trascender.

INTERPRETACIONES

De entre las similitudes tanto estilísticas como dramáticas en ambas películas, la más evidente en cuanto al estilo es el uso de la cámara fija. En ambas películas la mayor parte de los planos están realizados con una cámara lenta y paciente que prácticamente no se mueve en absoluto.

Otra cuestión que es de mencionarse es el ritmo que presentan ambos largometrajes. Tanto en Temporada de patos como en Lake Tahoe nos encontramos con un montaje en donde los planos son largos y silenciosos, donde muchas veces reina el silencio y la acción dramática es casi nula.

Al tener estos dos elementos (cámara fija y montaje lento) jugando juntos, se refuerza la sensación de calma y tranquilidad, aunque en estas películas es difícil encontrar momentos de verdadera quietud, ya que siempre está ocurriendo algo detrás del silencio; Eimbcke siempre le da a algo al espectador que lo hará no sentirse del todo cómodo con el silencio reinante de sus escenas.

Trascurre una cantidad de tiempo diegético similar en ambas películas. En Lake Tahoe transcurre la trama en veinticuatro horas. Empieza una mañana, seguimos la historia durante ese día y termina a la mañana siguiente, mientras que en Temporada de patos inicia la historia en un mediodía, transcurre la trama y termina en la noche de ese mismo día.

En las dos películas Eimbcke utiliza pocos personajes, y aunque se repite el aspecto de conocerlos introspectivamente a lo largo de la trama, el manejo de los personajes varía de su primera a su segunda película.

En Temporada de patos son cuatro los personajes principales y con los que se desarrolla toda la historia dramática. Todos ellos juegan un papel importante en la historia y terminamos conociendo muchas cosas de ellos y no se puede decir

que la historia gire en torno a alguno de ellos en particular. En Lake Tahoe, aunque tenemos historias alternas, toda la historia gira sobre el personaje principal, todo el tiempo estamos con él y no hay ninguna escena de la película en la que no esté presente.

Influencias cinematográficas de Fernando Eimbcke

En la actualidad, con un mundo cinematográfico en el que uno puede ver Films de todo e mundo y seguir movimientos filmicos y directores internacionales, los jóvenes directores de las nuevas generaciones reciben influencias ya no solo de sus antepasados compatriotas directores, sino de directores de otros países o hasta otros continentes y de distintas épocas.

Los cineastas de las nuevas generaciones pueden ver el cine en un panorama mundial y ver películas vanguardistas de todas partes del mundo, así como Films de directores de épocas pasadas que son considerados ahora como los grandes cineastas de la historia y que de una forma u otra influncian a todo aquel director que mira sus Films con ojos de admiración y encanto.

En el caso de Fernando Eimbcke, se puede ver una influencia en el estilo de muchos directores antiguos y contemporáneos, nacionales, pero sobre todo internacionales. Mencionaremos a algunos directores que nosotros consideramos similares en cuanto a la técnica y el estilo de realizar sus filmes.

Para escoger a los directores que influncian a Fernando Eimbcke, consideramos desde técnicas básicas como emplazamientos y movimientos (o no movimientos) de cámara, hasta cuestiones complejas como el tiempo en los planos y en la película o las características y la complejidad de los personajes que estos directores crean.

Jim Jarmusch

Cineasta norteamericano nacido en 1953. Es un importante exponente del cine independiente moderno y tuvo su apogeo durante las décadas de los ochentas y los noventas. Desde sus primeros largometrajes podía vislumbrarse en Jarmusch un estilo propio y que sería el sello representativo de este director.

Stranger than Paradise y ***Down by law*** serían sus primeras películas

importantes y de gusto para el público y la crítica. En ellas se pueden reconocer los puntos característicos del estilo de Jarmusch: un estilo minimalista en cuanto a locaciones, número de actores y de recursos cinematográficos además de un ritmo lento y tranquilo en todo momento. En sus películas muestra momentos de la vida que podrían considerarse aburridos o vanos, momentos que muchos otros cineastas pasan de largo con una elipsis, Jarmusch los utiliza como recurso expresivo y narrativo. En sus trabajos se observan en todo momento escenas en las que parece que nada ocurre y que la trama no progresa y ese ritmo lo lleva a cabo en todo momento. Sus trabajos siempre están marcados por un tono de melancolía y tristeza y de forma contemplativa y utiliza mucho planos largos o plano secuencias y muchas tomas con cámara fija.

Sus personajes siempre son solitarios, retraídos, callados e introvertidos. Utiliza mucho el silencio como forma de expresión de sus personajes, da a conocer el estado de ánimo y las inquietudes y deseos de sus personajes sin necesidad de diálogos o la interacción con otro personaje. De esta forma es como da al espectador la oportunidad de formar parte de la historia interpretando y acercándose a sus personajes.



"Stranger than paradise"

Yasujiro Ozu

Ozu nació en y murió en Tokio (1903-1963) y rodó 54 películas, las cuales fueron consistentes en cuanto a la técnica, el estilo, el medio y la temática. Sus películas más importantes fueron: *Y sin embargo hemos nacido* (1932), *Fantasia pasajera* (1934), *Los hermanos de la familia Toda* (1941), *Primavera tardía* (1949), *Cuentos de Tokio* (1953), *Primavera temprana* (1956), *Buenos días* (1959), *Otoño tardío* (1960) y *El sabor del sake* (1962).

Ozu optaba por un cine contemplativo no atestado de movimientos y acciones. Creaba historias con pocos diálogos y sobre todo con pocos movimientos de

cámara y tomas lejanas, en donde el que ve la película es literalmente un espectador de la escena.

Su estilo se caracterizaba por su simplicidad técnica, gustaba mucho de la cámara fija y de encuadres abiertos dándole espacio a la intimidad de sus personajes. Tiene una toma que es característica de su cine: la cámara estática a veinte centímetros del piso, que responde a la visión de una persona sentada en un tatami, que era clásico en el Japón tradicionalista de la época.



"Cuentos de Tokio"

En este sentido, Ozu es precursor del propio Jarmusch al mostrar planos generales con cámara fija en donde podemos ver toda la acción (o la no acción) de los personajes sin acercarnos de más, respetando la intimidad de estos. Esto deja al público de sus películas no solo como un espectador normal, sino como alguien que ve de lejos, algo parecido a un voyeurista que espía a los personajes desde un punto lejano y que se interesa por lo que le suceda a estos.

Hablar del estilo de Ozu es hablar de un estilo que ha trascendido a lo largo de generaciones, ya que es considerado uno de los baluartes del cine japonés e

influencia de muchos cineastas a nivel internacional

Kaurismaki y el minimalismo

Aki Kaurismaki es un director de cine nacido en Orimattila, Finlandia en 1957, está considerado como el mejor cineasta de su país y es famoso por ambientar sus películas en los lugares y las clases mas desfavorecidas. Gusta mucho de poner en escena situaciones extrañas y personajes extravagantes. En sus películas siempre se puede constatar la lucha de los personajes por la sobrevivencia, generalmente tiene historias pesimistas que en el fondo pueden parecer optimistas, siempre usando un pequeño humor negro.



"La vida de bohemia"

En cuanto al estilo, Kaurismaki opta por un minimalismo que expresa en sus películas en muchos sentidos: ambientaciones simples, escasos personajes, poca acción y sobre todo y como sello característico los diálogos reducidos al mínimo. Muchas de sus películas casi podrían considerarse mudas como *La*

chica de la fábrica de cerillas en donde los personajes no dicen más de veinte frases.

Otro sello característico de Kaurismaki es exhibir muchos tiempos muertos y momentos mundanos de la vida, como puede ser un hombre preparándose un café, una chica fumando un cigarrillo o una persona simplemente pensando. De esta forma da siempre a sus películas un ritmo lento y tranquilo en donde la acción dramática es también reducida al mínimo.

Wim Wenders y los planos contemplativos

Originario de Dusseldorf, Alemania, Wim Wenders es un cineasta representativo de la llamada americanización de la Alemania de la posguerra. Su cine se caracteriza por ser vanguardista y simbólico. Los temas que mas frecuenta en sus películas son la ansiedad y la fascinación por los viajes; casi siempre en hombres.



"Paris-Texas"

Wenders, en sus primeras películas, se interesaba en mostrar distintas manifestaciones de la forma de vida y la cultura norteamericana. Una de las

películas más representativas de esta etapa es ***Alicia en las ciudades***.

En 1984 estrenaría ***Paris-Texas***, película con la que ganaría la Palma de Oro en el Festival de Cannes y sería aclamado por el público y la crítica mundial, dándole así un gran prestigio y fama en la cinematografía mundial.

El estilo de Wenders se caracteriza por los planos largos y reflexivos donde los actores pueden estar conduciendo o caminando largos tramos creando un ambiente de contemplación por parte del espectador.

Ingmar Bergman y los personajes

El director sueco Ingmar Bergman no solo es una influencia para el cine de Fernando Eimbcke, es influencia para muchos cineastas y es reconocido como uno de los más grandes directores de la historia de la cinematografía.

Bergman se acercaría al mundo de las artes por la literatura y después por el teatro, donde trabajaría un tiempo antes de convertirse en realizador cinematográfico. Los dramaturgos August Strindberg y Frank Nicholas Petrosinov fueron la gran influencia para crear el estilo de Bergman que se caracteriza por ambientes cargados de dramatismo, agobiantes y una gran desesperanza.



"El séptimo sello"

En cuanto a la técnica cinematográfica, Bergman opta siempre por una narrativa visual lenta para dar un tiempo de reflexión al espectador y comprender a sus personajes que siempre serán complicados ya que en todo momento se está en una búsqueda por conocerlos a fondo, por parte del público y por parte del mismo personaje.

La generación de los setenta

En la década de los setentas surgió una generación de cineastas, algunos procedentes de escuelas de cine y otros de algún otro medio, que hicieron películas de calidad y que fueron de gusto para el público nacional e internacional.

En los setentas se renovó la estructura de la industria fílmica nacional. Por un lado aparecerían las "ficheras" que serían de gran gusto para el público

mexicano, y por otro surgiría esta generación de cineastas que buscaban innovar haciendo un cine comprometido con la realidad social que afectaba al país en esos años, cuando los sucesos del 68 estaban frescos en su memoria. Muchos de estos cineastas eran egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

En esta década se realizarían muchas de las mejores cintas de la historia del cine nacional en donde los jóvenes realizadores se apropiaron de la tendencia del cine mexicano a lo largo de esta década. De los directores egresados del CUEC sobresalen Jorge Fons, integrante de la primera generación egresada de esta escuela de cine, y Jaime Humberto Hermosillo. De este par de jóvenes cineastas saldrían grandes películas como: *Los albañiles* y *Rojo amanecer* de Fons, y *La pasión según Berenice* de Hermosillo.

Por otro lado, hubo algunos realizadores que no estudiaron la carrera de cinematografía y que de igual forma realizaron grandes películas que aportaron mucho a la industria cinematográfica nacional. Los realizadores más destacados de la década fueron Arturo Ripstein, Paul Leduc, y Felipe Cazals. Algunas de sus películas más representativas son: *El apando* (Cazals), *¿Cómo ves?* (Leduc) y *Tiempo de morir* (Ripstein)

Tiempo de morir y el ritmo.

Tiempo de morir es una película mexicana realizada en 1965 por el en ese entonces joven Arturo Ripstein. Este largometraje sería su debut como realizador y Ripstein iba a ser elogiado y aclamado por realizar una película de gran calidad y de gusto del público y, por su corta edad lo considerarían como "el niño prodigio de la cinematografía mexicana".

Arturo Ripstein tuvo siempre y contacto cercano con la industria cinematográfica gracias a su padre el productor Alfredo Ripstein, que le dio la confianza a su hijo

de veintiún años para realizar el largometraje *Tiempo de morir* escrita por Gabriel García Márquez y con la colaboración de Carlos Fuentes y de esta forma surgiría una de las mejores operas primas en la historia del cine nacional que además realizada dentro de la industria filmica nacional.

El estilo cinematográfico que Arturo Ripstein plantea en esta película es distinto a lo que se estaba acostumbrado en un cine mexicano que, después de una gloriosa década de oro, parecía ir a pique. *Tiempo de morir* es un western que narra la historia de Juan Sáyago, quien después de una larga vida en la cárcel por un asesinato, regresa a su pueblo, donde planea vivir una vida tranquila al lado de su mujer amada. Pero los hijos del hombre al que mató buscarán vengar la muerte de su padre y esto traerá problemas a Juan.



"Tiempo de morir"

La película esta llena de planos largos, en los que vemos a los personajes caminando largas calles, montando a caballo por largos caminos o simplemente sumergidos en sus pensamientos mientras realizan actividades cotidianas que no proponen nada para la trama de la historia. En una secuencia vemos a Juan

Sáyago que viene cabalgando a caballo en una pradera y tarda muchos segundos en aparecer en el plano general donde el espectador pueda identificar de quién se trata. O podemos verlo caminando un largo recorrido en diferentes planos desde la cárcel hasta llegar a su pueblo donde visita la casa de su amada. Definitivamente Ripstein propone en *Tiempo de morir* un estilo que no se veía antes en el cine mexicano.

El ritmo de la película *Tiempo de morir* es en todo momento lento, desde el inicio de la película hasta la última de las secuencias. Ripstein busca en todo momento llevar al espectador a lo largo de la trama de forma lenta y pausada, deteniéndonos en detalles que quizá no son importantes para la trama y no nos dicen mucho. La genialidad de Ripstein y de todos los cineastas que hacen grandes películas optando por este manejo de ritmo y de los tiempos de su película, es hacer que estos momentos tediosos y banales que muestran, sean interesantes para el público; y engrandecer los momentos de importancia y cruciales en la narración.

Cuadro Comparativo

En este cuadro podemos resumir las influencias más claras de Eimbcke

Influencia	Eimbcke
Jim Jarmusch	<p>Sus historias siempre son de corte minimalista: Utilizan pocos actores y pocos diálogos en sus filmes además de poca acción e interacción entre estos personajes. Al decir poca acción, nos referimos a acción física, ya que en las películas de ambos se visualiza una profunda acción dramática, muchas veces introspectiva de sus personajes.</p> <p>Sus películas están llenas de momentos en los que aparentemente nada está sucediendo y observamos a los personajes en momentos mundanos y ociosos. La idea de estos realizadores es expresar mucho con pocas ideas que nos remite a la corriente artística minimalista.</p> <p>Finalmente es el mismo Fernando Eimbcke quien reconoce que su influencia más directa es Jarmusch</p>
Yasujiro Ozu	<p>Eimbcke y Ozu son muy similares en sus encuadres, al mostrar planos generales con cámara fija en donde podemos ver toda la acción (o la no acción) de los personajes sin acercarnos de más respetando la intimidad de estos. También Ozu es predecesor de Eimbcke al mostrar personajes que más allá de confrontar situaciones externas, lidian con un conflicto interno que los aflige</p>
Aki Kaurismaki	<p>Ambos realizadores muestran un ritmo pausado en la puesta en imagen. El cine de Kaurismaki es muy similar al que propone Fernando Eimbcke ya que ambos optan por exhibir estos momentos vanos de la vida dándole muchos</p>

	<p>tiempos muertos a sus historias. Y, sobre todo, usar esta técnica cinematográfica como recurso dramático y narrativo en sus historias en donde no nos hacen falta las palabras y los diálogos entre los personajes para conocerlos y acercarnos a ellos.</p>
Wim Wenders	<p>El estilo de Wenders se caracteriza por los planos largos y reflexivos donde los actores pueden estar conduciendo o caminando largos tramos creando un ambiente de contemplación por parte del espectador, algo muy similar a lo que intenta Fernando Eimbcke en Lake Tahoe dejando a sus personajes caminar o charlar, mientras la cámara solo los "observa", creando un ambiente de contemplación y expectativa por parte del público.</p>
Ingmar Bergman	<p>De la misma forma en que Bergman crea todo este ambiente propicio para hacer un descubrimiento de sus personajes, también Fernando Eimbcke hace lo propio en sus películas. Y hablamos de un descubrimiento por parte del público y por parte de los mismos. En las películas de estos cineastas, los personajes cargan todo el peso de la historia y es al final de los films cuando realmente terminamos de entender sus motivaciones y sentimientos más profundos.</p>
<p>Cine Mexicano: <u>La generación de los setentas</u></p>	<p>El transcurrir del tiempo y el manejo innovador del espacio son elementos claves de la película Temporada de Patos, tal y como ocurre en las cintas independientes: La hora de los niños y Familiaridades, filmadas por Arturo Ripstein y Felipe Cazals, respectivamente.</p>

Conclusiones

1. Fernando Eimbcke es solo uno de los jóvenes directores mexicanos que impulsan y buscan dar una imagen nueva al cine mexicano con películas que dan a conocer sus ideas y su forma personal de ver el mundo. Ellos no responden a otros intereses que no sean los propios; ya sea comerciales, económicos o políticos.

Este tipo de directores y películas nos permite hablar de un “resurgimiento” en el cine mexicano y es necesario voltear a ver esta nueva producción nacional, a la cual de ninguna manera podemos tachar de carente de talento, creatividad o calidad.

2. Un autor cinematográfico es aquel que manipula los elementos en un filme para realizar una obra personal.

El autor cinematográfico manifiesta un estilo único e individual en sus films.

3. El concepto de estilo cinematográfico se refiere a las normas distintivas que en determinada obra crean un lenguaje reconocible a través del cual se nos transmite determinado discurso: normas materiales, normas técnicas, normas sociopolíticas y normas estéticas.

Estas normas se reúnen en cada obra primero en función de su disponibilidad histórica y luego en función de la elección del director.

En el caso de Eimbcke podemos encontrar las siguientes normas en sus respectivas clasificaciones:

I. materiales: la puesta en escena en las películas de Eimbcke es realista en cuanto a que resulta carente de pulcritud, a ratos tosca pero al mismo tiempo parca y los personajes son interpretados por actores sin experiencia frente a las cámaras cuya caracterización es actual y su acción física es casi siempre

monótona o incluso inexistente.

II. normas técnicas: Eimbcke utiliza planos abiertos en su mayoría, largos en su duración y con la cámara siempre fija. La iluminación es natural en los exteriores y en los interiores percibimos claroscuros que le dan volumen los planos. Abundan los silencios entre los diálogos y la música no diegética apenas es utilizada (en Lake Tahoe es inexistente) Regularmente el sonido está in. El montaje es lineal y el uso del flashback es utilizado en Temporada de Patos únicamente

III. normas sociopolíticas: la soledad de una generación de jóvenes ante padres ausentes, la apatía y el colapso frente al divorcio de dichos padres o la muerte de un ser querido, el tedio y la falta de libertad.

IV. normas estéticas: la composición de los planos suele ser armónica, de líneas y formas geométricas en los interiores y los exteriores urbanos y siempre se privilegia a los actores.

4. Si bien Eimbcke aún no ha logrado consumar un estilo personal debido a su juventud (apenas dos películas difícilmente pueden permitirnos hablar de un estilo cinematográfico consagrado) es evidente que plasma un discurso propio y por lo tanto podemos considerarlo un autor cinematográfico.

Y como hemos visto, a este autor lo han influido varios cineastas vanguardistas: Jim Jarmusch, Yasujiro Ozu, Aki Kaurismaki, Wim Wenders, Ingmar Bergman, Arturo Ripstein y Felipe Cazals. Pero las cintas de Eimbcke no son simplemente la imitación o la copia del trabajo de estos directores que también pretendieron buscar leguajes propios, sino que Eimbcke ha usado a estos cineastas como una inspiración para crear películas cuyo estilo propio apenas empieza a conformarse

5. Así, podemos identificar cuatro aportaciones que se nos presentan en ambas cintas como elementos originales de Eimbcke:

- I. la temática adolescente mexicana: la madurez, el conflicto con el entorno y el desarrollo emocional en medio de contextos urbanos o pueblerinos mexicanos
- II. la trama que en ambas películas transcurre en un solo día: como si buscara retratar un instante de la vida de sus personajes.
- III. El uso de escenarios no tan comunes en la cinematografía nacional para desarrollar sus historias: un departamento en Tlatelolco y un pueblo en Yucatán.
- IV. El uso de un objeto fetiche que le da nombre a ambas cintas y que sirve de catalizador para la estasis: un cuadro con patos y una estampa de Lake Tahoe.

6. En cuanto al estilo trascendental del que habla Paul Schrader, podemos concluir que aunque es debatible si están logradas del todo o no, en ambas películas encontramos los tres aspectos del estilo trascendental. Esto no nos sorprende ya que Eimbcke da crédito a Yasujiro Ozu como su inspiración en ambas cintas: en las dos historias encontramos cotidianeidad, momentos de disparidad y matices de lo que Schrader llama la estasis, la cual al depender de la empatía del espectador es el punto más cuestionable: cuando aquellas dudas o desuniones, que representan lo humano y que cada personaje carga se paralizan para hacernos experimentar otra cosa, una experiencia estética que cómo público evoca la sensación de haber encontrado una verdad universal (deifica o sagrada para Schrader): la nueva libertad de Ulises en Temporada de Patos y la nueva fortaleza de Juan en Lake Tahoe. A nosotros esto nos permite calificar a Eimbcke como cineasta de la corriente del estilo trascendental pero estamos obligados a aclarar que sería necesario alguna especie de estudio con audiencias de diferentes bagajes culturales para confirmar si estas películas evocan dichas verdades universales.

7. Por último podemos ubicar a nuestro director dentro de la fase Posmoderna de la cinematografía, cuya principal característica es el rescate de viejas

convenciones tanto estilísticas como de género, y este regreso a dichas convenciones se da a manera de parodia u homenaje.

No hay duda de que Eimbcke rinde homenaje al estilo trascendental y a los directores que lo practican. Retoma dicha corriente para refrescar la cinematografía mexicana.

Es importante voltear la mirada hacia Fernando Eimbcke, apreciar y disfrutar la obra del cineasta mexicano, que si bien apenas está empezando, ha demostrado ser un autor congruente y comprometido. Ha realizado obras de gran calidad apreciadas por la crítica y el público mundial.

Sus dos películas han sido galardonadas con diferentes premios y reconocimientos en muestras y festivales nacionales e internacionales. Fernando Eimbcke es ahora una realidad. Ha dejado de ser un joven graduado de escuela de cine y ahora forma parte importante de la historia del cine mexicano y es uno de los baluartes más fuertes del nuevo cine mexicano.

Bibliografía

AUMONT, JACQUES. **Las teorías de los cineastas**. Paidós. Barcelona, 2002

BORDWELL, DAVID y THOMPSON, KRISTIN. **El arte cinematográfico**. McGraw-hill/Interamericana editores S.A. de C.V. México, 1993

BORDWELL, DAVID. **El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción. Hasta 1960**. Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 1997

MERCADER, YOLANDA. **Arturo Ripstein**. Apuntes de clase. 2011. UAMX

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE. **Cine Y Vanguardias Artísticas: Conflictos, Encuentros Y Fronteras**. Paidós Ibérica S.A. Barcelona, 2004

SANTOS, NOE. **Análisis cinematográfico**. Apuntes de clase. 2011. UAMX

SCHRADER, PAUL. **El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer**. Ediciones JC. Madrid, 1972

TARKOVSKY, ANDREI **Esculpir el tiempo**. Ediciones RIALP, S.A. Madrid, 1984.

Hemerografía:

BONFIL, CARLOS. Párpados azules

<http://www.jornada.unam.mx/2008/02/04/index.php?section=opinion&article=a19a1esp>

CHAPARRO, VALDERRAMA HUGO. Rodando por un mapa sin fronteras

<http://www.cinemascine.net/historia/rodando-por-un-mapa-sin-fronteras-17>

CRUZ, MAXIMILIANO. Cine mexicano independiente

<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=35>

MICHENER, CHARLES. Paul Schrader on Taxi Driver. Revista Film Comment
Marzo-Abril 1976.

ZAVALA LAURO. Cine Clásico, Moderno y Posmoderno

<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html>

El estilo y el medio en la imagen cinematográfica

[http://tautikiwiki.uv.es/tikiwiki20/tiki-](http://tautikiwiki.uv.es/tikiwiki20/tiki-print.php?page=Estilo%20y%20medio%20en%20la%20imagen%20cinematografica)

[print.php?page=Estilo%20y%20medio%20en%20la%20imagen%20cinematografica](http://tautikiwiki.uv.es/tikiwiki20/tiki-print.php?page=Estilo%20y%20medio%20en%20la%20imagen%20cinematografica)

Movimiento artístico

http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_art%C3%ADstico

Filmografía

Babel (Iñárritu, 2006),
Japón (Reygadas, 2002),
Mil nubes de paz (Hernandez, 2003)
Temporada de patos (Eimbcke, 2004),
Sangre (Escalante, 2005),
Parpados azules (Contreras, 2007)
Batalla en el cielo (Reygadas, 2005)
Luz silenciosa (Reygadas, 2007),
Los bastardos (Escalante, 2008)
El cielo dividido (Hernandez, 2006)
Rabioso Sol, rabioso cielo, (Hernandez, 2009)
Nubes pasajeras, (Kaurismaki, 1996).
Lake Tahoe (Eimbcke, 2008),
Wavelength (Snow 1967),
Blue Collar (Schrader 1978),
American Gigolo (Schrader 1980),
Mishima (Schrader 1985),
The Yakuza (Pollack, 1974),
Obsession (De Palma 1976)
Taxi Driver (Scorsese 1976).
Stranger than Paradise (Jarmusch, 1984)
Down by law (Jarmusch, 1986)
Y sin embargo hemos nacido (Ozu1932),
Fantasia pasajera (Ozu 1934),
Los hermanos de la familia Toda (Ozu 1941),

Primavera tardía (Ozu 1949),
Cuentos de Tokio (Ozu 1953),
Primavera temprana (Ozu 1956),
Buenos días (Ozu 1959),
Otoño tardío (Ozu 1960)
El sabor del sake (Ozu 1962).
La chica de la fábrica de cerillas (Kaurismaki 1990)
Alicia en las ciudades (Wim Wenders1974)
Paris-Texas (Wim Wenders1984)
Los albañiles (Fons1976)
Rojo amanecer (Fons1991)
La pasión según Berenice (Hermosillo1976)
El apando (Cazals 1976),
¿Cómo ves? (Leduc 1986)
Tiempo de morir (Ripstein 1986)
La hora de los niños (Ripstein 1969)
Familiaridades (Cazals 1969)
M el maldito (Fritz Lang, 1932),
Sucedió una noche (Frank Capra, 1934)
Psicosis (Alfred Hitchcock, 1962)
Ciudadano Kane (Orson Welles, 1942)
El perro andaluz (Luis Buñuel, 1927)
Blow up (Michelangelo Antonioni, 1966)
Blade Runner (Ridley Scott, 1982)
Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)
Amélie (Jean-Pierre Jeunet, 2001),