

*Revista  
de Cine  
Iberoamericano*

Nº 27

julio-diciembre 2023

ISSN 2007 4999



EL OJO

QUE PIENSA



*El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Año 14, Número 27, Julio-Diciembre 2023, es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, y la División de Estudios Históricos y Humanos.

Av. de los Maestros y Mariano Bárcenas,  
Col. La Normal, C.P. 44260.  
Guadalajara, Jalisco, México.  
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23358.  
[www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx)  
[revistaelojoquepiensa@gmail.com](mailto:revistaelojoquepiensa@gmail.com)

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:  
04-2010-012013403000-203,  
ISSN: 2007 – 4999  
Otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores de la publicación.

Bajo el amparo de la Ley Federal de Derecho de Autor, la publicación de imágenes y fotografías se realiza a título de cita con el propósito de análisis, comentario o juicio crítico, y bajo fines educativos y de investigación.

Los textos académicos y científicos son sometidos a evaluación por medio de un dictamen “doble ciego” (*peer review double blind*), de manera anónima y por evaluadores externos. Los textos de divulgación son sometidos a evaluación por un comité interno.

#### DIRECTORAS

Yolanda Minerva Campos  
Annemarie Meier

#### ASISTENTES EDITORIALES

Erick Gallo  
Alejandra Sañudo

#### COMITÉ EDITORIAL

Fabiola Alcalá Anguiano  
Álvaro A. Fernández  
Patricia Torres San Martín  
Diego Zavala Scherer

#### CORRECCIÓN DE ESTILO, DISEÑO EDITORIAL Y MAQUETACIÓN

Carlos Armenta  
Marco A. Islas Arévalo

Fotografía de portada: ***La fórmula secreta*** (Rubén Gámez, 1965).  
Diseño de portada: Impronta Casa Editora.

## Secciones académicas y científicas

## Secciones de divulgación

### EDITORIAL

4

### PLANO SECUENCIA

Estudio de la representación del migrante mexicano en *La Bestia* (2020)  
*Ananí Bravo Sosa* 9

La fórmula de Rubén Gámez, estudio de las metáforas filmicas de unos mexicanos medio pachiches  
*Paulo César Correa Valdivia* 25

### CONTRACAMPO

El cortometraje y su adalid. Entrevista a Richard Raskin sobre su nuevo libro:  
*The Yin and Yang of Short Film Storytelling*  
*Annemarie Meier y Paola Villa* 39

The Short Film and Its Champion. An Interview with Richard Raskin on His New Book: *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*  
*Annemarie Meier y Paola Villa* 51

### PANTALLA

El viaje de ida y vuelta. Reseña de *Las hostilidades* (2021)  
*Karina Solórzano* 61

### ENFOQUES

Reseña de *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, de Richard Raskin  
*Annemarie Meier y Paola Villa* 69

Review of *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, by Richard Raskin  
*Annemarie Meier y Paola Villa* 75

## Editorial

**N**os complace presentar el número 27 de *El ojo que piensa*. Es, en esencia, un número dedicado a artículos sobre tipos de cine lejos de las convenciones industriales y comerciales. Tres textos presentan estudios acerca del cine mexicano —el “de antes” y el “de hoy”— y dos artículos abonan a los estudios del cortometraje que, a pesar de ser el tipo de cine más realizado y difundido por redes y plataformas digitales, sigue sin llamar demasiado la atención de los teóricos y críticos de cine.

En la sección PLANO SECUENCIA, Paulo César Correa Valdivia analiza la película experimental mexicana *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez bajo la óptica de la teoría formalista del cine, la cual pone el acento en la forma más que en el contenido. Asimismo, retoma la categoría del montaje en la vertiente intelectual propuesta por Serguei Eisenstein. Con base en el análisis de cuatro secuencias, el autor analiza de manera puntual las imágenes recurrentes de los querubines que funcionan como metáforas visuales para resignificar a la clase trabajadora, reforzadas con el texto de Juan Rulfo.

El artículo “Estudio del migrante mexicano en *La Bestia* (2020)” analiza una película de animación de gran actualidad ya que “La Bestia” se refiere al tren de carga que recorre el territorio mexicano de sur a norte y en cuyo lomo cientos de migrantes buscan llegar a la frontera norte del país para cruzar hacia “el sueño americano”. En su extenso artículo la autora Ananí Bravo Sosa describe el proceso de realización de Marijn Van Nuenen, Ram Tamez y Alfredo Gerard Kuttikatt, analiza los elementos narrativos, estéticos y técnicos del cortometraje para reconocer el dolor, los riesgos y el tráfico de personas detrás de un caso de migración que se ha vuelto bastante frecuente:

los niños que migran solos y, a menudo, como encargo de un traficante. Para ellos, La Bestia cobra vida y vidas.

Los artículos de divulgación “El cortometraje y su adalid. Richard Raskin y su nuevo libro *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*” y “Reseña de *The Yin y Yang of Short Film Storytelling*” abonan al estudio teórico y el ejercicio práctico del cortometraje basados en el libro de Richard Raskin publicado en 2023. Formulados en inglés y español, tanto la entrevista como la reseña de las autoras Paola Villa y Annemarie Meier se centran en los aportes teórico-filosóficos del docente e investigador de la Universidad Aarhus en Dinamarca. Con su nuevo libro Richard Raskin —quien ha dedicado muchos años a la enseñanza, el estudio y la publicación de ensayos, libros y una revista al cortometraje breve alejado de las convenciones narrativas— ha encontrado en el taoísmo una herramienta para el análisis y la realización de cortos sobresalientes.

La crítica de cine “Las hostilidades: viaje de ida y vuelta” de Karina Solórzano analiza la película ***Las hostilidades*** (2021) del realizador mexicano Sebastián Molina. El texto parte de la descripción de las estrategias visuales y sonoras que marcan el relato, resalta la perspectiva subjetiva del director y ubica la película en el contexto del nuevo documental mexicano que observa y narra acerca de la “memoria sin nostalgia”, desde el presente y la presencia del director. La autora habla de “una generación de directores que hacen del uso de la primera persona una vía para reflexionar sobre la representación de la violencia en las imágenes de su pasado”. El uso de la primera persona en las conclusiones del análisis nos dice que la autora comparte con ***Las hostilidades*** y su realizador la preocupación por “cómo aprendemos a mirar desde el presente sin recurrir a la nostalgia [...], ese presente abre la posibilidad de un cine capaz de reflexionar sobre otras formas de mostrar las imágenes”. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*



# **SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS**

*Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte*  
*Multimedia / Zoom out / Ópera prima*



# Estudio de la representación del migrante mexicano en *La Bestia* (2020)

*Study of the Mexican Migrant Representation in the Short Film La Bestia (2020)*

ANANÍ BRAVO SOSA

a.bravososa@ugt.mx

<http://orcid.org/0000-0002-8732-4387>

*Universidad de Guadalajara,  
México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
mayo 9, 2023

FECHA DE APROBACIÓN  
octubre 30, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN  
diciembre 28, 2023

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i27.424>

RESUMEN / Nuestro objetivo es estudiar la representación del migrante mexicano en el cortometraje de animación *La Bestia* (2020). El filme de dibujos animados aborda el tema de los migrantes que viajan en La Bestia: el tren de la muerte. Los migrantes mexicanos y latinoamericanos “montan a su lomo” para atravesar México de sur a norte y acercarse a la frontera con el propósito de cruzar hacia Estados Unidos, sorteando muchos problemas y peligros. Para el estudio nos apoyamos en *¿Cómo analizar un film?* de Casetti y di Chio (1991), concretamente en los tres niveles de análisis: puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. El cine de animación puede representar situaciones que son imposibles en el cine de acción real. En el cortometraje *La Bestia* (2020), la máquina se transforma en una bestia mítica, una auténtica analogía del mal que es al mismo tiempo verdugo y chivo expiatorio del origen de la migración, eludiendo de responsabilidad social propia del sistema económico mundial.

PALABRAS CLAVE / Migración, La Bestia, animación, análisis, representación cinematográfica.

ABSTRACT / Our objective is to study the representation of the Mexican migrant in the animated short film *La Bestia* (2020). The animated film addresses the issue of migrants traveling on The Beast: The Train of Death. Mexican and Latin American migrants “ride on its back” to cross Mexico from south to north and approach the border with the purpose of crossing into the United States, overcoming many problems and dangers. For the study we rely on *How to analyze a film?* by Casetti and di Chio (1991), specifically their three levels of analysis: staging of the scene, staging of the frame and ongoing staging. Animated cinema can represent situations that are impossible in live action cinema. In the short film *The Beast* (2020), the machine is transformed into a mythical beast, a true analogy of evil that is at the same time the executioner and scapegoat of the origin of migration, evading the social responsibility of the world economic system.

KEYWORDS / Migration, The Beast, Animation, Analysis, Cinematic Representation.



FIGURA 1. *La Bestia*  
(Kuttikatt, Tamez y van Nuenen, 2020).

## INTRODUCCIÓN

**E**n este trabajo analizaremos cuál es la representación fílmica de la migración de mexicanos hacia Estados Unidos que se muestra en el cortometraje animado *La Bestia* (2020). El filme es de los directores Marlijn van Nuenen, Ram Tamez (Ramiro Tamez) y Alfredo Gerard Kuttikatt. Ram Tamez, codirector del cortometraje, es un mexicano que vivió la migración interna y observó *in situ* el fenómeno de la migración internacional.

El estudio se realiza a partir de las aportaciones formuladas por Casetti y di Chio (1991). Nuestro objetivo es identificar el tipo de representación del migrante mexicano que busca llegar a Estados Unidos por sus propios medios, así como la forma en que se caracteriza a los distintos tipos de migrantes y las razones que los impulsan a iniciar el desplazamiento desde su lugar de origen. Por tanto, no ahondaremos en los efectos de construcción del mensaje, sino únicamente en la representación que se hace del migrante y la migración.

En una sociedad que privilegia la comunicación audiovisual sobre los discursos escritos, al cine se le considera como parte de la industria del entretenimiento. Las películas crean emoción, motivan a la acción y transmiten la idea de un mundo psicológicamente “real”, por lo que son tomadas como fuentes de información, formadoras de opinión pública y trasmisoras de ideología. En un estudio histórico del cine

norteamericano y su impacto en la sociedad, Jowett (1976) indica que el cine es un activo culturizador en tanto es parte de la industria cultural que trasmite ideas y valores. Por lo que es importante una reflexión sobre el tipo de discurso visual sobre la migración que se nos muestra en el corto animado.

En Casetti y di Chio (1991), hablar de representación en el cine significa hacer presente lo que se encuentra ausente, es preguntarse: ¿cómo se sustituye o reproduce algo o alguien? Podemos reconocer las situaciones y personas que aparecen en los filmes porque se presentan con características que nos son familiares. Aunque venden la idea de un mundo posible, lo que observamos en ellas sólo son representaciones de situaciones o personas que podemos encontrar en la vida real.

Se eligió este cortometraje porque contrasta la visión de quienes optan por la movilidad internacional, ya sea por los que obtienen una ganancia en el traslado de personas —práctica delictuosa— o por los menores que viajan con desconocidos por encargo de sus padres. Se aborda el tráfico de personas como un negocio supuestamente rentable, y la migración infantil no acompañada con el fin aparentemente noble de la reunificación familiar. Aunque existen otros cortos animados que abordan el tema de la migración que rompen con la corriente del *anime*<sup>1</sup>, es importante destacar que **La Bestia** también lo hace. Si bien es un corto animado de ficción, tiene elementos simbólicos ligados a una realidad reconocible transmitida en un medio que le da visibilidad. A su vez, expone una explicación de la migración mediante un discurso ideológico que deja de cuestionar a un sistema de producción de riqueza material para encontrar un chivo expiatorio en una máquina —un tren— al que se le da una personalidad mitificada.

<sup>1</sup>Algunos de estos cortometrajes animados son: **Migrants** (Hugo Caby, Zoé Devise, Antoine Dupriez, Aubin Kubiak y Lucas Lermytte, 2020); **Migrantes** (Ezequiel Dalinger y Daniel Iezz, 2019); **Floreecer: historias de migración** (Marie-Pie Rieublanc, 2019); **Todos somos migrantes** (Antolín Prieto, 2020); **Migración y trabajo infantil: la historia de Camilo** (Red Latinoamericana contra el trabajo infantil, 2013); **Migraciones** (Paola Parada, 2021); **Flee: huyendo de casa** (*Flugt*, Jonas Poher Rasmussen, 2021).

**La Bestia** fue dirigida y realizada por Marlijn Van Nuenen (Países Bajos), Ramiro “Ram” Tamez (México) y Alfredo Gerard Kuttikatt (India). El guion es de Ryan Engle y Jaime Primak Sullivan; la música de Thomas Pironneau y Ram Tamez; la productora fue Gobelins, l’École de l’Image; y de la distribución se encargó Miyu Distribution. El cortometraje tiene una duración de 7 minutos 41 segundos. Fue desarrollado con la técnica de dibujos animados y es el proyecto de graduación de los directores para obtener el grado en Animación de Personajes y Realización de Cine Animado en la Escuela de Animación Gobelins, Francia. El trabajo quedó dentro de los 91 mejores cortos de animación de 2020. El 16 de abril de 2021 la cinta fue galardonada con el Premio Annie en la categoría de Mejor película de Estudiante, y en ese mismo año fue nominado en los Premios Quirino a mejor cortometraje de escuela de animación.

Al ser una producción estudiantil, es una obra de la que hasta el momento no se han realizado estudios académicos, solamente es mencionada en entrevistas hechas a sus directores en ocasión a los premios obtenidos, por lo que no existe un análisis sobre esta pieza hasta la presente aportación.

El cineasta mexicano Ram Tamez desarrolló la idea original a partir de sus reflexiones como migrante y observar el paso de los migrantes en su país de origen. Elaboró el *storyboard*, supervisó, dirigió la animación, participó en el diseño de los personajes, escribió el *soundtrack* “Polizón”<sup>2</sup>, tocó la guitarra para el filme y prestó su voz para uno de los personajes. También desarrolló el proyecto desde la idea original hasta su producción, con lo que ganó experiencia en liderazgo trabajando en equipo y pulió su técnica de animación. Es importante mencionar que Tamez es uno de los

<sup>2</sup>Se anexa la letra del tema principal, pero se aclara que este no será objeto de análisis, pues nuestro interés sólo se basa en la imagen filmica del migrante y la migración, no así del discurso lingüístico. Letra de la canción “Polizón”: “Se cayeron todos mis sueños, sólo queda uno por seguir. / Yo aquí extrañando mi tierra, al otro lado debo partir. / No es malo tener ambiciones, pobres corazones montados en tren. / Disculpa, querido vecino, si hoy toco a tu puerta no busco problemas, sólo una oportunidad” (Tamez, 2020).

jóvenes talentos mexicanos auspiciados por el ganador del Óscar, Guillermo del Toro, para realizar su preparación de maestría en Francia (Rubín, 2021).

La codirectora Marlijn van Nuenen es una animadora de personajes 2D y 3D, nació en Países Bajos, trabajó en el campo de la animación; egresó de Gobelins; es maestra en animación de personajes y realización; y actualmente reside en París. Por su parte, Alfredo Gerard Kuttikatt es originario de la India, ha trabajado en el cine y la televisión, se le conoce principalmente por ser ganador junto con sus compañeros de la 48 edición de Annie Awards (2021) y co-director del cortometraje de **La Bestia**; así como su participación como asistente de ambientación en *Los descendientes: La boda real* (*Descendants: The Royal Wedding*, Salvador Simó, 2021), una producción para la televisión con duración de 22 minutos.

El cortometraje que se analiza es del género drama y relata la historia de un joven mexicano al que nunca se presenta por nombre, sólo se le denomina con el alias de “Guayaba”, quien se dedica al tráfico de personas —que comúnmente se le conoce como “pollero” —. Él es el responsable de transportar a Lupe, una niña de entre seis y nueve años, a Estados Unidos por encargo de su familia. Sin la oportunidad de cruzar de forma regular, Guayaba y Lupe inician un viaje a bordo del tren de carga llamado “La Bestia”. Ambos experimentan peligros y situaciones que acompañan a los migrantes, tales como: carencia de alimento, falta de descanso adecuado, atención médica y peligros propios del traslado, así como un accidente que terminará el viaje de una forma inesperada (Medel, 2021).

## METODOLOGÍA

En *¿Cómo analizar un film?*, Casetti y di Chio (1991) explican que el análisis de un filme incluye: la puesta en marcha de una reproducción; la predisposición de un relato y la reproducción; y el relato. El método de análisis que proponen es de tipo estructural y categorial.

Partimos, pues, del texto como objeto completo para investigar su composición, su arquitectura y su dinámica, y no para seguir las distintas etapas que ha atravesado, el trabajo que ha costado, el modo en que se ha venido formando, ... nuestra atención privilegiará el resultado por encima del proceso, la imagen obtenida por encima de los pasos dados para obtenerla. No hay que olvidar, sin embargo, que el conjunto de las operaciones constitutivas del texto fílmico no quedará totalmente fuera de nuestra relación, aunque solo sea por los trazos genéticos y las marcas reproductivas que aparecen inevitablemente en la superficie del objeto terminado (p. 122).

Nuestro objetivo está delimitado a un análisis de la representación que se hace del migrante y la migración en **La Bestia**<sup>3</sup>, así que dejamos de lado los retos de la producción en relación con el tema de la animación, el diseño de los personajes y el discurso narrativo (Aumont et. al., 2019)<sup>4</sup>. En cambio, trabajaremos en el análisis del resultado y ocasionalmente en el proceso; es decir, en la imagen y no en el camino que se siguió para lograrla. Con ese fin entraremos a la puesta en marcha de la representación con los tres niveles que articula la imagen fílmica, según Casetti y di Chio (1991), que son: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie.

En la puesta en escena, nos ocuparemos del momento histórico en el que se desarrolla la trama y la presentación del argumento, también hablaremos de los informantes, indicios, temas, motivos y la categoría de ejemplaridad: arquetipos, claves y figuras. La puesta en cuadro nos llevará a revisar los modelos de filmación para la presentación del contenido determinado por la modalidad de las categorías binarias de: Dependencia/Independencia y Estabilidad/Variabilidad. Finalmente, la puesta en serie nos llevará ahondar en el

<sup>3</sup>No pretendemos ahondar en todas las aristas referentes al tema de la migración, pues de ello ya se han ocupados varios autores: Alanís Enciso (2005); Alba et al. (2010); Albo y Díaz Ordaz (2011); Alvarado y Alvarado (2003); Armendares y Moreno-Brid (2019); Aruj (2008); Campos y Covarrubias (2016); Durand (1994; 2007a; 2007b; 2007c; 2017); Durand y Massey (2003).

<sup>4</sup>Sobre la mimesis y la diégesis ver Aumont et. al. (2019, p. 84).



FIGURA 2. *La Bestia* (Kuttikatt, Tamez y van Nuenen, 2020).

montaje y las relaciones de una escena que antecede con la que le sucede, series del nexo o no nexo, con las categorías de condensación y articulación para la primera y la fragmentación para la segunda, respectivamente. Si el filme es una pieza única, de la misma manera su análisis es una propuesta específica de su autor.<sup>5</sup>

## ESTUDIO DEL CORTOMETRAJE

Casetti y di Chio (1991) sostienen que el texto filmico es un organismo con vitalidad simbólica y proponen un análisis de cuatro fases fundamentales: 1) la segmentación o cortes de tipo lineal, 2) la estratificación o cortes transversales, 3) la enumeración y ordenación equiparables a una descripción profunda; y finalmente, 4) la recomposición y remodelación que nos permitirá construir una representación simplificada del filme situándolo en sus principios de construcción y de funcionamiento.

La segmentación o cortes de tipo lineal en *La Bestia* se observa en cuatro secuencias narrativas<sup>6</sup>. La primera de ellas

<sup>5</sup>Para otros métodos de análisis cinematográfico ver: Aumont et al. (2019); Marzal y Gómez (2007); y Metz (2002a; 2002b).

<sup>6</sup>Metraje de secuencias narrativas 1) [0:00] - [0:16]; 2) [0:17] - [3:25]; 3) [3:26] - [6:54]; y 4) [6:53 - 7:41].

es donde aparecen los créditos iniciales sobre una pantalla en negro, se escucha una voz en *off* de uno de los personajes. La segunda secuencia nos presenta a dos de los protagonistas de la historia: una niña, que por encargo de su madre será llevada a Estados Unidos, y al hombre que la acompañará en el viaje, la secuencia finaliza con el título del corto que con una toma panorámica que muestra la extensión de el tren de carga que recorre gran parte del territorio de la República Mexicana y es conocido como se titula el cortometraje: “La Bestia”. La tercera secuencia nos muestra la transformación del tren en un animal mítico, las distintas etapas del recorrido y los peligros a los que se enfrentan los viajeros<sup>7</sup>. Y la última secuencia es una serie de imágenes fijas donde se insertan los créditos finales y se aprovecha para dar una conclusión a la historia en la que nunca aparecen las letras “FIN”.

Casetti y di Chio (1991) explican el término “representación” de la siguiente manera:

<sup>7</sup>En entrevista Ram Tamez, explicó que los cortos que se presentan como trabajos finales de Gobelins son de una duración máxima de 4 minutos, por lo que la extensión de *La Bestia* (7:41) fue todo un reto para sus directores, que se enfrentaron a la disyuntiva de acortar el filme y correr el riesgo de presentar un material que no diera cuenta de que el recorrido que se hace desde la parte sur a la norte de México es un trayecto de varios días, todos ellos desafiantes (Zoom F7, 2021).

x ‘está en lugar de’ y, por ello x asimila a y, x hace las veces de y... el término representación, de hecho, viene a significar, por un lado, la puesta en marcha de una reproducción y el relato mismo. En una palabra, con el mismo término se indica tanto a la operación o el conjunto de operaciones a través de las cuales opera una sustitución, como el resultado de esa misma operación (p. 121).

Los autores indican que hay tres niveles en la representación. 1) Contenidos: nos muestran a nuestros ojos y oídos la imagen de algo o alguien, tipos somático o rasgos culturales. 2) Modalidad: lo que vemos y sentimos se nos presenta en el escenario su totalidad o en parte mediante encuadres que nos lo revelan representaciones de la imagen. 3) Nexos: lo que vemos y sentimos nos brindan información sobre el objeto representado y lo que podría suceder con él. Como afirmamos antes, la representación está involucrada tanto en la puesta en marcha de la producción como en la historia que se cuenta, por ello en el presente análisis se atenderán aspectos relacionados tanto en la forma de operar de la sustitución como el resultado de la operación de sustitución. Ya que los tres niveles de representación funcionan simultáneamente, los mencionaremos como vayan apareciendo.

Siguiendo este modelo, procedemos a realizar cortes transversales profundos en el cortometraje *La Bestia* que nos permitan observar los niveles de representación de la migración y el migrante. El cortometraje comienza con un fundido en negro donde aparecen los créditos de inicio y el silbato del tren, seguidos de la voz en *off* de una niña que dice a un compañero de viaje: “¿Lo escuchas? Ya nos vamos. Mamá dice que América es bonita, pero... pero yo voy a extrañar mucho México”. La ausencia de color de la pantalla en este inicio nos remite a las connotaciones de noche y encierro<sup>8</sup>, o que el tema a tratar es algo sobre lo que no se tiene mucho

<sup>8</sup>De la misma manera en *Los Lobos* (Samuel Kishi, 2019) se escuchan cantos infantiles en *off* acompañados de la oscuridad de la noche, se observa el paisaje que se deja atrás mientras se viaja en un camión. Sólo se escucha la voz de los personajes menores de edad involucrados en la historia, pero que está fuera del cuadro.

conocimiento, ya sea porque se oculta o porque no es agradable hablar al respecto (Canal 22, 2022).

La iluminación entra en el espacio cuando alguien recorre una puerta y se ve que la pequeña platicaba con dos niñas y dos niños sentados en el piso de un vehículo, al parecer una patrulla, se les ve tristes y cansados. El hombre que abre la puerta del transporte habla bruscamente y tira del brazo de la pequeña, en este primer plano observamos el rostro sorprendido de la chiquilla, que nos da la idea de intensidad, peligro y que la niña ha sido arrancada de su contexto. El sujeto que la jala le falta el antebrazo derecho. Luego vemos un *close-up* a los pies de ambos que pisan un charco de agua donde se refleja una patrulla de la Policía Federal, y el hombre le anuncia a la niña que a partir de ese momento viajarán como polizones a bordo de la Bestia.

La paleta de colores que observamos es el azul, blanco y café oscuro, usados de forma naturalista pues indica que es de noche; cuando suben por la escalera hacia el techo de los vagones del tren de carga se observa la luna llena, cielo azul, las estrellas. Aunque debido a que el hombre no tiene la mano derecha no logra subir con agilidad al vagón. Simultáneamente dice: “este tren... este tren no perdona una” ello indica que muy probablemente él mismo fue víctima de la máquina. Además, se conoce que personas que viajan como polizones sobre la Bestia caen de lo alto de los vagones cuando son vencidos por el cansancio y se quedan dormidos. A veces incluso son lanzados<sup>9</sup> —al no pagar a criminales que les exigen cuotas por el derecho a viajar— y sufren mutilaciones o pierden la vida.

Hasta aquí hemos conocido a los informantes: el hombre que más adelante se identifica como “Guayaba” y la niña de nombre “Lupe”; pero el personaje principal del filme es el mismo tren, “La Bestia”, el tren de la muerte que aparece

<sup>9</sup>Grupos del crimen organizado que tienen influencia en el territorio mexicano cobran el uso de suelo por viajar sobre “La Bestia”. Algunos de estos grupos son internacionales como Los Maras que se apoyan en cárteles de la droga como: los Zetas, Cártel Jalisco y otros (Alvarado, 2023).



FIGURA 3. *La Bestia* (Kuttikatt, Tamez y van Nuenen, 2020).

en toda su extensión de 14 vagones y el cabús<sup>10</sup>, mostrado en un plano panorámico y encuadre lateral<sup>11</sup> se observa cómo empieza a moverse, suena el silbato y aparece el nombre del corto “LA BESTIA” —letras mayúsculas, robustas y rojas— con el color de la sangre como sinónimo de peligro y situaciones extremas. Se escucha el ruido de la fricción entre las ruedas de metal del tren y las vías, inicia la banda sonora que son unos acordes de guitarra que crean un ambiente de nostalgia, el tren avanza y la vida como se le conocía hasta entonces se queda atrás. Estos elementos visuales y sonoros centrados en la máquina destacan su papel protagonista, pese a que no se trata de un personaje entendido en un sentido tradicional. A lo largo del cortometraje animado este fenómeno se reitera y el tren se presenta como elemento importante, incluso más que los dos protagonistas de la historia: la niña y el pollero.

La siguiente categoría de análisis que proponen Casetti y di Chio (1991) es la presentación en el nivel de contenido donde aparecen los indicios, los temas y los motivos. Si bien en el cortometraje no se menciona el país donde se desarrolla la historia, el recorrido que hace el tren nos lleva a

<sup>10</sup>En Luna Cerdán (2022) se indica que el tren puede jalar entre 30 y 50 vagones de mercancía.

<sup>11</sup>Aparece en el metraje [0:28 - 0:35].

reconocer paisajes representados como enormes campos en medio a la selva de Chiapas o Tabasco y las llanuras desérticas de Tamaulipas o Sonora<sup>12</sup>, así como elementos culturales como el idioma<sup>13</sup>. El uso de los hipocorísticos<sup>14</sup> de “Lupe” o “Lupita” como nombre propio de la niña es un acortamiento del nombre Guadalupe, y hace referencia al culto a la virgen de Guadalupe de la religión católica de ese México.

Utilizar el tren como transporte para los migrantes hacia Estados Unidos tiene lugar desde el siglo pasado. Ram Tamez, co-director, indica que solo se usaron estos elementos como pistas, sin nombres específicos sobre los sitios donde se desarrolla la historia, para mostrar el corto como algo más

<sup>12</sup>Las imágenes del tren y los migrantes son recurrentes en otros filmes y documentales, entre ellos: *Llévate mis amores* (Arturo González Villaseñor, 2014); *Las Patronas* (Rossana Luna Cerdán, 2022), *Las Patronas, documental más allá del sol* (Teresa Predivi, 2018), *La Jaula de Oro* (Diego Quemada-Diez, 2013); *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (Luis Mandoki, 2012); *Which Way Home* (Rebecca Cammisa, 2009); *Coyote* (Chema Rodríguez, 2009); *Sin Nombre* (Cary Joji Fukunaga, 2007).

<sup>13</sup>El cortometraje tiene al audio en el idioma español, pero hay versiones subtituladas en francés e inglés.

<sup>14</sup>“Hipocorístico” es el acortamiento de un nombre propio, en forma diminutiva, abreviada o infantil, para designar cariñosa o familiar a otro, en un habla informal, que denota cercanía entre las personas que lo usan (Real Academia Española, s.f.).

universal, tal como es la migración tema del cortometraje (Canal 22, 2022).

El mundo posible que se presenta en la puesta en escena de **La Bestia** es el de un país con carencias económicas donde las personas se ven obligadas a buscar oportunidades de desarrollo personal, ello se evidencia en el discurso imperialista que repite la niña “América es muy bonito”, cuando en realidad se refiere a Estados Unidos de América —país que tiene dos fronteras: al norte con Canadá y al sur con México—. Los pasajeros de “La Bestia” provienen de un país de recursos económicos limitados<sup>15</sup>, por ello el cortometraje alude a la frontera sur de Estados Unidos, pues se observa en la ropa humilde que llevan tanto el pollero<sup>16</sup> como la niña, así como en el uso del castellano —signo de identidad cultural—.

Asimismo, el tren que viaja hacia el norte del continente cruza el territorio de México. El reflejo de la patrulla de la Policía Federal en el charco de agua nos indica que la historia pudo haber ocurrido entre el 2009 y 2019, tiempo en el que funcionó esta fuerza policiaca en México; corresponde también a que los viajes de menores, aspirantes a migrantes irregulares, no es un asunto reciente y que el problema es del conocimiento de las autoridades mexicanas. El personaje que representa al pollero es designado como “Guayaba”, nombre que se le da a una fruta de la región central y del sur del continente americano; mientras que el de la niña es uno de los más comunes en México. En el filme hay más indicios sobre la ubicación geográfica de la historia, el primero un *travelling* de 180 grados de una escultura monumental de la virgen de Guadalupe —23 m de altura—, la real se ubica en el cerro del Tabacal (Xicoteppec, Puebla). Más adelante el tren llega a una estación, en primer plano se observan las pantorrillas que portan unos pantalones cortos y dejan caer una caja con

bolsas. Con un *tilt up* se nos muestra la espalda y los brazos de una mujer que se prepara para lanzar la bolsa al techo de los vagones del tren<sup>17</sup>. Un primerísimo primer plano nos muestra una bolsa primero y luego otra, lanzadas para caer en el techo del vagón del tren, Guayaba desata la envoltura y se observan frijoles y un guisado con salchichas, en contrapicado en un *close up* aparecen el rostro de Guayaba y Lupita complacidos con el descubrimiento. Todos estos elementos pertenecen al nivel representativo en grado de modalidad, pues contribuyen a la caracterización de la situación y los personajes al reproducir prácticas sociales comunes dentro del fenómeno de migración en el país que no se menciona.

En resumen, el lugar donde se desarrolla la historia es el territorio mexicano; el tema es de la migración; y los motivos que se exponen son dos principales: en el caso de Guayaba es el sacar provecho a un conocimiento adquirido por su experiencia en viajar sobre la Bestia, y en el caso de Lupe es la reunificación familiar solicitada por su mamá que vive en Estados Unidos, quien lo hace por las ventajas que le traerían a su hija vivir en ese país. Las razones económicas se exponen en los diálogos donde Guayaba explica: “La cosa es... tu familia, me está pagando una buena feria para que tú tengas un chance en los Estados Unidos”. Este discurso se refuerza en tres escenas más, una donde en un primer plano el rostro de Guayaba contempla y acaricia los billetes verdes que están la bolsa de su camisa, lo que parece ser la primera parte del pago por llevar a Lupe con su familia; una toma contrapicada en plano medio donde Guayaba visiblemente enfermo reconoce que en el vagón en el que viajan algo anda mal e intenta incorporarse, pero un viento fuerte y un movimiento brusco del vagón le hacen perder el equilibrio y causan que algunos billetes verdes se le escapen; y finalmente, en su intento por recuperar los billetes el personaje resbala sobre el techo del

<sup>15</sup>Según informes del Instituto Nacional de Migración, el tren es más abordado por hondureños, salvadoreños y guatemaltecos, pero también mexicanos suben a los vagones en varios puntos del país (Expansión, 2022).

<sup>16</sup>Las diferencias que existen entre lo que se conoce como “coyote”, “pollero”, “patero” y “enganchador” se explican detalladamente en García Vázquez et al. (2007).

<sup>17</sup>Se trata de una representación de “las Patronas”, mujeres voluntarias que dan de comer a los migrantes a bordo del tren que se encuentran en Amatlán de los Reyes, Veracruz. Escenas similares con ella aparecen en los documentales sobre la Bestia, ver la nota 12.

vagón y pierde la consciencia por unos minutos, lo que es prelude del fin del viaje. Se ha buscado representar aquí las condiciones en las que frecuentemente viajan los migrantes, al mismo tiempo que se esboza la situación económica como causa importante de la migración.

Al recuperar la conciencia, Guayaba busca ayudar a la niña que cuelga de la orilla del vagón en movimiento, pero haciendo un gran esfuerzo se da cuenta de la dificultad, por lo que la jala con todas sus fuerzas y le grita “¡el dinero!”, para que lo tome de su bolsa antes de soltarla al vacío, buscando salvarla del inminente descarrilamiento del tren. Esta escena es muy semejante a una que se observa en ***Espaldas Mojadas*** (Alejandro Galindo, 1955) donde un migrante que intenta cruzar el río Bravo es alcanzado por las balas provenientes del lado estadounidense, el migrante herido vislumbra su final y le pide a Rafael Arméndola (David Silva) que tome el dinero que lleva en la bolsa porque él ya no lo va a necesitar. Al final le dice que lo deje para que la corriente lo arrastre del lado mexicano.

El arquetipo o referencia a un sistema simbólico de la migración y los migrantes se replica, el migrante mexicano se ve obligado por la situación económica de su país de origen a buscar el dinero como un símbolo de bienestar general y la sola oportunidad de lograrlo merece arriesgar la vida. Las circunstancias descritas en el filme son las del género literario de la tragedia, donde está presente el autosacrificio y la muerte de los protagonistas o de sus familiares rodeados de situaciones adversas —como la violencia y abuso—, aunque en el filme se enfatiza el problema económico por sobre los otros. En esta parte se identifica el nivel de representación en la función de nexos.

Alva Lomelí (2018) sostiene que el cine de animación aprovecha el banco de signos semióticos del dibujo, la pintura y el teatro; en este cortometraje muchos de ellos son reconocibles. Además, en el cine de animación destacan los *close-ups* para establecer una relación directa entre el mundo real y el de lo posible. “El propósito de los mundos posibles

es generar la sensación de un todo, reconocible por parte del espectador, mediante la articulación entre un conjunto de signos específicos” (p. 8). Por su parte, García (2018) indica que la representación obedece a las cualidades que se le adjudican al objeto o personaje. Una situación, objeto o persona es representada cuando su existencia en la pantalla es consistente con el universo de lo posible, la vida real; es decir, hay elementos reconocibles del mundo imaginario por su nexo con el mundo real. Existe un doble diálogo entre el espectador y el autor —el director de cine para este caso—, seguido del espectador y sus propios referentes culturales.

De acuerdo con lo anterior, abordamos la caracterización del “pollero”, “coyote” o “patero”, a quien se le asigna el rol de ayudante o intermediario para lograr el éxito del viaje. Llama la atención que la imagen física de Guayaba —una persona del sexo masculino, adulto joven, robusto, moreno, cabello negro— es coincidente casi en toda la descripción con “Maco”<sup>18</sup>, el coyote de ***Coyote*** (Chema Rodríguez, 2009) y con el patero de ***Espaldas Mojadas***, encarnado en Frank Mendoza (José Elías Moreno)<sup>19</sup>, quien en todos los casos acompaña a los inmigrantes clandestinos y procura cuidar la “mercancía”, porque entre menos maltratada se venderá mejor<sup>20</sup>. Los referentes utilizados en el filme apuntan a otras representaciones cinematográficas y no de manera directa a una realidad ajena o distinta de la que presentan otros filmes sobre el tema, lo cual también resulta muy significativo.

En el segundo nivel de análisis que Casetti y di Chio (1991) denominan puesta en cuadro, debemos considerar que: “La puesta en cuadro define el tipo de mirada que se lanza sobre el mundo, la manera en que es captado por la cámara. De este

<sup>18</sup>“Maco” es un hombre de entre 40 y 50 años.

<sup>19</sup>Para el caso de Frank Mendoza, la ropa, joyas, la comida y bebida que disfruta, es prueba de que es una persona que se ha dedicado ya por algún tiempo a esa actividad, mientras que en el caso de Guayaba hay indicios de que es joven y novato en el oficio.

<sup>20</sup>Vale la pena recordar que el filme ***Espaldas Mojadas*** estuvo enlatada durante un tiempo: “La película de Alejandro Galindo tuvo problemas con la censura, lo que demoró un par de años su estreno, debido al tratamiento razonablemente realista de la situación y las relaciones” (DQLapeli, 2012).



FIGURA 4. *La Bestia* (Kuttikatt, Tamez y van Nuenen, 2020).

modo al contenido se superpone una modalidad” (p. 133). Los autores distinguen las siguientes dicotomías de oposición en relación con los contenidos: Dependencia/Independencia y Estabilidad/Variabilidad. La puesta en cuadro dependiente exalta la imagen de lo que intenta representar, por su parte la puesta en cuadro independiente es cuando la imagen ensalza el acto que enfatiza el contenido. La dicotomía Estabilidad/Inestabilidad se refiere a lo siguiente: “En el primer caso la asunción y representación de los contenidos se define de una vez por todas y luego se mantiene constante [...] en el segundo caso serán la variedad de las tomas y la heterogeneidad de las soluciones las que constituyan el motivo dominante” (p. 134).

En *La Bestia* se observa la dependencia como modalidad de la puesta en cuadro, esto se manifiesta en las características antropomórficas de Guayaba y Lupita que son fieles a los personajes que caracterizan. En el caso del tren se distinguen dos momentos: al inicio del cortometraje, donde se nos presenta una máquina —objeto inanimado— que en el transcurso del viaje se transforma en un ser vivo y monstruoso, ella se encuentra presente pero no interactúa directamente con los otros personajes, aunque sus transfiguraciones los afecten. Las tomas panorámicas se usan para mostrar el avance del tren sobre el territorio nacional, ya sea en la selva del sureste o en

los espacios áridos del norte, y en las secuencias finales donde el tren literalmente cobra vida, semejando a un ciempiés de color rojo intenso. Los primerísimos planos dan evidencia de vida en la criatura: la textura de la piel; el brote y crecimiento de las patas; el movimiento sincronizado similar al de una respiración; los acoples de enganche entre los vagones que se convierten en fragmentos de una columna vertebral; ojos que parpadean; y la transformación de la locomotora en la cabeza de la bestia, similar a un cocodrilo amenazante que exhibe sus colmillos. Al final, la criatura posee cuernos, ojos múltiples, brazos como enredaderas, tenazas y cola; es una criatura fuera de la realidad, que se ve magnificada por los efectos sonoros graves del rugir de la bestia, chasquidos de sus tenazas, la fricción de las ruedas del tren y notas agudas disonantes sostenidas enfatizan el momento previo al accidente.

Para encuadrar a Lupita y Guayaba se echa mano de los campos medios, ubicando la acción de los personajes en el centro, donde el ambiente es el trasfondo de la escena: la noche, el día, el avance del tren y los peligros que se enfrentan —tales como la falta de comida, las inclemencias del clima o la posibilidad de ser derribado de lo alto del vagón por las ramas de los árboles—. Si bien Guayaba y Lupita son compañeros de otros viajeros, nunca interactúan con ellos, los diálogos sólo se dan entre el hombre y la niña, y los encuadres

que se muestran son frontales para que el espectador tenga la sensación de estar a la misma altura de los personajes. Ya sea en tierra o sobre los vagones del tren, la perspectiva que se observa es la de un viajero más del tren que, con el juego de plano contraplano de los rostros de los personajes, ubica al espectador como testigo mudo de un diálogo. Al enseñarnos las perspectivas del emisor y receptor sin hacer otros movimientos de cámara se logra ver las reacciones de los hablantes. Se reconoce el miedo en el rostro de Lupita y el dolor en las expresiones faciales de Guayaba cuando la pequeña intenta limpiar la herida infectada de la pierna del hombre. Los encuadres añaden intensidad a la interacción y dan evidencia de la empatía que se desarrolla entre los personajes.

Se observa la independencia en la modalidad de la puesta en cuadro por el cambio de roles. Al inicio del filme, Lupita es la persona vulnerable, pero en la parte final —con las angulaciones en picado— se muestra a Guayaba disminuido, enfermo y débil, incluso frente a la menor. En contraste se usan angulaciones en contrapicado para dar fuerza a la transformación del tren, exaltar su vida simbólica, crecimiento y el peligro que representa.

En casi todo el filme, la puesta en cuadro en la modalidad dicotómica de Estabilidad/Variabilidad es del tipo estable, pues se desarrolla la historia en un mismo escenario: sobre el lomo del tren con variaciones de los paisajes o los tonos de luz.

En entrevista, el codirector Ram Tamez explicó que la animación es producto de un equipo de trabajo, por lo que los directores sólo marcaron las líneas generales de la historia y los personajes, principalmente con una paleta de colores de azul y rojo, y con tonos saturados; es decir, optaron por la austeridad visual y apostaron más por la historia. En palabras de Tamez: “el *rendering* es como la joyería, lo que importa al final es la persona que carga la joyería y por eso la historia no puede fallar” (Zoom F7, 2021).

El contraste cromático destaca los opuestos: el rojo como color cálido y el azul como color frío. Este cromatismo alude

también a otros contrastes explícitos en el corto: el día, la noche, el desierto, la abundante vegetación, una niña y un hombre adulto, la pobreza, la riqueza, la vida y la muerte, entre otros.

La resolución que se da al personaje de Guayaba es evidencia de la variabilidad de la puesta en cuadro que presentan los directores de *La Bestia*. Guayaba queda atrapado en la Bestia, los brazos de enredaderas lo sujetan y no lo dejan escapar de su destino final. Mientras el hombre queda adherido a la máquina, la locomotora reacciona como un animal que atrapa a su presa. Asimismo, la transformación de la personalidad de Guayaba se modifica, pasa de ver a la niña como una mercancía que debe entregar para ganar dinero a considerarla un sujeto que merece de protección, por ello opta por darle el dinero y lanzarla del tren para proteger su vida. La cámara lenta hace que el efecto sea de suavidad al soltar la mano de la niña, pese a que en la vida real la acción suele ser rápida y brusca, sobre todo en esa situación representada.

Finalmente, el análisis de la puesta en serie que Casetti y di Chio (1991) definen como el unir los trozos de la película, se refiere a una cuestión técnica del ensamble físico de las imágenes, surge de las relaciones que dan coherencia al filme y se trata de la edición del cortometraje. La asociación que se presenta en el filme de van Nuenen, Kuttikatt y Tamez es de identidad: una imagen va relacionada a la otra, las imágenes y los personajes se repiten, y aunque sólo cambia la iluminación y el paisaje, el filme condensa todo el recorrido del tren —incluido el accidente— en menos de ocho minutos<sup>21</sup>. El tiempo es un hilo conductor de la historia, transcurre de manera lineal, pero condensado o fragmentado, para dar contexto a la historia, presenta las vicisitudes de los viajeros del tren de una forma sintética, similar al mundo real, aunque introduciendo elementos fantásticos en la realidad representada. Mientras que, en la parte final, al momento

<sup>21</sup>Descubrimos pequeñas discontinuidades en diálogos y efecto de movimiento en las secuencias [1:10 - 2:38] y [4:27 - 4:28].

que Guayaba sufre un golpe en la cabeza y queda fuera de sí por un momento, el tiempo es fragmentado: transcurre lento y en momentos parece estático; no obstante, el tren no deja de avanzar. Este efecto se logra por las repeticiones de los encuadres que hacen que el transcurrir del tiempo se perciba lento, con ello se observan las acciones urgentes en lapsos de tiempo fragmentados y más largos a los que la realidad podría permitir. Todo lo cual ilustra la peculiar construcción del tiempo representado en el cortometraje, enfatizando el tiempo subjetivo.

En *La Bestia* el sonido musical es no-diegético y simultáneo, la fuente se encuentra fuera del cuadro y funciona

como acompañamiento a la imagen. Se escuchan acordes de guitarra, violín, tambor y órgano; así como un corrido que se introduce en el minuto 1:30, y que funciona de *leitmotiv* entre los migrantes y las razones que los llevan a emprender la movilidad: “Se cayeron todos mis sueños. / Sólo queda uno por seguir, yo aquí extrañando mi tierra. / Al otro lado debo partir. / No es malo tener ambiciones. / (...) / Si hoy toco a tu puerta, no busco problemas: sólo una oportunidad”. En entrevista, Ram Tamez indica que la búsqueda de oportunidades es la historia que se cuenta en el corto (Zoom F7, 2021). Esto se resume en la dedicatoria al final del cortometraje: “*Dedicated to everyone looking for an opportunity*”.



FIGURA 5. *La Bestia* (Kuttikatt, Tamez y van Nuenen, 2020).

## CONCLUSIONES

La animación es la técnica que se ocupa de dar vida o aliento de vida a lo inanimado, usando ese recurso se representan situaciones imposibles en el cine de acción real (Rodríguez Tincopa, 2015). En *La Bestia*, el tren cobra vida y se convierte en el verdugo de los migrantes que pagan cara su osadía de viajar sobre él. El tren es al mismo tiempo verdugo y chivo expiatorio de un sistema global de producción que mantiene a la mayoría de los países en la pobreza y apuntala a muy pocos en sus ejes de desarrollo y bienestar. La mitificación del tren de la muerte que figura en el filme usa elementos expresivo-fantásticos para desplazar a una lectura subjetiva un problema tan extendido y grave como la migración de mexicanos hacia Estados Unidos por motivos económicos. Pese a que esta representación evidencia experiencias reales —como la mutilación de los pasajeros del tren de la muerte—, incurre en diversas formas de reinterpretación de lo real: no sólo introduce lo fantástico, también suaviza las consecuencias de ser lanzado del tren en movimiento, pues Lupita sólo termina con la fractura de un brazo y se le observa como sobreviviente del descarrilamiento del tren. El final para la niña es haber sido salvada, pero se le ubica con las patronas en Veracruz sin mostrarnos si regresa o no con su familia en México.

Se presenta a la búsqueda de oportunidades como anhelo humano legítimo sin importar los medios y el costo para lograrlo, con ello se deslinda a los padres de su responsabilidad de proteger a sus hijos y se justifica que en aras de la reunificación familiar se pague a desconocidos para llevarlos a un viaje, poniendo en riesgo la integridad física y su vida misma. El delito del tráfico de personas es del conocimiento de las autoridades y parte de una cadena de complicidades que se ha extendido como una telaraña. Así, Guayaba queda atrapado por la bestia y los dos se convierten en uno solo; el hombre fue infectado por el tren, el largo tren que parece

interminable al igual que la migración furtiva entre la frontera de México y Estados Unidos.

El filme no ofrece realmente un enfoque crítico de las situaciones que representa, no se manifiesta una perspectiva realista de lo narrado: la niña migrante es salvada milagrosamente; y el pollero, pese a actuar por codicia, es presentado como víctima indirecta de la situación en tanto ha sido mutilado por un agresor que es una máquina malvada. No se ahonda en las situaciones sociales que propician los hechos, parecería que la práctica real y las situaciones sociales del fenómeno de la migración sirven de mero pretexto para crear una historia fantástica, una en la que el agresor —el mal encarnado— es el tren. No se apunta a los responsables de las situaciones, ni se denuncia lo que realmente ocurre.

El cortometraje es producto de una codirección de tres alumnos de Gobelins para obtener el grado de maestro en animación. El mexicano Ram Tamez pudo convencer a sus compañeros codirectores y a sus maestros para usar la animación como herramienta para contar una de tantas historias de migración que se sitúan en México sin mencionarlo, aunque también se verifican de otras formas en otras partes del mundo. En el filme, los obstáculos a superar son un tren y las inclemencias del clima, no un sistema económico y una serie de políticas sociales inequitativas e injustas que transforman en cómplices de tragedias constantes a connacionales, padres, autoridades fronterizas e incluso, en no pocos casos, a los migrantes mismos.

La representación que se hace de la migración y los migrantes es caricaturesca, no por la técnica del filme que es la animación, sino por el tratamiento superficial de este fenómeno social y global tan cotidiano en México. Si bien la exposición de este tema es del tipo subjetivo, no se puede ignorar que el uso del cine de animación le da una visibilidad distinta, pues ha sido pocas veces abordado en documentales y largometrajes. 🍷

# Bibliografía

- ALANÍS Enciso, F. S. (2005). Regreso a casa: la repatriación de mexicanos en Estados Unidos durante la Gran Depresión el caso de San Luis Potosí, 1929-1934. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (29), 119-148.
- ALBA, F., Castillo, M. A. y Verduzco, G. (Coords.). (2010). *Los grandes problemas de México. Tomo III. Migraciones internacionales*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- ALBO, A. y Ordaz Díaz, J. L. (2011). *La migración mexicana hacia los Estados Unidos: Una breve radiografía*. BBVA Research. <https://www.bbva.com/publicaciones/la-migracion-mexicana-hacia-los-estados-unidos-una-breve-radiografia/>
- ALVA Lomelí, A. J. (2018). La animación como sistema semiótico y sistema cultural. *Boletín mensual de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-Xochimilco*, (260-261), 7-11. <https://espacioidisenoojs.xoc.uam.mx/index.php/espacioidiseno/article/view/1871>
- ALVARADO, I. (2023, 24 de febrero). Mara Salvatrucha asociada a carteles para controlar La Bestia: así fue como la MS-13 echó raíces en México. *Univisión Noticias*. [univision.com/noticias/pandillas/carteles-rutas-tren-la-bestia-mara-salvatrucha-ms13-mexico](https://www.univision.com/noticias/pandillas/carteles-rutas-tren-la-bestia-mara-salvatrucha-ms13-mexico) [Consultado el 8 de abril, 2023].
- ALVARADO, R. y Alvarado, S. (2003). *Mexicans and Mexican Americans in Michigan*. East Lansing: Michigan State University Press.
- AMOUNT, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2019). *Estética cinematográfica*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- ARMENDARES, P. E. y Moreno-Brid, J. C. (2019). La política migratoria de Trump: antecedentes y consecuencias para los migrantes mexicanos y sus comunidades. *México y la cuenca del pacífico*, 8(22), 9-31. <https://doi.org/10.32870/mycp.v8i22.606>
- ARUJ, R. S. (2008). Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica. *Papeles de Población*, 14(55), 95-116.
- CANAL 22. [Francina Islas Villanueva]. (2022, 11 de junio). Entrevista a Ram Tamez sobre corto “La Bestia”. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wtTPbbncWmg>
- CASSETTI, F. y di Chio, F. (1991). *¿Cómo analizar un film?* Buenos Aires: Paidós.
- CAMPOS Y COVARRUBIAS, G. (2016). *Historia de vida de migrantes. La voz de los actores*. Ciudad de México: UNAM.
- COMMUNITY MEDIA CENTER OF MARIN [Marin TV]. (2016, 15 de agosto). *Llevate mis amores - Entrevista con Chelis López* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KFZ1Onu5Nk4>
- DICCIONARIO DE MARKETING ONLINE. (s.f.) Renderizado (rendering). Consultado el 17 de abril de 2023. <https://www.humanlevel.com/diccionario-marketing-online/renderizado-rendering-o-representacion-grafica-de-la-pagina>
- DQVLAPELI. (2015, 11 de noviembre). *Espaldas Mojadas* (1953). Consultado en diciembre de 2022. [https://www.dequevalapeli.com/peliculas/ver\\_blog/MjE1Mw==](https://www.dequevalapeli.com/peliculas/ver_blog/MjE1Mw==)

- DURAND, J. (1994). *Más allá de la línea, patrones migratorios entre México y Estados Unidos*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- DURAND, J. (2007a). El programa Bracero (1942-1964). Un balance crítico. *Migración y Desarrollo*, (9), 27-43.
- DURAND, J. (2007b). Nuevos escenarios geográficos de la migración mexicana a los Estados Unidos. En M. Estrada Iguíniz y P. Labazée (Coords.), *Globalización y localidad: Espacios, actores, moviidades e identidades* (pp. 311-328). Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- DURAND, J. (2007c). *Programas de trabajadores temporales. Evaluación y análisis del caso mexicano*. Ciudad de México: Consejo Nacional de Población.
- DURAND, J. (2017). *Historia Mínima de la Migración México-Estados Unidos*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- DURAND, J. y Massey, D. S. (2003). *Clandestinos. Migración México-Estados Unidos en los albores del siglo XXI*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa/Universidad Autónoma de Zacatecas.
- EXPANSIÓN. (2022, 28 de junio). Qué pasó con “La Bestia”, el tren de la muerte que movía a miles de migrantes. México. Consultado en abril de 2023. <https://politica.expansion.mx/sociedad/2022/06/28/la-bestia-el-viaje-por-un-mejor-futuro-en-el-tren-de-la-muerte>
- GARCÍA Aguilar, R. R. (2018). La metáfora del discurso cinematográfico. Del Translingüismo a la concepción lógica de Peirce. *Interpretatio*, 3(2), 91-111.
- GARCÍA Vázquez, N. J., Gaxiola Baqueiro, E. G., y Guajardo Díaz, A. (2007). Movimientos transfronterizos México-Estados Unidos: Los polleros como agentes de movilidad. *CONfines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, 3(5), 101-113.
- GONZÁLEZ Rúa, J. D. (2021). Modernidad, historia y emancipación en la Teoría del cine de Siegfried Kracauer. *Sincronía*, (79), 450-474. <https://doi.org/10.32870/sincronia.a22v.n79.24a21>
- JOWETT, G. (1976). *Film: The Democratic Art. A Social History of American Film*. Boston: Little Brown and Company.
- LUNA Cerdán, R. [RTV En Línea] (2022, 20 de julio). *Las Patronas* [Video-reportaje]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=FY1lzoNUwiU&ab\\_channel=RTVENL%C3%ADnea](https://www.youtube.com/watch?v=FY1lzoNUwiU&ab_channel=RTVENL%C3%ADnea)
- MARZAL, J. J. y Gómez, F. J. (Coords.). (2007). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo Editores.
- MEDEL, B. (2021, 19 de abril). *Cortometraje La Bestia, del mexicano Ram Tamez, triunfa en los Annie*. Cine Premiere [Sitio web]. <https://www.cinepremiere.com.mx/cortometraje-la-bestia-mexicano-ram-tamez-triunfa-annie.html>
- METZ, C. (2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. España: Paidós.

- METZ, C. (2002b). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. España: Paidós.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Hipocorístico (a). En *Diccionario de la lengua española*. Consultado en 13 de abril 2023. <https://dle.rae.es/hipocor%C3%ADstico?m=form>
- RODRÍGUEZ, C. (Director). (2009). **Coyote** [Película documental]. New Atlantis S.L.; RTVE -Corporación de Radio y Televisión Española. [https://www.youtube.com/watch?v=hTy8HpuJOhM&ab\\_channel=MauricioMendoza](https://www.youtube.com/watch?v=hTy8HpuJOhM&ab_channel=MauricioMendoza)
- RODRÍGUEZ Tincopa, M. A. (2015). *Fundamentos conceptuales y tendencias gráficas en la animación de autor* [Tesis de Licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/6228>
- RUBÍN, T. (2021, 08 de noviembre). Ram Tamez apunta al Óscar con ‘La Bestia’. *Reforma*. [https://www.reforma.com/aplicaciones-libre/pre acceso/articulo/default.aspx?\\_\\_rval=1&urlredirect=https://www.reforma.com/ram-tamez-apunta-al-oscar-con-la-bestia/ar2293399?referer=-7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--](https://www.reforma.com/aplicaciones-libre/pre acceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=https://www.reforma.com/ram-tamez-apunta-al-oscar-con-la-bestia/ar2293399?referer=-7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--)
- TAMEZ, R. (2020). Polizón [Canción]. *Soundtrack original del cortometraje La Bestia*.
- ZOOM F7 [Cine para todos]. (2021, 1 de noviembre). *Creadores independientes Ep.5: Ram Tamez, co-director del cortometraje animado La Bestia* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=pRun2Z7l3BA&ab\\_channel=Cineparatodos](https://www.youtube.com/watch?v=pRun2Z7l3BA&ab_channel=Cineparatodos)

## Filmografía

- KUTTIKATT, A. F., Tamez, R. y van Nuenen, M. (Directores). (2020). **La Bestia**. Francia: Gobelins, l'École de l'Image. [https://www.youtube.com/watch?v=JMfUdb9QUpM&ab\\_channel=GOBELINSParis](https://www.youtube.com/watch?v=JMfUdb9QUpM&ab_channel=GOBELINSParis)

ANANÍ BRAVO SOSA. Mexicana. Doctora en Arte y Cultura por la Universidad de Guanajuato. Líneas de investigación: identidad cultural, migración, artes visuales. Posdoctorante en el Departamento de Artes Visuales de la División de Artes y Humanidades del CUADD, Universidad de Guadalajara.

# La fórmula de Rubén Gámez, estudio de las metáforas fílmicas de unos mexicanos medio pachiches

*Rubén Gámez's Formula, a Study of the Film Metaphors of Some "Pachiches" Mexicans*

PAULO CÉSAR CORREA VALDIVIA

yopeco@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0003-5042-3108>

*Universidad Autónoma  
Metropolitana - Xochimilco,  
México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
abril 21, 2023

FECHA DE APROBACIÓN  
noviembre 13, 2023

FECHA DE PUBLICACIÓN  
diciembre 28, 2023

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i27.416](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i27.416)

RESUMEN / Este texto analiza algunas de las metáforas del *film* experimental ***La fórmula secreta*** (1965), del mexicano Rubén Gámez, como una manera de visibilizar la crítica que se hace a la condición social de diversos sectores de mexicanos en los años 60, lo cual ocurre justo en medio del *milagro mexicano*, la época de construcción de una nación desarrollada e industrializada que convirtió a las clases campesinas en obreros; creó las burocracias; y, bajo las ideas de progreso, nos hizo aceptar las ideas de un supuesto mejor vivir a través del consumo y la asunción de ciertos ideales. Para construir esta crítica, el *film* de Gámez se nutre de un texto del escritor Juan Rulfo, narrado al derecho y al revés en la voz del poeta Jaime Sabines.

PALABRAS CLAVE / Cine experimental, metáforas fílmicas, milagro mexicano, Juan Rulfo, Rubén Gámez.

ABSTRACT / This text analyzes some of the metaphors of the experimental film ***La fórmula secreta*** (1965) by the Mexican filmmaker Rubén Gámez, as a way of making visible the criticism that was made of the social condition of various sectors of Mexicans in the 60s. This occurred right in the middle of the *Mexican miracle*, the time of construction of a developed and industrialized nation that turned the peasant classes into workers, that created bureaucracies and that under the ideas of progress, made us accept the ideas of a supposed better life, through consumption and the assumption of certain ideals. To build this critique, Gámez's film uses a text by the famous writer Juan Rulfo, narrated in the voice of the poet Jaime Sabines.

KEYWORDS / Experimental Cinema, Film Metaphors, Mexican Miracle, Juan Rulfo, Rubén, Gámez.



FIGURA 1. *La fórmula secreta*  
(Rubén Gámez, 1965).

## INTRODUCCIÓN

Según el *Diccionario del español de México*, de El Colegio de México, “pachiche”, adjetivo masculino y femenino (también “pachichi”), es un término popular que tiene dos acepciones:

1. Tratándose de un fruto o de una flor, que está arrugado, marchito, pasado, sin jugo o poco desarrollado.
2. Tratándose de personas o de algunas cosas, que está viejo o arrugado.

**D**e entre las muchas construcciones metafóricas que presenta *La fórmula secreta* (1964)<sup>1</sup> —enigmática película experimental del fotógrafo y director mexicano Rubén Gámez, que en su manufactura combina una puesta en escena que mezcla escenas documentales con elementos de ficción— observamos una que nos llama la atención al ser recurrente en la obra, y por lo tanto estructural. Me refiero a la intención del autor de asemejar los rostros y la disposición visual de los querubines adheridos al techo de la iglesia de Santa María Tonantzintla<sup>2</sup> con los rostros y la disposición visual de campesinos, albañiles, obreros, burócratas y sacerdotes mexicanos. Con ello se construyen metáforas filmicas

<sup>1</sup>Ganadora a mejor película, mejor director, mejor edición y mejor adaptación musical del Primer Concurso de Cine Experimental de 1965 (Rossbach y Canel, 1988, p. 52).

<sup>2</sup>La iglesia de la Inmaculada Concepción de la Virgen María o templo de Santa María, ubicada en Cholula, Puebla, es uno de los más bellos ejemplos del barroco popular mexicano, nos dice José Antonio Pérez Diestre (2011). Declarada monumento histórico en 1933, su construcción dio inicio en el siglo XVI y fue concluida en el siglo XVIII, consignando en sus muros “una delirante profusión de formas y figuras, producto de la estrecha relación entre la población y la devoción religiosa a la Virgen Madre” (Pérez, 2011, p. 306). Este monumento al barroco mexicano, explica el autor, “representa una experiencia de sobrevivencia cultural por parte de los grupos de raíces mesoamericanas que, al ser colonizados por la conquista española, ejercieron una suerte de ‘contraconquista’ a través de una redefinición de la cultura dominante, enriqueciéndola y transformándola” (2011, p. 308).

a partir, entre otros elementos, de la idea de “incrustar” a estos hombres al techo o al piso, como si estuvieran, igual que los seres celestiales, de alguna manera “adheridos”.

¿A qué se *adhieren* estos mexicanos prototípicos de finales de los años sesenta? ¿Qué pretende esta semejanza entre querubines y seres humanos en el *film*? Creemos que en esta equiparación se encuentra uno de los mensajes clave de la película. Para dar cuenta de ella la analizaremos a partir de los fundamentos de la teoría formalista del cine, cuyo principio básico es que en un *film* la importancia radica en la forma; es decir, en cómo está construida la película. Para Elsaesser y Hagener (2015):

el procedimiento más común para construir una clasificación de las aproximaciones teóricas al cine ha sido el de tomar como punto de partida la influyente distinción entre teorías realistas y formalistas. Mientras que las teorías formalistas conciben la película en términos de construcción y composición, las teorías realistas ponen el acento en la capacidad que tiene el cine de presentar una visión (no mediatizada) de la realidad hasta ese momento inalcanzable. Dicho en otros términos, los «formalistas» se centran en la artificialidad del cine, mientras que los «realistas» destacan la (semi)transparencia del medio filmico, que aparentemente nos transforma en observadores directos. (p. 13)

No se quiere decir con esto que el contenido es secundario, sino que más bien viene dado por la forma.

## MONTAJE INTELECTUAL EN LA FÓRMULA SECRETA

Para Eisenstein (1986), la forma del cine se construye a partir de la toma y del montaje, y montaje para el director ruso es, en palabras llanas, coalición, conflicto. ¿Cómo entiende Eisenstein el montaje? Como el nuevo sentido que se crea a partir del conflicto entre dos imágenes yuxtapuestas (Etherington-Wright y Doughty, 2011). Además de establecer los diversos tipos de conflicto que se pueden construir e investigar en el fenómeno cinematográfico, Eisenstein (1986) define cinco tipos de montaje: métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual. No los desarrollaremos

aquí por cuestiones de espacio y de eficacia argumentativa, pero de entre todos ellos, el que considera más importante y el que a nosotros nos interesa para este análisis es el montaje intelectual, considerado por el teórico como “el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes” (p. 80). Eisenstein, nos dicen Elsaesser y Hagener (2015) en su *Introducción a la teoría del cine*,

quería abrir el cine a estructuras mentales tan complejas como las metáforas, las comparaciones, las sinécdoques y otros tropos, normalmente asociados a formas de comunicación basadas en un lenguaje [...] el montaje intelectual exige al espectador que siga una línea específica de pensamiento (presentada en imágenes). (p. 41)

El principio intelectual, concluye Eisenstein (1986), estará profundamente matizado por la clase; es decir, por el tipo de imágenes usadas en el montaje. Así, para Etherington-Wright y Doughty (2011), este montaje intelectual será aquel que muestre una relación conceptual entre imágenes, es decir, aquel que muestre metáforas visuales.

Las metáforas que nos interesa estudiar en este *film*, construidas a partir del montaje intelectual descrito con anterioridad, se observan en cuatro momentos de la película.

El método más tradicional para el análisis cinematográfico es el *découpage*. De tradición semiótica y factura estructuralista, este método consiste en descomponer la imagen cinematográfica en dos unidades de análisis fundamentales (el plano o la secuencia), para describir y analizar los elementos que operan dentro de dichas unidades. Autores como Aumont y Marie (1990) vinculan al *découpage* con el análisis por planos, y a la *segmentación* con el análisis o división por secuencias, pero advierten que nunca se debe perder de vista la totalidad del *film*, pues es una unidad en sí misma y el análisis no debe exceder las fronteras de la propia película. Es importante señalar que en ***La fórmula secreta***, que al ser experimental tiene una forma ecléctica, los momentos seleccionados para este análisis no obedecerán a unidades espacio temporales perfectamente delimitadas, y que los escogimos a partir de los temas que estaremos analizando.

Además del análisis de la yuxtaposición de las imágenes dentro de cada selección, también será importante analizar el conjunto de imágenes y escenas confrontadas entre estos cuatro momentos y su relación entre ellos mismos, pues forman un conjunto, una “clase” siguiendo la argumentación del cineasta ruso, que dialoga dentro de la película. Si montaje es conflicto, nos preguntamos entonces, ¿qué es aquello que entra en conflicto en estas series de imágenes en coalición? Fundamentalmente las siguientes comparaciones: 1) entre rostros de imágenes sagradas y rostros humanos; 2) entre los querubines adheridos a las paredes y techo de la iglesia con las imágenes de los obreros y burócratas adheridos al techo, de los campesinos y albañiles adheridos al suelo pedregoso, y de los sacerdotes adheridos a una estructura metálica. Según las distinciones de Eisenstein, en estos cuatro bloques de imágenes encontramos conflictos gráficos (rostros de esculturas *vs.* rostros de seres humanos), conflictos entre planos (planos cerrados *vs.* planos abiertos), conflictos en la iluminación (iluminación realista *vs.* alto contraste) y conflictos entre la materia y los planos (tomas anguladas o de cabeza, que rompen con la sensación de gravedad) ¿Qué sentidos y metáforas visuales generan estas comparaciones? Analicemos pues cada selección.

## PRIMERA SECUENCIA

La primera secuencia abre y cierra con los rostros de ángeles y querubines que sostienen el cielo y los pilares de la iglesia poblana [FIGURA 2]. Por los muros, bóvedas y cúpula de Santa María Tonantzintla, describe Pérez Diestre (2011), “los querubines y ángeles de claras facciones indígenas parecen derramarse entre una verdadera selva de frutas tropicales y follaje de gran colorido” (p. 309). Esta iconografía predominante, aclara, “recrea el mundo cristiano, empero fueron los naturales los que moldearon las yaserías y plasmaron aspectos de la iconografía prehispánica: ángeles morenos, niños con penachos de plumas, frutos tropicales y vigorosas mazorcas de maíz” (p. 307).

Luego de la imagen del primer querubín, la cámara se acerca lentamente a un grupo de hombres que están parados frente a cuadro en un fondo negro. Alternando entre imágenes de querubines que tocan instrumentos musicales, vemos diversos rostros de estos hombres ciudadanos, obreros y burócratas para, finalmente, observarlos en grupo *adheridos* al techo en una toma en movimiento (filmada de cabeza) que se acerca a ellos y los recorre. El texto del escritor mexicano Juan Rulfo se reproduce en reversa durante esta secuencia. Este texto, dice Brennan (2014) en el libro dedicado a esta película,

se publicó por primera vez en “La cultura en México”, suplemento de la revista *Siempre!*, en marzo de 1976, siendo ésta su única publicación hasta que en 1980 se incluyó en *El gallo de oro y otros textos para cine* (...) el texto fue escrito por Rulfo *a posteriori*, cuando ya había visto las imágenes filmadas por Rubén Gámez. Es posible que con la ayuda de Gámez, Rulfo encontrase una representación visual de los habitantes constreñidos y pisoteados del mundo literario previamente construido por él. La compulsión de Rulfo por dar a estos personajes una voz con la que pudieran expresar su aflicción pudo haber sido su reacción más natural. Encarnado por el poeta Jaime Sabines en la banda sonora de la película y luego arreglado en formato de verso por Carlos Monsivais, no nos sorprende que cuando el texto fue presentado al público por primera vez en 1976 recibiera el subtítulo de “poema para cine” (pp. 24-25).

El uso de poesía en este y otros filmes experimentales de este periodo en México, resultará muy importante. En “Narrativa y poesía en el cine experimental mexicano: *La fórmula secreta* (1965), *Anticlímax* (1969) y *La segunda primera matriz* (1972)”, Vázquez Mantecón (2015) explica que las estructuras narrativas de estas tres películas emblemáticas del cine mexicano de los años sesenta y setenta apuntan hacia una nueva poética en el cine experimental, pues dichas narrativas operan de manera distinta en la relación poética. Más allá de recurrir a textos poéticos, la poética cinematográfica “incursionaba en una nueva manera de elaborar un discurso político” (p. 139). Así, en *La fórmula secreta*, continúa el autor, vemos una crítica a la expansión del capitalismo implícito en el proyecto desarrollista

mexicano, modelo económico que se aplicó en México de mediados de los cuarenta hasta finales de los años sesenta, y que tuvo como principal objetivo la industrialización del país (Montserrat y Chávez, 2003)<sup>3</sup>. En las tres películas, nos dice Vázquez Mantecón (2015), “lo poético se articula como una estrategia retórica para la escenificación de la conciencia política que pone un matiz necesario a la concepción tradicional de Nuevo Cine Latinoamericano anclado en narrativas comprometidas con la representación de la verdad” (p. 139)<sup>4</sup>. **La fórmula secreta**, sentencia el autor, “se trata sin lugar a dudas de una película de tesis política” (p. 140).

<sup>3</sup>El modelo de Desarrollo Estabilizador, explican Monserrat y Chávez (2003), buscó “generar los empleos y la riqueza material requeridos para satisfacer la demanda de una población que, en la época de su instrumentación, crecía anualmente a tasas promedio del 3%.” (p. 56). La industrialización, nos dicen, era el paso necesario “para abandonar la dependencia existente en la venta de los productos primarios [...] indispensable en la obtención de divisas que el país precisaba para su modernización [...] Por otro lado, era una condición *sine qua non* para la urbanización del país y, a través de ello, proporcionar mayores y mejores servicios asistenciales a la población (salud, educación, electrificación, agua potable, entre otros) [...] Implícito en el modelo se expresaba la necesidad de crear una importante base industrial como forma de incrementar la actividad de las otras ramas económicas, mediante el aumento de la productividad de la mano de obra, el incremento del ahorro interno y la elevación tanto de la masa salarial como de los salarios reales” (p. 56). A partir de la mecanización del campo y de nuevas técnicas de explotación agrícolas y ganaderas, “se creó una importante expulsión de mano de obra hacia las ciudades, la cual, junto con el acentuado crecimiento de la población económicamente activa, crearon una oferta de fuerza de trabajo que permitió mantener el crecimiento de los salarios por debajo de su productividad media, aunque siempre por arriba de la inflación” (p. 61). Sin embargo, pese a que este modelo tuvo alguno resultados, como el aumento del PIB que pasó de 4.5 mmdd en 1950 a 35.5 mmdd en 1970, o el crecimiento de 6% en los salarios mínimos en términos reales durante el periodo (Montserrat y Chávez, 2003, p. 62), este modelo terminó por profundizar la desigualdad en la distribución de la riqueza.

<sup>4</sup>Por su parte, García Ancira (2021) nos dice en su libro *México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano* que “cualquier estudioso del cine mexicano podría señalar de inmediato que hay al menos una decena de películas de los años sesenta y setenta cuyo alto contenido político y búsqueda formal representan una clara ruptura respecto al cine hegemónico en México, y con claras diferencias, también, respecto al cine melodramático o de los nuevos géneros comerciales del cine mexicano: a saber, el cine de lucha libre y el cine del rock and roll. Filmes como **La fórmula secreta** (1965), **El grito** (1970) y **Canoa** (1975), por mencionar algunos, confirman la existencia de un cine *alternativo* [...] que nos permite avanzar en el reconocimiento de la historia particular del cine mexicano de ruptura” (p. 72-73). La obra de

Se establece una comparación de los querubines con los obreros y burócratas, al ser éstos últimos adheridos al techo; por lo que cobran carácter divino y retozan inmutables, mirándonos, con los brazos levantados hacia arriba de sus cabezas, como algunos de estos seres celestiales que sostienen los pilares y el techo de la iglesia católica. ¿Seres divinos? Sí, la metáfora visual los diviniza. Son, como los querubines, los sostenedores de un nuevo templo. ¿Hay aquí ironía? Definitivamente, como demuestra el tono general del *film*, que en su alegoría lleva consigo dicho tropo.

## SEGUNDA SECUENCIA

La segunda secuencia abre también con el rostro de un querubín [FIGURA 3]. Mientras la lectura del texto de Rulfo da cuenta de la vida en muerte de estos hombres sin suerte, hambrientos, desnutridos, livianos, carcomidos por el sol —“ya están todos medio pachiches de tanto que el sol les ha sorbido el jugo” (Rulfo, 2014, p. 30)—, el poema se convertirá luego en un rosario, un rosario en honor a su desabrida muerte. La imagen cinematográfica muestra a unos campesinos subiendo una pedregosa cuesta, sobre la que más adelante quedarán muertos, desbarrancados, tirados entre las piedras con los ojos bien abiertos y los brazos cruzados al pecho. La edición alterna sus rostros, nuevamente, con los de santos y ángeles que nos miran impávidos. Los campesi-

Gámez, agrega García Ancira (2021), “dentro de su carácter experimental y no narrativo, sugiere un interés de subrayar desde las libres asociaciones y las metáforas la denuncia de un colonialismo, histórico, presente e imbricado en el paradigma de desarrollo nacional. En este aspecto, la reflexión sobre una mexicanidad entre un barroco y la modernidad capitalista, así como la búsqueda formal para buscar posibilidades de sentido desde la renovación del lenguaje, son algunas características que nos podrían conectar con las preocupaciones que compartieron muchos de los protagonistas del NCL [Nuevo Cine Latinoamericano]. Esto plantea una interrogante interesante, porque el cine experimental que se realizó durante esas décadas en el subcontinente abarca experiencias dentro, fuera y en los márgenes de lo que podríamos considerar como el ‘canon’ del NCL [...] **La fórmula secreta** exhibe su carácter vanguardista y de ruptura, con lo cual antecede a búsquedas de los cines más autorales y políticamente explícitos de los lustros posteriores” (pp. 75-76).

nos se parecen también a los querubines, pero estos hombres “cola de remolino” (Rulfo, 2014, p. 30) no están en ningún techo de iglesia ni cielo, sino en el suelo, encaramados a la tierra, pegados a ella, mostrándonos su muerte, su transformación; es decir, su desaparición como clase social: mudarán a las ciudades y se convertirán en albañiles<sup>5</sup>, primero, y con el paso del tiempo, si bien les va, en obreros.

### TERCERA SECUENCIA

Un grupo de niños seminaristas, al observar a los despistados sacerdotes embelesados por las vueltas de un carrusel de feria, suben a una estructura metálica y se detienen en la parte superior, agarrados de las manos a los tubos, como si fueran, justo, unos querubines de la era moderna [FIGURA 4]. Los sacerdotes al regresar del carrusel se colocan de nuevo en la estructura, pero son tirados por los niños, quienes ya tomaron su lugar y les muerden las orejas y las manos para que se caigan y terminen muertos en el piso. Esta secuencia deja en claro que no todos los hombres retratados en la película son iguales, pues algunos no son dignos de sostener el lugar celestial. Ya vimos que los obreros y burócratas de la ciudad se han ganado su espacio divino en tanto sostienen la nueva economía, el desarrollo y hasta el futuro. Los campesinos, por su parte, murieron en el camino, antes de llegar a ninguna parte, o se transformarán en albañiles. Y hay algunos, como los sacerdotes, que no merecen sostener un santuario. ¿La religión es un

<sup>5</sup>Los albañiles, explica Ziri6n (2017), son sujetos con varios rostros que “representan un estilo h6brido particular entre lo rural y lo urbano” (p. 163). Son personajes marginales “que conforman los estratos m6s bajos de la escala social; presentan serias condiciones de pobreza y marginalidad, precariedad e inestabilidad laboral, falta de vivienda, incipiente o nula educaci6n, problemas de salud, etc. Su situaci6n socioecon6mica es muy representativa del tipo de problemas que enfrentan los trabajadores en otras formas de empleo, subempleo o trabajo informal. Pero tambi6n es importante destacar que han generado estrategias creativas de supervivencia como la movilidad constante, la migraci6n temporal, la econom6a informal, redes de cooperaci6n y otras expresiones de solidaridad, as6 como el desarrollo de un gran ingenio popular” (p. 162).

lastre? Los ni6os hacen justicia por propia mano y se quedar6n ah6, glorificados, hasta hacerse adultos: sostendr6n la nueva estructura en la que ya habitan sus padres hasta que, quiz6 alg6n d6a, tambi6n sean removidos.

### CUARTA SECUENCIA

Esta secuencia consiste en un largo recorrido por el interior de la iglesia de Santa Mar6a Tonantzintla, llena de aquellos angelitos que hemos descrito en las secuencias anteriores [FIGURA 5]. Nos asomamos a su templo y vemos su lugar. El recorrido termina con la imagen de Cristo. La siguiente escena tambi6n plantea un recorrido, un *travelling*, esta vez sobre un enjambre de palabras: marcas, nombres, organismos e ideas diversas del mundo capitalista; todas ellas puestas con tiza sobre una pared. Este segundo recorrido finaliza con la frase “Joy Manufacturing”, el nuevo “verbo” dedicado a la grey. Esta secuencia se acompa6a del audio de revisi6n de las condiciones de una nave espacial, as6 como la cuenta regresiva hasta su despegue. “Keep Going, Baby”, se escucha al terminar el *film*. Mundo sin detenimiento. Mundo de la velocidad.

La comparaci6n entre dos templos significa la sustituci6n de un culto. El primero, una iglesia del barroco popular mexicano sostenida por inmensidad de querubines rodeados de faunas y floras interminables, un jard6n del ed6n sin tiempo en el que se tocan m6sicas celestiales, y cuyo altar est6 coronado por Cristo. El segundo, el nuevo templo —aquel sostenido por los trabajadores, alba6niles, obreros y bur6cratas—, veloz, donde lo que se termina adorando es el “despegue” de la producci6n en masa, la tecnologizaci6n de la vida y nuevos 6conos por adorar, alabados en el altar interminable de marcas a las que habr6 que adorar pues tambi6n, como alguna vez la relig6n, prometen la salvaci6n.

## CONCLUSIÓN

En los cuatro momentos filmicos analizados en *La fórmula secreta* observamos una permanente dualidad en conflicto. Todo el tiempo hay una comparación entre dos tipos de ideas; por lo tanto, dos tipos de seres, dos tipos de espacio y dos tipos de tiempo. Es decir, dos tipos de realidades. La metáfora de comparar, adherir, y por lo tanto divinizar a los diversos personajes del *film* con los ángeles y querubines del templo, permite hacer una crítica importante a través de la ironía a la estratificación social de los mexicanos retratados y su supuesto nuevo papel en la historia.

La película de Gámez es una denuncia y una crítica, como lo dijo a la revista *Artes de México*: “De alguna manera quería denunciar con ella al pueblo, no al gobierno ni al sistema, sino a nuestro pueblo «agachón»” (Gámez, 2014, pp. 398-399). Sin embargo, más allá de las intenciones de su autor, el *film* en sí mismo también da cuenta de la condición de los mexicanos durante la época del milagro mexicano, el modelo económico que usó el gobierno entre 1940 y 1970, caracterizado por la búsqueda de un crecimiento sostenido para hacer de México una nación moderna y desarrollada, y meter al país de lleno en el capitalismo. Esto tuvo como efectos sociales la migración a las grandes urbes; el nacimiento de una clase media burocratizada y aspiracional; una clase obrera explotada; y la casi desaparición del campesinado y del mundo indígena.

Al tiempo idílico y bucólico, atemporal y aurático de los querubines insuflados por el Dios cristiano —representado en Tonantzintla— se contraponen el tiempo veloz del trabajo y el espacio urbano. En este último, presuroso y reproductivo, los nuevos sostenedores de este templo de producción y consumo a los que se les explota, violenta y globaliza, serán alimentados con *hot dogs* eternos y revividos todos los días con la savia de la *Coca-Cola*, el dios supremo de este nuevo templo que, desde el inicio del *film*, inyecta su esencia en nuestro subsuelo, que es también nuestro inconsciente colectivo.

Al hablar sobre este *film*, Vázquez Mantecón (2015) explica que uno de los principales temas de *La fórmula secreta*

es la pervivencia cultural, basándose en la picaresca imagen en la que un terco campesino al ser sacado de cuadro por la cámara, insiste en aparecerse frente a ella, mientras el texto de Rulfo va diciendo: “Pero somos porfiados. Tal vez esto tenga compostura. El mundo está inundado de gente como nosotros, de mucha gente como nosotros. Y alguien tendrá que oírnos” (Rulfo, 2014, p. 30). Esta resistencia cultural se mantiene en el *film*, pues aunque en la puesta en escena los campesinos yacen caídos entre los recovecos de la tierra —y cuya sentencia en el mismo poema remata: “Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre” (Rulfo, 2014, p. 30)—, estos muertos en vida nos miran con los ojos bien abiertos, incluso con sorna o expectación, inquiriéndonos, insistiendo en ser parte de la historia, como espectros que deambulan en el *film*.

Finalmente, el filósofo francés Jacques Derrida nos dice que el cine es un arte del espectro, del fantasma, y por lo tanto un arte de la creencia. Debido a su fundamento espectral, que se manifiesta en la idea de “hacer como si”, creemos sin creer, pero este creer sigue siendo un creer:

En la pantalla, con o sin las voces, tratamos con apariciones en las que, como en la caverna de Platón, el espectador cree (...) Como la dimensión espectral no es ni la del vivo ni la del muerto, ni la de la alucinación ni la de la percepción (...) esta fenomenología (...) permite ver aparecer nuevos espectros conservando en la memoria (y, así pues, proyectándolos a su vez en la pantalla) los fantasmas que rondan las películas *ya vistas* (...) El cine permite, por tanto, cultivar lo que podríamos llamar “injertos” de espectralidad, inscribe las huellas de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada, que es ella misma un fantasma. (Derrida, 2013, pp. 334-335).

Una imagen en el cine, finaliza Derrida (2013), siempre puede ser interpretada, pero no tiene valor concluyente: “el espectro es un enigma y los fantasmas que desfilan en las imágenes son misterios. Podemos, debemos creerlo, pero ello no tiene valor concluyente” (p. 338).

Así, algo queda de estos mexicanos, enigmas, fantasmas, no sólo en el *film* sino en nosotros, contemporáneos, también pachiches... 🍷



FIGURA 2. Fotogramas primera secuencia de análisis de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965).



FIGURA 3. Fotogramas segunda secuencia de análisis de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965).



FIGURA 4. Fotogramas tercera secuencia de análisis de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965).



FIGURA 5. Fotogramas cuarta secuencia de análisis de *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965).

# Bibliografía

- AUMONT, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. España: Paidós.
- BRENNAN, D. (2014). Sobre la fórmula secreta. En ***La fórmula secreta: Rubén Gámez*** (pp. 23-25). México: Alias.
- EISENSTEIN, S. (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- DERRIDA, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. En G. Michaud, J. Masó y J. Bassas Vila (Eds.). España: Ellago Ediciones.
- ELSAESSER, T. y Hagener, M. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. Ciudad de México: UAM Ediciones.
- ETHERINGTON-WRIGHT, C, y Doughty, R. (2011). *Understanding Film Theory*. Reino Unido: Palmgrave Macmillan.
- GÁMEZ, R. (2014). La fórmula secreta. En ***La fórmula secreta: Rubén Gámez*** (pp. 398-400). México: Alias.
- GARCÍA Ancira, J. A. (2021). *México en la estética del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UAM-Cuajimalpa.
- MONSERRAT Huerta, H, y Chávez Presa, M. F. (2003). Tres modelos de política económica en México durante los últimos sesenta años. *Análisis Económico*, 18(37), 55-80.
- PÉREZ Diestre, J. A. (2011). La interculturalidad en el templo de Santa María Tonantzintla en Cholula. El consumo artístico de una obra de arte religioso. En J. R. Corzo y A. Pino Rodríguez (Coords.), *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea* (pp. 301-311). México: BUAP.
- ROSSBACH, A. y Canel L. (1988). Los años sesenta: el grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales (pp. 47-56). En *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. II*. México: SEP-UAM.
- RULFO, J. (2014). La fórmula secreta. En ***La fórmula secreta: Rubén Gámez*** (pp. 26-30). México: Alias.
- VÁZQUEZ Mantecón, A. (2015). Narrativa y poesía en el cine experimental mexicano: ***La fórmula secreta*** (1965), ***Anticlimax*** (1969) y ***La segunda primera matriz*** (1972). *Istor. Revista de historia internacional*, (16), 127-140.
- ZIRIÓN, A. (2017). Vislumbres de la cultura albañil en el cine mexicano. En D. Dorotinsky Alperstein, D. Levín Rojo, A. Vázquez Mantecón y A. Zirió Pérez (Coords.), *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética* (pp. 159-177). México: UAM-Azcapotzalco.

# Filmografía

- GÁMEZ, R. (Director) y López, S. (Productor). (1964). ***La fórmula secreta***. México: Salvador López.

PAULO CÉSAR CORREA VALDIVIA. Doctorante en Humanidades por la UAM-Xochimilco en la línea “Teoría y análisis cinematográfico”, está trabajando una tesis sobre las orillas del documental contemporáneo a partir del concepto de deconstrucción de Jacques Derrida. Maestro en Antropología Social por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y Licenciado en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco, se desenvuelve entre la producción audiovisual, el estudio de la teoría de la imagen y las relaciones entre los seres humanos y sus imágenes. Como conferencista ha participado en diversos congresos, tiene artículos publicados sobre antropología, comunicación y hermenéutica de la imagen, y ha producido videos experimentales y cortos documentales.

# **SECCIONES DE DIVULGACIÓN**

*Contracampo / Travelling / Pantalla*  
*En locación / Enfoques*

# El cortometraje y su adalid. Entrevista a Richard Raskin sobre su nuevo libro: *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*

ANNEMARIE MEIER

annemariemeier@gmx.net

<http://orcid.org/0009-0003-7550-7973>

PAOLA VILLA

<http://orcid.org/0009-0003-2114-6316>

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i27.428](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i27.428)

## ¿QUIÉN ES RICHARD RASKIN Y POR QUÉ LO ENTREVISTAMOS?

Existen pocos académicos que dediquen su amor y estudio al análisis de cortometrajes, posiblemente ahora más que nunca podría parecer infructuoso dada la saturación mediática en nuestros aparatos móviles donde casi todas las plataformas convierten algo en una “historia”. Nacido en Brooklyn en 1941 pero naturalizado Danés desde el año 2002, Richard Raskin ha dedicado su vida académica al análisis del cortometraje de ficción, el diseño de las historias, estrategias de persuasión para comerciales y publicidad; así como también estudios de imágenes del Holocausto, el humor judío y recientemente el Tao en las historias —tal como lo plasma en su libro *The Yin and Yang of Storytelling* (2022)—.

Con un doctorado en Literatura Francesa y otro en Filosofía, Raskin ha sido profesor en varias universidades desde 1963, jurado en numerosos festivales internacionales de cine y editor fundador de diversas publicaciones. Sus artículos han sido publicados en numerosos medios y tiene más de diez libros publicados. También ha escrito y dirigido cortometrajes; por ejemplo, *Seven Minutes in the Warsaw Ghetto* (2012), escrito por él, recibió entre otros un premio especial en el Festival Internacional de Cine de Animación Annecy (2012).

Una de sus contribuciones más populares en la red son sus siete parámetros para cortometrajes (Raskin, 1998), sin duda una aproximación didáctica bastante útil para realizadores. De manera que su aporte como académico no sólo es relevante, sino también novedoso debido a su perfil tan específico y vasto en el que se interceptan tanto disciplinas como filosofías, junto a una forma original de abordar el arte cinematográfico<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Para leer más sobre Richard Raskin consultar: <https://www.raskin.dk/>

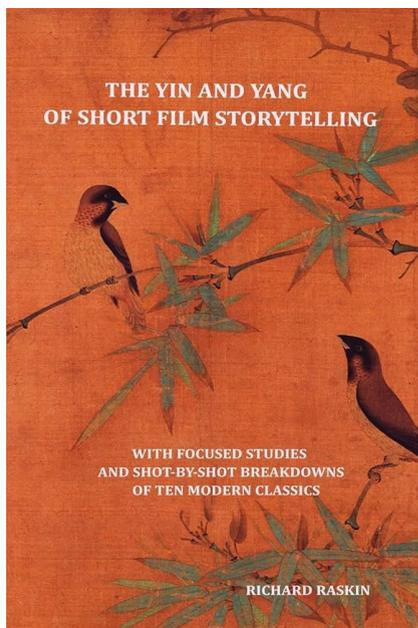


FIGURA 1. Portada del libro.

## EL YIN Y EL YANG DE LAS HISTORIAS

Para poder hablar del libro más reciente de Raskin, *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, quizá sea importante abordar de dónde vienen estos conceptos. La filosofía del Taoísmo deriva del tratado del Tao Te King del filósofo chino Lao-Tsé, cuyo nacimiento se ubica más o menos alrededor del año VI a.C. Es el segundo libro más traducido después de la Biblia, y la palabra *Tao* también se usa en el confucianismo, el budismo chan y la religión china.

La palabra *Tao* es una combinación de dos caracteres: uno que representa un pie que da un paso, y otro que representa una cabeza —traducida a veces como “sentido”, “razón” o “principio”; mientras que en otros lados se sigue la traducción literal de “camino” o “vía”—. Y las palabras *Te* puede interpretarse como “poder” o “virtud”; y *King* como “libro”, “canon” o “biblia”.

El primer párrafo de este pequeño tratado, que si bien ha sufrido innumerables traducciones es fácil de leer, inicia así:

El Tao que puede ser expresado no es el Tao Absoluto  
 El nombre que puede ser revelado no es el Nombre Absoluto  
 Sin-nombre es el principio del Cielo y la Tierra  
 Con-nombre es la Madre de todas las cosas. (Lao-Tsé, 2019)

El *Tao* no puede ser conocido, definido, limitado; por lo que dejaremos que los lectores con curiosidad lean este texto por sí mismos yendo más allá de las traducciones. Por su parte, el *Yin* y el *Yang* son dos conceptos importantísimos para la teoría del taoísmo; y seguramente todos hemos visto su representación visual:



El *Yin* y el *Yang* son dos fuerzas complementarias en el universo donde nada está estático sino en constante evolución y movimiento. Si bien son fuerzas opuestas, ambas son complementarias y ninguna de las dos es absoluta, pues en cada una hay algo de la otra. El *Yin*, por ejemplo, es la oscuridad, el frío, la parte contenedora, la que es más pasiva y receptiva; por lo que se le ha otorgado más un carácter femenino. El *Yang* es la acción, la luz, el calor, la potencia; por lo que se le ha otorgado más un carácter masculino. Pero, como ya mencionamos, ninguno de estos principios es absoluto, pues en su interdependencia radica el equilibrio y el flujo del cambio constante.

En su último libro, *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, Raskin aplica estos principios filosóficos para hacer un muy interesante análisis de algunos cortometrajes<sup>2</sup>. El autor analiza diez cortometrajes cuadro por cuadro identificando la complementariedad de estas dos fuerzas para desarrollar un cuadro esquemático que nos sirve para identificar ambos tipos de fuerzas. Ya sea desde la creación; es decir, desde donde puede identificarse en los cineastas al momento de la realización del cortometraje —tal como en la decisión de la estructura, la puesta en cámara, entre otros elementos—. Y, por otro lado, desde el interior de las historias; es decir, desde los personajes —el *Yin* y el *Yang* de sus acciones o predisposiciones dentro de las historias—.

Era de esperarse que después de seguir su trayectoria, esta nueva forma de análisis nos pareciera no sólo novedosa, sino original por el cruce entre lo filosófico y lo artístico. Desde luego, todo esto es desarrollado sin perder de vista una forma académica puntual que se puede seguir fácilmente, y que sin duda da pie a una reflexión mucho más profunda de cada cortometraje.

El libro se puede conseguir en diversas plataformas por lo que recomendamos ampliamente su adquisición. Sin más preámbulo, esto fue lo que conversamos con Richard Raskin y su aporte para *El ojo que piensa*.

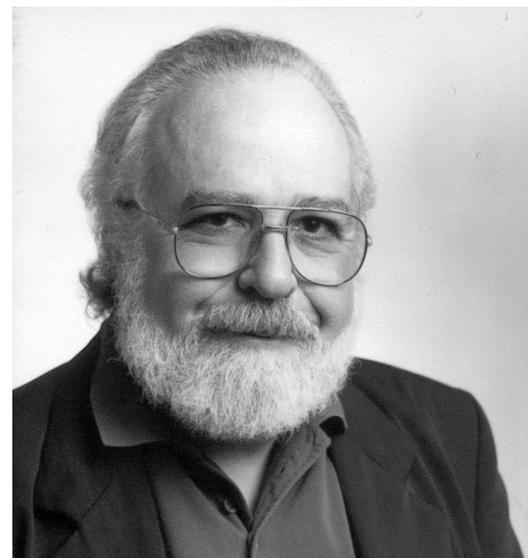


FIGURA 2. Richard Raskin.

## ENTREVISTA CON RICHARD RASKIN

**Annemarie Meier (AM)** Nos encantó el haber descubierto sus estudios enfocados en el cortometraje. Estudiamos con avidez su libro *The Art of the Short Fiction Film: A Shot-by-Shot Study of Nine modern Classics* (2002). Particularmente su enfoque tan profundo y los parámetros sugeridos en Story Design. Su método de análisis —apropiado para cineastas, investigadores y críticos de cine— tuvo una gran influencia en los estudios y ensayos sobre cortometraje; y han acompañado a nuestros estudiantes y futuros cineastas en su proceso de aprendizaje. Para mí y mi colega Paola Villa —cineasta, productora y guionista— el cortometraje ha sido una pasión compartida por muchos años, y es la razón por la que la invité a unirse a esta conversación. Leímos con gran interés su libro *The Yin and Yang of Short Film Storytelling* publicado recientemente y nos sentimos honradas por la oportunidad de tener una conversación por escrito con usted.

<sup>2</sup>Una reseña de este libro se encuentra en la sección “Enfoques” de este mismo número de la revista.

**Richard Raskin (RR)** Y yo estoy agradecido por su interés en mi libro. Haré lo posible para responder con sinceridad a sus preguntas. Me disculpo si algunas de mis contestaciones parecen inesperadamente breves. Creo firmemente en el principio de que “menos es más”.

**Paola Villa (PV)** Creemos que sería útil empezar con la pregunta más obvia. Nos gustaría preguntarle: ¿por qué y cuándo sintió usted la necesidad de integrar en sus estudios sobre el cortometraje utilizando ideas y conceptos del Taoísmo: *Yin* y *Yang*?

**RR:** Alrededor de unos diez años antes de escribir el libro, fui asesor de una estudiante finlandesa de nombre Saara Cantell cuya tesis de doctorado fue acerca del cortometraje. Uno de los capítulos llevaba el título “El Zen y el arte del cortometraje”, y describía la manera cómo la narrativa del cortometraje armoniza con la estética asiática. Aunque yo había olvidado este debate —o quizá pensé que lo había olvidado—, su texto debe haber sido la semilla desde la cual brotaron mis pensamientos. Hoy en día, Saara Cantell es una de las más productivas guionistas y directoras de cine de Finlandia.

**AM y PV:** ¿Qué encontró en el camino y por qué su nuevo enfoque es especialmente apropiado para analizar e interpretar la manera del cortometraje de contar historias?

**RR:** A pesar de que muchos realizadores novatos que hacen sus primeros cortometrajes no están conscientes de ello, la retención [de la acción] [en inglés: *holding back*] es una parte esencial de la narración cinematográfica breve. Es la fuente de la magia, es lo que provoca que un gran cortometraje nos quite el aliento. Muchos principiantes hacen lo contrario al “sobre narrar” sus historias. En gran medida el Taoísmo trata del *holding back* y es una importante lección para principiantes.

**AM y PV:** ¿Qué significan los conceptos *Yin* y *Yang* en su modelo o paradigma?

**RR:** Para evitar un sesgo terrible yo utilizo los términos sin referirlos a los géneros. Cada uno tiene muchos significados. En resumen, *Yin* quiere decir “retener”; “no-hacer”; “ausencia”; “vulnerabilidad”; dejar espacio para el espectador dentro del filme; apertura a la interpretación; dejar que el espectador conecte los puntos clave. *Yang* significa “estructura”, “serialidad”, “simetría”, “causalidad”, “poder”, “presencia”, “acción”. Para darnos una idea sobre las características del *storytelling* que están involucradas.

«El cortometraje es una forma de arte por derecho propio, no sólo un boleto para brincar al largometraje. Creo que a las escuelas de cine hay que criticarles que no reconocen el valor intrínseco del cortometraje. Es la poesía del cine».

**AM y PV:** En el prólogo de *The Yin and Yang of Short Film Storytelling* usted menciona dos objetivos de su nuevo libro: facultar por un lado a los realizadores para narrar mejores historias, y por el otro a los estudiantes para “comprender con más profundidad las sutilezas de la narración del cortometraje”. Admiramos sus objetivos ya que reconocemos la riqueza y diversidad de los cortometrajes al trabajar con estudiantes y jóvenes realizadores.

Sin embargo, al reconocer el cortometraje como una forma —o un tipo— autónomo de cine y al analizar sus características diferentes a la luz de los siete parámetros, usted nos ha mostrado que sus estudios han alcanzado un acercamiento teórico y filosófico.

Hemos conversado de qué manera las teorías y estudios del cine se enfocan en el cortometraje como el origen del cine y, en el mayor de los casos, como parte del proceso del desarrollo profesional de un realizador que del cortometraje saltará al largometraje. Consideramos que la investigación le debe al cortometraje una visión más amplia. Como la de Godard que solía sostener que “es el filme el que piensa”, y la visión de Josep M. Catalá quien defiende el “*Cine del pensamiento. Formas de la imaginación tecno-estética*”. Nosotras consideramos que el mismo cortometraje corresponde a su propia forma de arte y pensamiento “de y en cine”. Quizá incluso es la forma más pura de cine.

**RR:** Estoy completamente de acuerdo. El cortometraje es una forma de arte por derecho propio, no sólo un boleto para brincar al largometraje. Creo que a las escuelas de cine hay que criticarles que no reconocen el valor intrínseco del cortometraje. Es la poesía del cine. Un maestro chino sostuvo en algún momento que el mensaje de un escritor es como el arroz. Si usted escribe prosa usted está cocinando el arroz; si usted escribe poesía, está convirtiendo el arroz en sake. Un gran cortometraje es tan embriagador como el licor de arroz. Sí, es la forma más pura del cine.



FIGURA 3. *Wind* (*Szél*, Marcell Iványi, 1996).



FIGURA 4. *Andy Warhol Eating a Hamburger* (Jørgen Leth, 1982).

**AM y PV:** La mayoría de los escasos estudios de cine de América Latina centrados en el cortometraje suelen compararlo con formas literarias como el cuento, poema o la minificción. Hilmar Hoffmann —fundador del Festival Internacional del Cortometraje Oberhausen— distinguió dos tipos de cortometrajes. En el grupo más frecuente se imita la estructura y narrativa del largometraje de ficción, mientras que el otro grupo son los cortometrajes que buscan nuevas formas de narrativa y significado. Un investigador suizo reconoce en el cortometraje el “arte de la *reducción*” —reducción en el sentido culinario del término como una salsa reducida a su esencia—. ¿Qué le diría usted a un colega o estudiante que propondría en su investigación teórica seguir una de estas distinciones?

**RR:** Pienso que la distinción de Hoffmann hace sentido. Lo que él llama el grupo más frecuente yo lo llamo *novelle-film*. Son en realidad miniaturas de largometrajes —con la típica duración de 20 a 40 minutos— como suelen ser las películas de graduación de una escuela de cine. Según yo no deberían llamarse cortometrajes, pues sus propiedades narrativas son más o menos similares a las de un largometraje. Los verdaderos cortometrajes duran menos de diez minutos y tienen su propio conjunto de propiedades narrativas:

- En el cortometraje, el conflicto no es indispensable. Los cortos no necesariamente se desarrollan por un conflicto; puede existir, pero es meramente opcional.
- En el cortometraje no hay un arco de personaje. No se da una transformación fundamental de los personajes. En su lugar, hay momentos del personaje —momentos en los que los personajes toman decisiones que cambian su situación—. Los personajes no evolucionan ni cambian.
- El cortometraje como storytelling sin palabras y sin diálogo es una opción factible.

Estas son, según mi visión, las tres principales diferencias entre el cortometraje y narraciones más largas con las que a menudo son confundidas.

**AM y PV:** Creemos que sería interesante para nuestros lectores conocer el motivo por el cual usted seleccionó los cortometrajes que analiza en su más reciente libro, ya que se trata de una selección realmente rica.

**RR:** Cada uno de los filmes fue seleccionado por dos razones: por ser un buen ejemplo del principio a ilustrar, y porque es una película que amo y podría ver una y otra vez sin cansarme de ella.

**AM y PV:** Una pregunta más acerca del Dao o Tao. Si esta filosofía trata de renunciar a la ilusión de tener el control, ¿cómo podría esto aplicar al impulso creativo y las manifestaciones materiales de las historias? ¿Como podrían los realizadores abordar esta contradicción?

**RR:** Como lo describo en el capítulo sobre *Andy Warhol Eating a Hamburger* (Jørgen Leth, 1982), los momentos más fascinantes de este filme resultan del malentendido de Warhol. Él pensaba que le indicarían cuándo decir su única línea, pero esa indicación nunca llegó. Y puesto que siguió esperando, se sentía más y más incómodo y nervioso, algo muy interesante de observar. El director Jørgen Leth siempre da la bienvenida a sucesos inesperados durante el rodaje y permite cambiar el rumbo del filme. En otras palabras, acepta soltar y deja que el filme adquiera cualidades que él no había escogido. En otros aspectos, desde luego, él sigue teniendo el control completo.

**AM y PV:** ¿Podría comentarnos acerca de los cortometrajes que usted dirigió y sobre los temas que le interesan como creador? ¿Es su persona creativa la misma que su parte erudita?

**RR:** Yo he dirigido sólo un cortometraje porque pronto descubrí que no soy bueno para la dirección. Soy aceptable como escritor, y dejo la dirección a las personas que son buenas para ello. El corto que dirigí, escribí y produje se llama *Life is Like a Glass of Tea* (Richard Raskin, 2010), y lamento no haber encontrado a alguien más para que lo dirigiera.

**AM y PV:** Sus parámetros para el diseño de historias y su *Guía para estudiantes de cine* están muy presentes en nuestras clases y talleres con estudiantes de nuestra Universidad ITESO y jóvenes realizadores de grupos independientes. Hemos estudiado con gran interés y curiosidad los ejemplos que analiza en su nuevo libro. Así que agradeceríamos mucho si pudiera hacer algunos comentarios acerca de *Recuerdo del mar* (Max Zunino, 2005), un cortometraje que apreciamos mucho y lo analizamos junto a nuestros estudiantes. El plano-secuencia de tres minutos con el sonido de olas del mar que llegan a la playa sólo contiene dos breves comentarios. Al inicio una voz de hombre dice: “Nunca olvidaré cuando vi el mar por primera vez...”. Y al final del filme la misma voz concluye: “Me pareció muy grande”.



FIGURA 5. *Recuerdo del mar*  
(Max Zunino, 2005).

**RR:** No diré mucho acerca del excelente filme en particular, sólo quiero destacar que es un gran ejemplo de la retención [de la acción] [*holding back*], y mencionar que el automóvil abandonado efectivamente indica algo acerca no respetar a la naturaleza, lo que influye en lo que comenta la voz acerca de su experiencia con el mar. Creo que está en juego una causalidad implícita. Pero en general, yo realmente agradezco la brevedad y sencillez en narraciones de todo tipo. Disculpen si estoy repitiendo una cita que ya usé, pero amo la visión de St. Exupéry cuando dice: “la perfección se alcanza no cuando no hay nada que agregar sino más bien cuando no hay nada que eliminar”. 🍷

«En general, yo realmente agradezco la brevedad y sencillez en narraciones de todo tipo. [...] Amo la visión de St. Exupéry cuando dice: “la perfección se alcanza no cuando no hay nada que agregar sino más bien cuando no hay nada que eliminar”».

# Bibliografía

RASKIN, R. (1998). Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film. *p.o.v.*, (5). [https://pov.imv.au.dk/Issue\\_05/section\\_4/artc3A.html](https://pov.imv.au.dk/Issue_05/section_4/artc3A.html)

LAO-TSÉ. (2019). *Tao Te K'ing*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.

ANNEMARIE MEIER es docente, investigadora y crítica de cine en Guadalajara, México. Ha publicado artículos y ensayos en revistas y libros colectivos. En 2013 publicó el libro *El cortometraje: El arte de narrar, emocionar y significar* (UAM, Xochimilco).

PAOLA VILLA fue profesora en el ITESO de Guadalajara, México, por 14 años en Medios Audiovisuales, además de desempeñarse como directora y guionista independiente en diversos proyectos cinematográficos. Sus cortometrajes **6:00 pm** (2007), **Uno** (2012) y **Alberca** (2018) han obtenido reconocimientos nacionales e internacionales.



# The Short Film and Its Champion. An Interview with Richard Raskin on His New Book: *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*

ANNEMARIE MEIER

annemariemeier@gmx.net

<http://orcid.org/0009-0003-7550-7973>

PAOLA VILLA

<http://orcid.org/0009-0003-2114-6316>

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i27.428>

## WHO IS RICHARD RASKIN, AND WHY DID WE INTERVIEW HIM?

Few academics dedicate their love and work to analyzing short films, and possibly now more than ever. It could seem fruitless given the media saturation on our mobile devices, where almost all platforms turn something into a “story.” Born in Brooklyn in 1941 but naturalized Danish in 2002, Richard Raskin has dedicated his academic life to the analysis of short fiction films, the design of stories, persuasion strategies for commercials and advertising, as well as image studies of the Holocaust, Jewish humor, and recently the Tao in stories—as reflected in his book *The Yin and Yang of Storytelling* (2022).

With a Ph.D. in French Literature and another in Philosophy, Raskin has been a professor at several universities since 1963, a jury at numerous international film festivals, and a founding editor of various publications. His articles have been published in numerous media, with more than ten books published. He has also written and directed short films; for example, *Seven Minutes in the Warsaw Ghetto* (2012), written by him, received among many international awards a Special Distinction at Annecy, Festival International du Film d’Animation, 2012.

One of his most popular contributions are his seven parameters for short films (Raskin, 1998), which is undoubtedly a handy didactic approach for filmmakers. This way, his contribution to academia is not only relevant but also refreshing due to his specific and vast profile in which disciplines, philosophies, and an original way of approaching cinematographic art are intersected<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>To read more about Richard Raskin, check out <https://www.raskin.dk/>

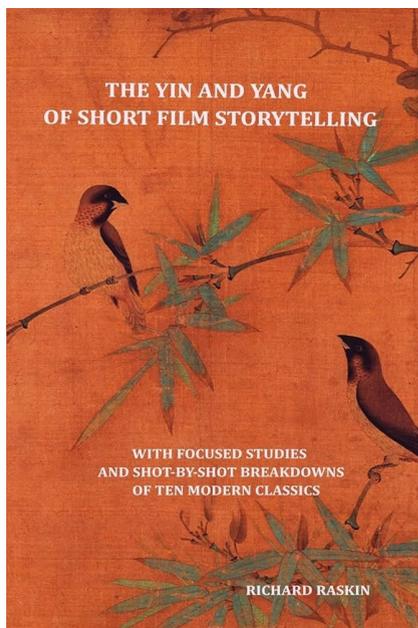


FIGURE 1. Book cover.

## THE YIN AND YANG OF STORIES

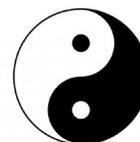
To talk about Raskin's most recent book, *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, it may be essential to address where these concepts come from. The Taoism philosophy derives from the treatise on the Taoist King of the Chinese philosopher Lao-Tse, whose birth is located more or less around the 6th century BC. It is the second most translated book after the Bible, and the word *Tao* is also used in Confucianism, Chan Buddhism, and Chinese religion.

The word *Tao* combines two characters, one representing a foot taking a step and the other representing a head. The last one has been translated as “sense”, “reason”, “principle,” and in some texts, as the literal translation off “way” or “path.” Moreover, the word *Te* can be interpreted as “power” or “virtue.” And *King* as “book”, “canon”, or “Bible”.

The first paragraph of this small treatise, which is easy to read—although it has undergone countless translations—begins thus:

The Tao that can be expressed is not the Absolute Tao  
 The name that can be revealed is not the Absolute Name  
 Nameless is the beginning of Heaven and Earth  
 With-name is the Mother of all things. (Lao-Tsé, 2019)

The *Tao* cannot be known, defined, or limited; if they are curious, we will let the readers read this text for themselves, going beyond the translations. On the other hand, *Yin* and *Yang* are two fundamental concepts for the theory of Taoism or Daoism, and surely we have all seen their visual representation:



*Yin* and *Yang* are two complementary forces in the universe where nothing is static but constantly evolving and moving. Although they are opposite forces, they are complementary, and neither of the two is absolute because there is something of the other in each of them. *Yin*, for example, is the dark, cold, containing part that is more passive and receptive; therefore, it has been given more of a feminine character. The *Yang* is the action, the light, the heat, and the power; therefore, it has been

given more of a masculine character. As we have already mentioned, none of these principles is absolute since the balance and the flow of constant change lie in their interdependence.

In his latest book, *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, Raskin applies these philosophical principles to make a fascinating analysis of some short films<sup>2</sup>. So, he analyzes ten short films frame by frame identifying the complementarity of these two forces to develop a schematic picture that let us identify both types of forces. Either, from the creation; that is, from where it can be identified on the filmmakers at the time of filmmaking—as in the decision of the structure, the camera-setting, and many other elements. And, on the other hand, from inside the stories; that is, from the characters—the *Yin* and *Yang* of their actions or predispositions within the stories.

It was to be expected that after following his career, this new form of analysis seemed to us not only fresh but original due to the crossing between the philosophical and the artistic. Of course, all of this is developed in a punctual academic way that can be easily followed, and that undoubtedly gives rise to a much deeper reflection of each short film.

This book is available on different platforms, so we highly recommend its acquisition. Without further ado, we present to you what we discussed with Richard Raskin and his contribution to *El ojo que piensa*.

## INTERVIEW WITH RICHARD RASKIN

**Annemarie Meier (AM)** We were delighted to discover your studies focused on Short Fiction Films. We eagerly studied your book *The Art of the Short Fiction Film: A Shot-by-Shot Study of Nine Modern Classics* (2002). Particularly, your deep approach, the parameters suggested in Story Design. Your analysis method — appropriate for filmmakers, investigators, and film critics—that had a significant influence on my investigation and essays about short films and have accompanied my students and future filmmakers in their learning process. For me and my colleague Paola Villa—a filmmaker, producer, and screenwriter—short film storytelling has been our shared passion for many years, which is why I invited her to join us for this conversation. We read with enormous interest *The Yin and Yang of Short Film Storytelling* published recently, and we are delighted about the opportunity to have a written conversation with you.

<sup>2</sup>You can find a review of this book in the section “Enfoques” of this issue.

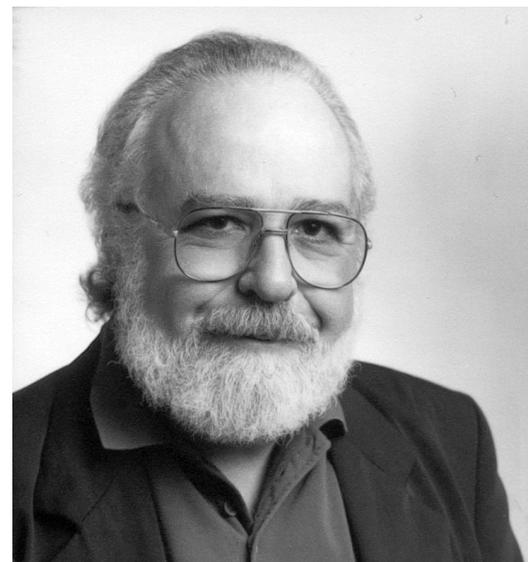


FIGURE 2. Richard Raskin.

**Richard Raskin (RR)** I'm grateful for your interest in the book. I'll do my best to answer your questions truthfully. Forgive me if some of my answers seem surprisingly brief. I am a firm believer in the "less-is-more" principle.

**Paola Villa (PV)** We believe it might be worthy, to begin with the most probable obvious question or, like other people say, address the pink elephant in the room. We would like to ask you why—or when—you felt the need to pair your short film studies using ideas and concepts of Taoism: *Yin* and *Yang*.

**RR:** About 10 years before I wrote the book, I was an adviser to a Finish student named Saara Cantell, whose doctoral dissertation was on the short film. A chapter in her study was called "Zen and the art of the short film," and described ways in which short film storytelling is in harmony with Asian aesthetics. Though I had forgotten that discussion—or thought I had—when I began to work on my book, her pages must have been the seed from which my thinking grew. Today, Saara Cantell is one of the most productive screenwriters and directors in Finland.

**AM and PV:** What did you discover on the way, and why is your new approach especially appropriate to analyze and interpret storytelling in short films?

**RR:** Though many beginners making their first short films are not aware of this, *holding back* is an essential part of short film storytelling. It's the source of the magic, what makes a great short film breathtaking. Many beginners do the *opposite*, they *overtell* their stories. Taoism is largely about *holding back* and has important lessons for the beginner.

**AM and PV:** What do the words *Yin* and *Yang* mean in your model or paradigm?

**RR:** I use the words ungendered, to eliminate a terrible gender bias. Each of the words has many meanings. In a nutshell, *Yin* means "holding back", "not doing", "absence", "vulnerability", leaving room for the viewer within the film, openness to interpretation, letting the viewer connect the dots. *Yang* means "structure", "seriality", "symmetry", "causality", "power", "presence", "doing". Just to give you some idea as to what storytelling properties are involved.

**AM and PV:** In the preface, you mention two goals for your new book: Enabling filmmakers to tell better stories, and students to "understand more fully the sub-

“The short film is an art form in its own right, not just a ticket to making feature films. I think film schools are largely to blame for not recognizing the intrinsic value of the short film. It’s the poetry of cinema.”

tleties of short film storytelling.” We admire your primary goals as we also discovered the richness and diversity of short films while working with students and young filmmakers.

Nevertheless, recognizing short films as an autonomous form—or type—of film and analyzing its divergent properties with seven parameters, you showed us that your extended studies reached a theoretical—and philosophical—approach.

We have widely discussed how most film theories and film studies approach short films as the origins of cinema, and at best, as the way to become a professional filmmaker and then jump into feature films. We believe research owes short films a broader view than that. As Godard when he said “c’est le film qui pense”, and Josep M. Catalá when he defends film as a “*Cine del pensamiento. Formas de la imaginación tecno-estética.*” We believe that short film itself is its own art form and *filmthought*. Maybe even, the purest form of cinema.

**RR:** I agree completely. The short film is an art form in its own right, not just a ticket to making feature films. I think film schools are largely to blame for not recognizing the intrinsic value of the short film. It’s the poetry of cinema. A Chinese master once said: the writer’s message is like rice. When you write prose you cook the rice; when you write poetry you turn the rice into rice wine. A great short film is intoxicating like rice wine. Yes, the purest form of cinema.

**AM and PV:** Most of the few Latin American Studies focused on short film use to compare it with literature and its forms, like short stories, poems or mini-fiction. Hilmar Hoffmann—founder of the International Short Film Festival Oberhausen—used to describe two forms of short films. The first one, a big group imitating the structure and narrative of a feature film, and the second one, a group of short films seeking new forms of storytelling and meaning. A Swiss researcher recognizes short films as “the art of reduction”—*Reduction* in the sense of the culinary term to reduce a sauce to its essence. What would you say if a colleague or student would limit his theoretical research to one of these terms?



FIGURE 3. *Wind* (*Szél*, Marcell Iványi, 1996).



FIGURE 4. *Andy Warhol Eating a Hamburger* (Jørgen Leth, 1982).

**RR:** I think Hoffman’s distinction makes sense. What he calls the big group, I call *novelle-film*. These are miniature feature films—typically 20 to 40 minutes long—such as graduation films at film schools. In my view, they should not be called “short films.” Their storytelling properties are about the same as those of “feature films”. True short films are typically under 10 minutes long and have their own set of storytelling properties:

- In the short film, conflict is not necessary. Short films are not necessarily conflict driven. There can be conflict in a short film, but it is merely optional.
- In the short film there is no character arc. No fundamental transformation of characters. Instead, there are character moments—moments when characters make choices that change their situations. The characters don’t evolve or change.
- In the short film, wordless storytelling—no dialogue—is a real option.

These are, in my view, the three main differences between the short film and longer narratives with which they are often confused.

**AM and PV:** We believe it would be interesting for our audience to understand how you selected the films you analyze in your most recent book, given they are a very rich selection.

**RR:** Each of the films was selected for two reasons: the film was a good example of the principle to be illustrated, and it was a film I loved and could watch over and over again without getting tired of it.

**AM and PV:** One more question regarding the Dao or Tao. If this philosophy is about renouncing the illusion of control, how could this apply to the creative impulse and the material manifestation of stories? How, in your opinion, could filmmakers approach this in their art?

**RR:** As described in the chapter on *Andy Warhol Eating a Hamburger* (Jørgen Leth, 1982), the most fascinating moments of the film result from Warhol’s misunderstanding. He thought a cue would tell him when to speak his one line, but that cue would never come. And as he continued waiting for it, he became progressively more uncomfortable and nervous, an interesting to look at. The director Jørgen Leth, always welcomes unexpected events during a shoot and he allows them to change the direction of the film. In other words, he is willing to let go and to let the film take on qualities he hadn’t chosen; in other respects, of course he remains in full control.

**AM and PV:** Please talk to us about the short films you directed and what themes interest you as a creator. Is your creative persona the same as your scholar's inner self?

**RR:** I only directed one short film because I quickly discovered that I am not good at that. I am ok as a writer and leave directing to people who are good at that. The one I directed—and wrote and produced—was called *Life is Like a Glass of Tea* (Richard Raskin, 2010) and I regret not finding someone else to direct it.

**AM and PV:** Your “Parameters for Story Design and Guidelines for Student Filmmakers” have an important presence in our classes and workshops with students at our university and young filmmakers of independent groups. With great interest and curiosity, we studied the examples you analyze in your new book. So, we would be very pleased to read a general remark about *Memory of the Sea* (*Recuerdo del mar*, Max Zunino, 2005), a Mexican short film we appreciate a lot and use to analyze with our students. The 3-minute sequence shot with the noise of waves reaching a beach, has only two brief comments in Spanish: At the beginning, a man's voice says: “I'll never forget when I saw the sea for the first time . . .” And at the end: “It seemed very big.”

**RR:** I won't say much about this excellent film in particular, other than to point out that it is a great example of *holding back* and to note that the abandoned car effectively indicates something about disrespecting nature, which in turn influences the speakers' experience of the sea. I think there is an implicit causality in play. But in general, I really appreciate brevity and simplicity in narratives of every kind. Forgive me if I'm repeating a quote already used, but I love St. Exupéry's view that “perfection is achieved, not when there is nothing left to add but rather when there is nothing left to take away.” 🐼

“In general, I really appreciate brevity and simplicity in narratives of every kind. [...] I love St. Exupéry's view that ‘perfection is achieved, not when there is nothing left to add but rather when there is nothing left to take away.’”



FIGURE 5. *Memory of the Sea*  
(*Recuerdo del mar*, Max Zunino, 2005).

# Bibliography

RASKIN, R. (1998). Five Parameters for Story Design in the Short Fiction Film. *p.o.v.*, (5). [https://pov.imv.au.dk/Issue\\_05/section\\_4/artc3A.html](https://pov.imv.au.dk/Issue_05/section_4/artc3A.html)

LAO-TSÉ. (2019). *Tao Te K'ing*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.

ANNEMARIE MEIER is Professor, Researcher and Film Critic in Guadalajara, Mexico. She has published Articles and Essays in Journals and Collective Books. In 2013 she published a Book about *Short Film: El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar*.

PAOLA VILLA was a Professor for Audiovisual Medias at the University ITESO in Guadalajara, Mexico during 14 Years in addition to directing and scriptwriting for cinema. Her Short Films **6:00** pm (2007), **Uno** (2012) and **Alberca** (2018) won National and International Prizes.

## El viaje de ida y vuelta. Reseña de *Las hostilidades* (2021)

KARINA SOLÓRZANO

caterin\_arwen@hotmail.com

<http://orcid.org/0009-0005-7944-8100>

UNAM/ENES, México

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i27.425>

*Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas.*

Pedro Páramo - Juan Rulfo

Quería comenzar este texto con una cita de la novela *Pedro Páramo*, no con la más conocida: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre» sino con ésta que habla sobre traer los ojos con los que nuestras madres han mirado las cosas antes que nosotros. Como Comala, el pueblo imaginario de Rulfo, Santa Lucía en el Estado de México es el lugar al que retorna Sebastián Molina, director de *Las hostilidades* (2021), su ópera prima.

Conocemos Santa Lucía poco a poco, a través de las imágenes de Molina: un auto en medio de un terreno baldío al amanecer, el rostro de uno de los primos del cineasta en plano medio, con tonalidades color púrpura de fondo. Descubrimos el lugar de su infancia a partir de las anécdotas de los familiares y amigos,

esas historias dan cuenta de cómo se ha transformado el lugar. Son como las voces de los fantasmas de la novela de Rulfo: nos hablan del pasado, de aquellos que ya no están. Se trata de una forma particular de reconocer los lugares de nuestra infancia, las imágenes de Molina nos invitan a mirar con los ojos del que retorna.

Los testimonios de Santa Lucía construyen distintos puntos de vista sobre el lugar, pero también a partir de un sitio particular dejan ver una transformación general: pueblos y ciudades que han cambiado por la violencia del país. Monterrey, Zacatecas, Guajuato, Santa Lucía. Las anécdotas son historias pequeñas que participan de la memoria de un país. Un chico habla sobre su encuentro con el ejército en una playa durante una borrachera: cargó una de las armas de los oficiales mientras su amigo temblaba de miedo. Un hombre —del que sólo vemos la mitad de su cuerpo— cuenta cómo tuvo que rascarse la piel para quitarse un tatuaje al entrar al ejército, el tatuaje fue una “novatada” por parte de sus compañeros.

Escuchamos estas voces acompañadas de las imágenes que el director parece descubrir a su paso; es como si la película se construyera, en algunos momentos, a partir sólo de las imágenes y, en otros, de los sonidos: una pelea de gallos y un juego infantil con cadáveres de codornices, los niños se acercan a la cámara de Molina, hablan con él. Es un gesto importante porque la presencia del cineasta no es la de un extraño que observa con la distancia de quien no conoce el lugar, también es la mirada de quien busca lo familiar durante el tiempo que puede durar un viaje de ida y vuelta.

¿Cómo disponer de lo observado durante un tiempo, sea breve o no? Es como si el ejercicio de montaje implicara también un ejercicio con la memoria. Filmar en el presente la casa que solía ser el lugar de juegos en la infancia escapando de la nostalgia porque ahora son otros niños —los descendientes— los que también juegan ahí. Y, tal vez, no hay mayor antídoto contra la nostalgia que la energía de los niños. La casa de la infancia de Sebastián y sus

familiares en ella, una casa para los descendientes. Como el poema de Arseni Tarkovski en **El espejo** (*Zerkalo*, Andréi Tarkovski, 1975):

Sigan viviendo en la casa, y ella no se destruirá.  
Convocaré a cualquiera de los siglos,  
entraré en él, y construiré allí mi morada.  
Por eso están conmigo sus hijos y sus mujeres comparten mi mesa,  
pues, la mesa es una sola para el bisabuelo y para el nieto.

¿Cómo disponer de lo observado? Una gran parte de la película resuelve esta duda registrando el presente al escuchar y mirar a los otros, pero también al ordenar las imágenes a partir del sonido, como si se tratase de un registro en un presente que todavía no está habitado por fantasmas —como sí sucede en Comala—. **Las hostilidades** muestra Santa Lucía en el presente en el que el director acompaña a sus amigos por las carreteras arenosas del lugar mientras escuchan hip-hop. El presente actualiza el recuerdo, por eso no hay nostalgia.

**Las hostilidades** —¿a qué hostilidades remite su título? ¿a las de los habitantes de Santa Lucía? ¿a la distancia entre la mirada del que vuelve sólo de paso y del que se queda?— es una película contra la nostalgia. Filmar contra la nostalgia y contra el gesto fácil de hacer explícita la violencia que parece escalar paulatinamente en Santa Lucía. Me parece que esto sólo es posible deteniéndose en las imágenes y de lo que ellas significan de manera personal. La cercanía con las imágenes.

Me interesa esta cercanía porque en el cine documental mexicano contemporáneo el uso en primera persona empieza a cobrar importancia. Lo que en países como Argentina, Chile o Brasil suele ser un recurso para reflexionar sobre el pasado traumático de las distintas dictaduras —tanto en la generación de los directores que la vivieron como en la de los hijos y, ahora, los nietos— en el cine mexicano parece instalarse en este presente en el que la violencia todo lo ocupa. De esa violencia hablan los testimonios de la gente de Santa Lucía, una que el cine de ficción ha estetizado al

combinar la belleza de la cinematografía con la abyección de un plano largo —pienso sobre todo en **Heli** (Amat Escalante, 2013)—.

Una generación de directores que hacen del uso de la primera persona una vía para reflexionar sobre la representación de la violencia en las imágenes de su pasado: tanto las que sobreviven —como los videos de caseros de cumpleaños o vacaciones— como las de la memoria evanescente. En todas, la figura del padre parece ser el detonante de la memoria. Los temas de Juan Rulfo retornan en el cine contemporáneo. Así sucede en **Comala** (2021) de Gian Cassini, una película que se asemeja a una *road movie*, o en el cine de detectives como en **M** (2007) de Nicolás Prividera. En **Las hostilidades**, vemos al director en su escritorio con notas de periódico, dibujos y fotografías; él es el investigador de su propia historia. Mientras Cassini aparece en escena, Molina se mantiene detrás de la cámara, sabemos de su presencia porque los niños se refieren a él. En un momento escuchamos su voz en *off* y en otra ocasión lo vemos en un video familiar de los noventa: es la infancia en la que también está presente la figura del padre.

Regreso a la cita de Rulfo: «los retazos de suspiros» de la madre. Imagino ese suspiro como un indicio de la nostalgia, un contaste entre la memoria y el presente. La infancia, el paraíso perdido de los poetas. En **Las hostilidades**, tal vez, sólo existe un gesto de nostalgia —que en todo caso Molina lo muestra como un acto de remembranza— en la voz del padre que acompaña las imágenes de archivo familiar. Entre las imágenes de las fiestas familiares y la música —en *off*— de Los Cadetes de Linares, el director pregunta a su padre cómo llegó la familia al pueblo de Santa Lucía y por qué se mudó de ahí: «el medio en el que te desenvuelves te va arrastrando para que te conviertas en la persona que eres», responde y sentencia su padre antes de decirle que espera que sus palabras sirvan para algo.

Puede que exista un eco entre esas palabras y el viaje de ida y vuelta del propio director; sin embargo, esta no es una película sobre el contraste entre la vida en un pueblo y la vida en una

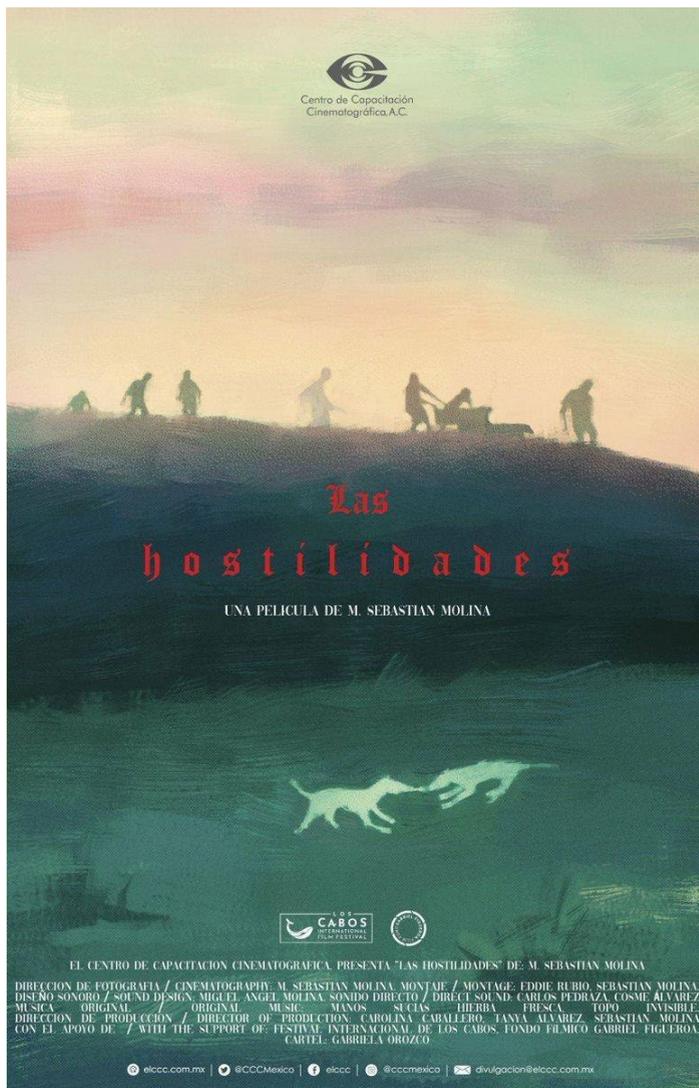
ciudad o sobre una migración. Quizá tampoco sea una película sobre la violencia creciente que ocupa todos los lugares de México, o al menos no sólo es una película sobre eso. Para mí, ***Las hostilidades*** es una película sobre cómo volvemos a mirar los lugares que habitamos y que nos son familiares. Sobre cómo aprendemos a mirar desde el presente sin recurrir a la nostalgia. Sobre la memoria de un pueblo que todavía no está ocupado por fantasmas. Es una película del presente y cómo ese presente abre la posibilidad de un cine capaz de reflexionar sobre otras formas de mostrar las imágenes.

«¿Qué pasó Sebas, ya estas listo?», pregunta una voz fuera de campo mientras en el encuadre sólo vemos la mitad del cuerpo del director: la voz indica el regreso a casa. De nuevo un viaje en carretera, ahora durante la noche. Viajar para volver, viajar para no dejar fija la memoria. 🍷



*Las hostilidades* (Sebastián Molina, 2021).

# Ficha técnica



## **LAS HOSTILIDADES**

### *Dirección*

M. Sebastián Molina

### *Guion*

M. Sebastián Molina  
Karen Plata

### *Fotografía*

M. Sebastián Molina

### *Música*

Paulina Lozano,  
Pedro Antonio Padilla,  
Ollie Viceraz,  
Freinzer,  
Coga Omar

### *Compañías*

Centro de Capacitación  
Cinematográfica (CCC)

México, (2021)

Documental, 70 minutos.

KARINA SOLÓRZANO es parte del equipo de programación de Documenta Madrid y FICUNAM también es parte de la coordinación del Foro de la Crítica permanente del mismo festival. Ha escrito para publicaciones como la Revista de la Universidad de México y Nexos. Es una de las editoras del sitio de crítica feminista La Rabia.



## Reseña de *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, de Richard Raskin

ANNEMARIE MEIER

annemariemeier@gmx.net

<http://orcid.org/0009-0003-7550-7973>

PAOLA VILLA

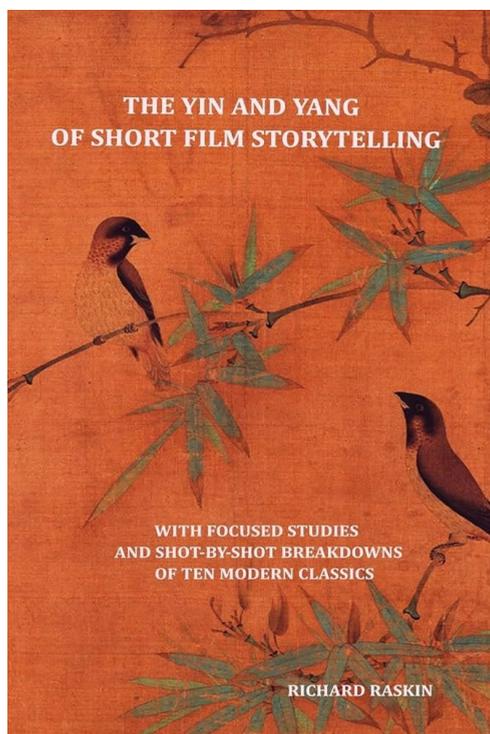
<http://orcid.org/0009-0003-2114-6316>

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i27.434>

Lo primero que capta la atención del lector al tener el libro en sus manos es el diseño “oriental” de la portada, en ella se muestran dos pájaros sobre delicadas ramas de bambú con un fondo en color ladrillo. La imagen despierta curiosidad al tratarse de un libro teórico sobre la narrativa del cortometraje, al igual que la alusión a la filosofía oriental en el título. Al abrir y hojear el libro nos encontramos con una estructura clara, un lenguaje directo y el atractivo visual de un cuantioso número de páginas con *breakdowns* de cortometrajes plano por plano. La explicación de las ideas y los conceptos filosóficos es transparente; y su detección comentada en una serie de cortometrajes de importantes realizadores resulta convincente toda vez que enriquece el visionado de las películas cuyas fichas técnicas incluyen las ligas para verlas.

El libro —compuesto por un prefacio, una introducción y cuatro capítulos— se dirige tanto a estudiosos y analistas del cortometraje como a estudiantes, realizadores y aficionados. De manera sumamente estimulante, la más reciente publicación del investigador y docente de la Universidad de Aarhus (Dinamarca) propone detectar y revisar en cortometrajes —de menos de diez minutos de duración— la estrategia narrativa y estética con la que atrapa y conmueve al espectador. Para ello recurre a la filosofía taoísta al centrarse en las distintas maneras como los realizadores y los personajes de un cortometraje se colocan frente a los hechos que se narran.

En el prefacio y la introducción, Raskin (2022) destaca que el motivo para escribir el libro era poner el foco en aspectos del cortometraje que no han sido reconocidos con anterioridad. Después de haber abonado hace veinte años a la narración filmica breve con una serie de paradigmas, Raskin encontró en el taoísmo una herramienta para analizar y comprender ciertas estrategias narrativas y tecno-estéticas características para el cortometraje que lo aleja de las convenciones narrativas del cine. Para abordarlas a través de



un nuevo enfoque, Raskin interpreta libremente los conceptos *Yin* y *Yang*, así como la filosofía del taoísmo. Explica, por ejemplo, que no interpreta los conceptos con una perspectiva de género, ya que distorsionaría la profundidad de la idea filosófica.

Interesante que, como investigador y académico, Raskin nunca pierde de vista la perspectiva educativa. Por ejemplo, como objetivo de su nuevo libro y enfoque de análisis comenta que pretende impulsar a los realizadores para producir mejores cortos y que los estudiantes se habiliten en comprender con más profundidad las sutilezas narrativas que caracterizan los cortometrajes breves. No sorprende entonces que el autor aproveche la introducción para presentar una síntesis de sus anteriores publicaciones. Así, nos recuerda cómo hace veinte años trabajó un modelo conceptual de análisis que se sigue aplicando en la enseñanza y el estudio del cortometraje en centros educativos de Dinamarca.

Desgraciadamente, en México este modelo de análisis no ha recibido la atención que se merece. Tal vez por no contar con la traducción al español, pero quizá también por el hecho de que el cortometraje sigue siendo un formato poco valorado entre los estudiosos del cine, muchas veces reducido a “ejercicio estudiantil” que sirve para preparar a los realizadores noveles. Por lo que se le considera todavía un formato cinematográfico menor.

Con su propuesta de parámetros de hace veinte años, Raskin se distanció de la estructura narrativa convencional que suele señalar los pasos para desarrollar un conflicto, para que a su vez llegue a una resolución. Su enfoque estaba basado en la idea de que la narración del cortometraje se descubre mejor en términos de características divergentes que se equilibran el uno con el otro en una interacción dinámica. Su modelo de siete parámetros reconocía: a) el corto centrado en un personaje o en la interacción de los personajes; b) la interacción entre la causalidad y la decisión; c) la consistencia y la sorpresa; d) la imagen y el sonido; e) un personaje y un objeto o decorado; f) la sencillez y la profundidad; y

por último, g) la economía de medios y el conjunto de los medios utilizados. A través de libros, artículos, una revista y una guía para estudiantes, Raskin difundió su visión teórica que fue bien recibida en Dinamarca, el norte de Europa y EE. UU.

Pero regresemos a su nueva publicación *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*. En el primer capítulo, “Puntos de referencia en la filosofía taoísta”, se describen y ejemplifican los conceptos que corresponden al nuevo enfoque del autor. Se tematizan las interpretaciones de los conceptos y se remite a propuestas que distintos filósofos han aportado a la filosofía taoísta. También se aclara que el análisis de los cortometrajes que contiene el libro se centra en los conceptos de la “no acción” (*non-doing*) y el “no ser” (*non-being*) donde el *Yin* —como contención (*holding back*)— y el *Yang* —como estructura y control— son inseparables y complementarios.

En el segundo capítulo, titulado “Un paradigma”, el autor muestra una gráfica en la distingue la postura de los realizadores entre el *Yin* y *Yang*, que a su vez define a los personajes de un cortometraje. Para el *Yin* del realizador, Raskin señala cinco categorías: a) el *Yin* de la omisión; b) el del espacio interior; c) el de la interpretabilidad; d) el de la aceptación de los regalos del azar; y por último, e) el *Yin* como *locus*. Para el *Yang* del realizador distingue entre los siguientes: a) el *Yang* de la estructura; b) el de la causalidad; c) el del poder mecanizado; d) el de la práctica de la producción; y por último, e) el *Yang* como *locus*. Mientras que para el *Yin* de los personajes se distingue entre: a) el *Yin* de la no-acción; b) el de la duda; c) el de la vulnerabilidad; d) el “no estar presente”. Para el *Yang* señala a) el de la acción; b) el de aprovechar la oportunidad; c) el de estar a cargo; y por último, d) el de estar presente. En el resto del capítulo se explica cada posibilidad del esquema con ejemplos de los cortos cuyos *breakdowns* conforman el cuerpo del tercer capítulo.

Recorrer el tercer capítulo “Estudios de los cortometrajes” es un gozo para cualquier profesional y amante del cine ya que aparte de los *breakdowns* presenta las fichas técnicas, la liga para el

visionado y los premios ganados de los diez cortometrajes clásicos seleccionados. Empezando con ***Dos hombres y un armario*** (*Two Men and a Wardrobe*, 1958) de Roman Polanski —obra de culto del surrealismo filmico—, el autor analiza e interpreta cortometrajes de Kieslowski, Panov, Malmqvist y Asgard, entre otros. El detallado análisis y el enfoque interpretativo del autor nos abren una nueva y estimulante apreciación del poder narrativo, estético y filosófico de los cortometrajes. Al mismo tiempo que refuerzan nuestra convicción de que, en realidad, el cortometraje es una forma autónoma de cine: un género liberado de ciertas normas y convenciones comerciales, y por lo tanto cargado de significado.

Sin embargo, Raskin no se limita a aplicar su nuevo enfoque a los discursos filmicos breves. También dedica el cuarto capítulo, “Ejemplos adicionales de otras formas de arte”, a aplicar un método analítico en ejemplos de discursos literarios, visuales y audiovisuales de larga duración. Por ejemplo, el *Yin* del espacio interior en el trabajo creativo del escritor Paul Auster. O también, el *Yin* de la omisión en los espacios vacíos de dibujos de tinta china y guache orientales, así como un dibujo de Henri Sorensen —en el que detecta el *Yang* en el trabajo del pintor— y una pintura impresionista de Claude Monet —en la que encuentra la omisión de la materialidad—. Además, se remite a Hemingway y su teoría de la omisión al describir algunas escenas de las películas ***El padrino*** (*The Godfather*, 1972) y ***El padrino (parte III)*** (*The Godfather Part III*, 1990) de Francis Ford Coppola, así como ***Las alas del deseo*** (*Der Himmel über Berlin*, 1987) de Wim Wenders. Otros ejemplos de “contención” citados por Raskin son la letra de una canción anti-nazi de 1940 y escenas de la película ***La lista de Schindler*** (*Schindler's List*, 1993) de Steven Spielberg. Mientras que la pintura *Los girasoles* (1888) de Vincent van Gogh lleva al reconocimiento de varios tipos de *Yang*.

En un apartado con el título “*In a Nutshell*”, el autor concluye sus observaciones sobre el cortometraje. Sostiene que alcanza su excelencia narrativa cuando por su estrategia de contención (*holding back*)

le deja al espectador el trabajo de reconocer su esencia. El autor menciona los elementos que vuelven al cortometraje especialmente denso y cargado de significado: a) la contención de personajes; b) la sencillez de la historia; c) la progresión de la causalidad; d) el *Yang* y la apertura del realizador para aprovechar “los regalos de los sucesos circunstanciales”; etc. Los comentarios también contienen dos advertencias: en primer lugar, la falta de *Yin* puede traducirse en una duración que alarga sin mejorar el corto; y, en segundo lugar, la falta de *Yang* puede llevar a una narración sobrecargada que distrae de la esencia. Un cortometraje con un balance entre el *Yin* y el *Yang* es poesía cinematográfica pura, concluye Richard Raskin antes de compartirnos el origen de las ideas que resultaron en su libro.

Como lectoras y reseñadoras sólo nos queda por agregar nuestra admiración por un trabajo académico y creativo muy profundo y original acerca del cortometraje y su esencia narrativa. Así como nuestro reconocimiento del cortometraje como tipo de cine autónomo, expresivo en su narración y estética —tanto visual como sonora—, y profundo en su carga significativa y filosófica. Finalmente, creemos que *The Yin and Yang of Short Film Storytelling* de Richard Raskin profundiza la comprensión de este género cinematográfico, y propone un método para una nueva manera de abordarlo. 🍷

# Bibliografía

RASKIN, R. (2022). *The Yin and Yang of Short Film Storytelling. With Focused Studies and Shot by Shot Breakdowns of Ten Modern Classics*. Nueva Orleans: Quid Pro Books.

ANNEMARIE MEIER es docente, investigadora y crítica de cine en Guadalajara, México. Ha publicado artículos y ensayos en revistas y libros colectivos. En 2013, publicó a través de la Universidad Autónoma Metropolitana, sede Xochimilco (Ciudad de México), su libro *El cortometraje: El arte de narrar, emocionar y significar*.

PAOLA VILLA fue profesora en el ITESO de Guadalajara, México, por 14 años en Medios Audiovisuales, además de desempeñarse como directora y guionista independiente en proyectos cinematográficos. Sus cortometrajes **6:00 pm** (2007), **Uno** (2012) y **Alberca** (2018) han obtenido reconocimientos nacionales e internacionales.

# Review of *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, by Richard Raskin

ANNEMARIE MEIER

annemariemeier@gmx.net

<http://orcid.org/0009-0003-7550-7973>

PAOLA VILLA

<http://orcid.org/0009-0003-2114-6316>

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i27.434>

The first thing that catches the reader's attention when holding the book in his hands is the "oriental" design of the cover that shows, on an orange-colored background, delicate bamboo branches and leaves with two birds. The image arouses curiosity for a theoretical book focused on short film's narrative, the same as the allusion to Eastern philosophy in the title. When opening and reading the book, we find a clear structure, straightforward language, and the visual appeal of many pages with shot-by-shot *breakdowns* of short films. The explanation of the philosophical ideas and concepts is transparent; and their detection commented on a series of short films by influential filmmakers, convinces and enriches the viewing of the films, of which technical sheets include the links to watch them.

The book—structured in a preface, introduction, and four chapters—is aimed at scholars and analysts of the short film as well as students, filmmakers, and amateurs. In a highly stimulating way, the most recent publication by the researcher and professor at the University of Aarhus (Denmark) proposes to detect and review in short films—of less than ten minutes in length—the narrative and aesthetic strategy with which captures and moves the viewer. For this purpose, he resorts to the Daoist philosophy by focusing on the different ways how filmmakers and the characters of short films are placed in front of the facts narrated.

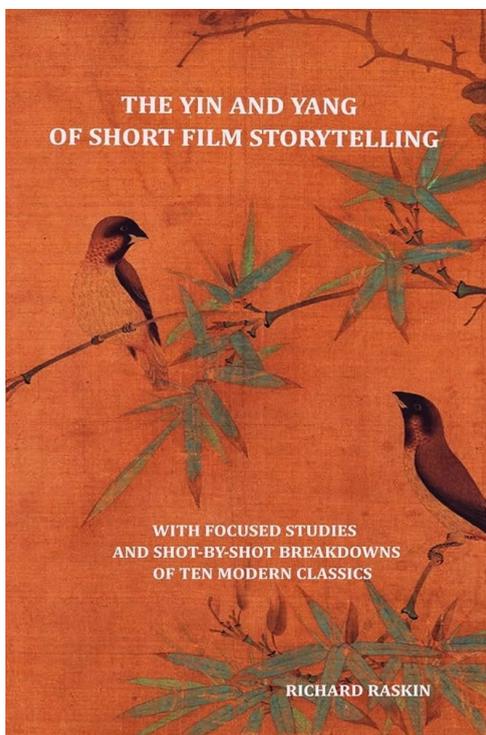
In the preface and introduction, Raskin (2022) emphasizes that the reason for writing the book was to focus on short films' aspects that have yet to be acknowledged. After approaching short film narration twenty years ago with a series of paradigms, Raskin found in Daoism a tool for analyzing and understanding certain narrative and techno-aesthetic strategies characteristic of short films that moves them away from cinematic narrative conventions. For this new approach, Raskin freely interprets the *Yin* and *Yang* concepts, as well as the Daoism philosophy. He argues, for example, that he

does not approach concepts with a gender perspective since that would distort the depth of the philosophical idea.

Interestingly, as a researcher and academic, Raskin always retains sight of the educational perspective. As an objective of his book and the new approach to analysis, for example, he comments that he intends to encourage filmmakers to produce better short films and enable students to understand the narrative subtleties that characterize short films more deeply. It is unsurprising that he takes advantage of the introduction to present a synthesis of his previous publications. He reminds us that twenty years ago, he worked on a conceptual analysis model that is still applied in the teaching and study of short films in educational centers in Denmark. Unfortunately, this analysis model has not received the attention it deserves in Mexico. Perhaps because it is not translated into Spanish, but maybe also because short films are still a little valued format among film scholars, reduced to a “student exercise” that prepares new filmmakers and is still considered a minor film format.

With his proposal of parameters twenty years ago, Raskin distanced himself from the conventional narrative structure that indicates the steps to develop a conflict, that eventually comes to a resolution. His approach was based on the idea that short films’ narrative is best described in terms of divergent characteristics that balance each other in a dynamic interaction. His seven-parameters model defined the following aspects: a) the interaction between short films centered on a character or the character’s interaction; b) the interaction between causality and decision; c) consistency and surprise; d) image and sound; e) a character and an object or a piece of the set; f) simplicity and depth; and lastly, g) economy of means and the set of media. Through books, articles, a magazine, and a guide for students, Raskin spread his theoretical vision in Denmark, Northern Europe, and the USA.

But let’s get back to his new book, *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*. Chapter One, “Reference Points in Daoist Philosophy,”



describes and exemplifies the concepts corresponding to the author's new approach. The concepts' interpretations are thematized and they are referred to interpretations that different philosophers contributed to the Daoist philosophy. He also clarifies that his analysis of the short films referred in the book focuses on the concepts of "non-doing" and "non-being," where the *Yin*—as *Containment (holding back)*—and the *Yang*—as structure and control, are inseparable and complementary.

Chapter Two, "A Paradigm," begins with a chart in which the author distinguishes between the *Yin* and *Yang*, which corresponds to the position of the filmmakers and the one that defines short films' characters. For the *Yin* of the filmmaker, Raskin points out five categories: a) the *Yin* of omission; b) of inner space; c) of interpretability; d) of the acceptance of the gifts of chance; and lastly, e) the *Yin* as *locus*. For the *Yang* of the filmmaker, he distinguishes the following: a) the *Yang* of structure; b) causality; c) mechanized power; d) the practice of production; and lastly, e) the *Yang* as *locus*. Whereas for the *Yin* of the characters he distinguishes the following: a) *Yin* of non-action; b) doubt; c) vulnerability; and lastly, d) "not being present." While for the *Yang*, he points to a) action; b) taking advantage of an opportunity; c) being in charge; and lastly, d) being present. In the rest of the chapter, each scheme possibility is explained with examples and breakdowns for the short films that comprise Chapter Three.

Going through Chapter Three, "Studies of Short Film," is a joy for any professional and film lover as it presents the technical data sheets, the links to watch the selected short films, and the awards of these ten classic short films. Starting with ***Two Men and a Wardrobe*** (1958) by Roman Polanski—a cult work of film surrealism, the author analyzes and interprets short films by Kieslowski, Panov, Malmqvist, and Asgard, among others. Raskin's detailed analysis and interpretative approach create a new and stimulating appreciation of short films' narrative, aesthetic, and philosophical

power. At the same time, it reinforces the conviction that short films are actually an autonomous form of cinema, a cinema freed from certain commercial norms and conventions, and therefore they are loaded of meaning.

However, Raskin does not limit himself on applying his new approach to short films discourses. He also dedicates Chapter Four, “Additional examples of other art forms,” to apply an analytical method to examples of long-duration discourses: literary, visual, and audiovisual types. For example, he analyzes the *Yin* of interior space in the work of the writer Paul Auster. Also, the *Yin* of omission in the empty spaces of Chinese ink drawings and oriental gouache, as well as a drawing by Henri Sorensen—in which Raskin detects the *Yang* in the painter’s work—and an Impressionist painting by Claude Monet—in which Raskin finds the omission of materiality. He also refers to Hemingway and his theory of omission as he describes scenes from the films *The Godfather* (1972) and *The Godfather Part III* (1990) by Francis Ford Coppola; and *The Wings of Desire* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) by Wim Wenders. Other examples of *holding back* cited and interpreted by Raskin are the lyrics of a 1940 anti-Nazi song and some scenes from the movie *Schindler’s List* (1993) by Steven Spielberg. While Vincent van Gogh’s painting *The Sunflowers* (1888) leads to the detection of various types of *Yang*.

Richard Raskin concludes his remarks on short films in his “In a Nutshell” section. He sustains that short films reach his narrative excellence when by his *holding back* strategy, it leaves the task of recognizing its essence to the viewer. Raskin mentions the elements that make short films incredibly dense and loaded with meaning: a) the containment of characters; b) the simplicity of the story; c) the progression by causality; d) the *Yang* and the director’s openness to take advantage of “the gifts of circumstantial events”; etc. The comments also contain two caveats: in the first place, the lack of *Yin* can be translated into an extension of short films length without

improving them; and in the second place, the lack of *Yang* can lead to an overloaded narrative that could distract from the short films' essence. The short films with a balance between the *Yin* and *Yang* are pure cinematic poetry, Raskin concludes, then he proceeds to share the origin of the ideas that resulted in his book.

As readers and reviewers, we only can add our admiration for a deep, original, and creative academic work focused on short films and their narrative essence. As well as our acknowledgement of short films as an autonomous type of cinema, expressive in their narration and visual-sound aesthetics, and profound in their significant and philosophical content. Finally, we believe that Richard Raskin's book, *The Yin and Yang of Short Film Storytelling*, has delved into the understanding of this film genre, and the proposition of a method for a new approach. 🧠

# Bibliography

RASKIN, R. (2022). *The Yin and Yang of Short Film Storytelling. With Focused Studies and Shot by Shot Breakdowns of Ten Modern Classics*. New Orleans: Quid Pro Books.

ANNEMARIE MEIER is Professor, Researcher and Film Critic in Guadalajara, Mexico. She has published both articles and essays in Journals and Collective Books. In 2013 she published a book on Short Films titled: *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar*.

PAOLA VILLA was a Professor for Audiovisual Media at the University ITESO in Guadalajara, Mexico, during 14 Years in addition to directing and scriptwriting for cinema. Her Short Films **6:00** pm (2007), **Uno** (2012) and **Alberca** (2018) won National and International Awards.