A photograph of a white Volkswagen Beetle car parked on a dirt ground in front of a massive, towering pile of garbage. The car is on the left side of the frame, and the garbage pile fills the rest of the background, reaching up to the top of the image. The scene is a stark contrast between a clean, iconic car and a chaotic, polluted environment.

SANGRE

UN GUIÓN DE AMAT ESCALANTE

DÉCOUPAGE



SANGRE

UN GUION DE AMAT ESCALANTE



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

DÉCOUPAGE

The word "SANGRE" is centered in a bold, red, sans-serif font. It is set against a background of a red splatter or blood-like texture that radiates outwards from the text. The splatter is composed of many small, irregular red shapes, creating a sense of movement and intensity.

SANGRE

UN GUIÓN DE AMAT ESCALANTE

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Los textos que acompañan al guion fueron sometidos a un proceso de dictaminación a doble ciego por pares académicos, de acuerdo con los lineamientos de la Universidad de Guanajuato.

Sangre, un guion de Amat Escalante

Primera edición, 2020

D.R. © De los textos:

Los y las autoras.

D. R. © De la presente edición:

Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro,
C.P. 36000, Guanajuato, Guanajuato, México

Diseño y formación:

Alejandro Montes Santamaría

Fotografías:

Martín Escalante
Alex T. Fenton

ISBN (de la colección electrónica): 978-607-441-759-3

ISBN (de este volumen electrónico): 978-607-441-760-9

Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos citando siempre la fuente y otorgando créditos autorales correspondientes.

Editado en México / Edited in Mexico

Este libro fue apoyado por la Convocatoria Institucional de Investigación Científica de Apoyo a la Investigación y al Posgrado, 2020, de la Universidad de Guanajuato.

ÍNDICE

Presentación.....	9
Luis Felipe Pérez Sánchez Liliana García Rodríguez	
<i>Sangre</i>, quince años después.....	13
Amat Escalante	
Un día de <i>Sangre</i>. Crónica de un rodaje.....	17
María Fernanda Galindo	
Memoria y restauración cinematográfica: veredas que se cruzan.....	21
Paulina Mendoza	
<i>Sangre</i>, un film de Amat Escalante.....	25
Liliana García Rodríguez	
<i>Sangre</i>, un guion de Amat Escalante.....	39
Amat Escalante	
Galería.....	105
Filmografía.....	119
Sobre los autores y las autoras.....	121



PRESENTACIÓN

El hallazgo es importante porque significa una revelación. El hallazgo sucede ante algo que no se había notado antes, pero que estuvo ahí siempre. El hallazgo, si es que es una anagnórisis, entonces, no lo puede ver nadie por sí mismo, hasta que se manifiesta y es inevitable. El hallazgo es un momento.

Hay cierto pudor en descubrir, una cierta pena por haber dejado pasar lo que en este momento parece deslumbrante y claro o meridiano, puesto a la vista, imposible de dejar atrás, de no haberse visto antes. Pero esa también es la magia del descubrimiento: una fascinación ominosa, continente de perversión al mismo tiempo que de placer, una media sonrisa, irónica acaso, ante la epifanía.

Volver a mirar o quedársele viendo a algo tiene un fondo cartesiano y clínico. La premisa es segmentar de tal forma que en los fragmentos se encuentre el mecanismo o el misterio, la profundidad de los símbolos, incluso los no conscientes. Un cierto espíritu de migajas de pan o de camino amarillo tiene esto de volver a andar un sendero; de hacerlo con una parsimonia imposible si no se hace como un relato, reconstruyendo mediante la evocación de lo que ya sucedió. El valor de la novedad reside entonces en volver a mirar y descubrir. Mejor: el valor de la novedad no está en el objeto sino en la mirada que vuelve y enfoca. Entonces sucede un acontecimiento quizá en toda su dimensión y esencia: traumático y perturbador, como si sucediera de repente.

La colección *Découpage* es una tentación peligrosa. Recorrer los textos de este tomo anuncia un enigma y provoca la curiosidad. El lector encontrará las partes suficientes como para entender con actitud exegética un objeto completo. Este libro es sobre *Sangre*, de Amat Escalante. Quien lea al propio Escalante, a Liliana García, a María Fernanda Galindo y a Ana Paulina Mendoza busca el momento *découpage* de *Sangre*. Y, posiblemente, lo encuentre.

Amat Escalante ensaya con una sinceridad literaria que cautiva. Nos cuenta sus propios descubrimientos a la hora de acudir heurísticamente a la concepción de *Sangre* y de su producción.

Incluso ajusta cuentas con sus propias decisiones de hace quince años. Podemos ver cómo al director mismo le excede el efecto de su vocación y lo que narra es un reconocimiento, más que para explicar una película, para explicar, por medio de la escritura, una inclinación hacia la que no tiene control ni resistencia. Amat Escalante ordena lo que siempre pareció caótico e intuitivo. *Découpage* es la oportunidad de responder caprichosa y comprensivamente a aquellas preguntas por la conexión o la causa o la razón de las cosas; esas que cuando sucedieron no parecían sino un desorden y que, vistas hoy, tienen el aspecto de un acontecimiento, es decir, de lo milagroso.

Un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo sino un cambio en el planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él, dice Žižek. A la par del recuento de Amat Escalante, en este volumen se propone uno de los momentos de la filmación. María Fernanda Galindo sugiere una puesta en escena en donde Escalante revela que ya ha podido concebir la película. Como espectadores, el momento es un ámbito que tiene su valor como historia pero también como evidencia de un proceso, que no siempre sale a la luz, en donde Escalante apunta qué quiere o qué pretende en el tiempo real de la filmación. Ofrece un perspectivismo íntimo que luego hemos podido corroborar con la película terminada. Acudir a lo que todavía no es, resulta otro momento fantástico.

Volver a mirar lo ya visto es un riesgo que toman los obsesivos para revelar el pormenor, que es donde se esconden los enigmas. Si el recorte o la focalización aguda tiene por objeto volver a mirar, como si se nos hubiera perdido algo o estuviéramos a la búsqueda de un aviso, el texto de Liliana García es la mirada detenida que segmenta y, deductivamente, nos da las herramientas para leer un filme, para abrir el cuadro de una sola dimensión y entender la profundidad con la que ve quien tiene una luz potentísima para alumbrar o guiar o enseñar. Se acerca al guion a la par que a la película y ofrece una serie de figuras que nos

hacen replantearnos la manera en cómo percibimos *Sangre* y, podría decir luego de leer a García Rodríguez, de cada obra que veamos.

Si algo me ha hecho insistir en pensar la *Découpage* de *Sangre* como una invitación al hallazgo es el texto de Ana Paulina Mendoza. Calibra y pondera el valor de la restauración. Asume que esta labor, la de preservar, es una tarea de ecos: Amat Escalante filmó una historia de su tiempo y *Découpage*, quince años después, reúne una serie de reliquias que recuerdan ese momento de la primer década del nuevo milenio para que, cuando sea necesario, volvamos a mirar con nuevos ojos a *Sangre*, ese acontecimiento.

Luis Felipe Pérez Sánchez

* * *

La colección *Découpage* está inspirada en una serie de inquietudes que provoca la pantalla cinematográfica: ¿por qué me afecta esta película?, ¿cómo ha logrado expresar tan bien esa situación? Estas preguntas podrían reunirse en las siguientes: ¿qué motivó la existencia de este film?, ¿de dónde nace? La creación cinematográfica convoca a talentos de diversas disciplinas, como la fotografía, el sonido, la actuación, la escritura, etc. El camino que desemboca en una proyección de cine está lleno de dificultades, cuidado y no poca tenacidad. La motivación que inquietó, a su vez, al realizador, debió presentarse con una potencia capaz de atravesar las complejidades de un trabajo que no se puede lograr sin un equipo, tiempo y dinero. Estos libros ofrecen a sus lectores un pedazo de ese camino. La hemos llamado *Découpage* inspiradas en lo que el director Luis Buñuel dice a propósito de este término francés cuyo equivalente en castellano es "recortar", "seccionar"; *découpage*, sin embargo, no refiere a la técnica de montaje o edición que da sentido y coherencia narrativa al film, se trata de la primera intuición: la semilla de donde brota la película. "La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear". Según el director español, el *découpage* es el auténtico nacimiento del film, la segmentación que configura un mundo en la

ordenación de un metraje. Materia y alma se dibujan en el limitado margen de la pantalla para dar con una dimensión que se proyecta por primera vez en la mente del realizador y se materializa en el film.

El corazón de esta publicación es la generosidad de las personas creadoras, su disposición para compartir documentos y palabras que guardan la memoria de los momentos en que una película estaba naciendo. Con su generosidad, proporcionan una suerte de ventana por donde es posible asomarse al misterio de la creación cinematográfica. En esta ocasión, celebramos los quince años del estreno de *Sangre*, el primer largometraje de Amat Escalante. Con este film, a su vez, nació la carrera de uno de los directores más representativos en México. *Sangre, un guion de Amat Escalante* es la publicación facsimilar del guion, acompañado de fotografías y crónicas del rodaje, un valiosísimo texto del propio director y dos ensayos dedicados al estudio de la película, el guion y la importancia de asegurar la vida de *Sangre* gracias a la restauración del revelado original. Este libro se une al entusiasmo frente a esta nueva etapa de la vida de *Sangre*.

La colección *Découpage* es apoyada por la Convocatoria Institucional de Investigación Científica de la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado, 2020, de la Universidad de Guanajuato. En este proyecto convergen académicos y académicas con intereses en torno a la creación cinematográfica. También se han sumado cineastas, cuya generosidad ha hecho posible la presente colección. El libro que el lector tiene en sus manos es el segundo de la colección que inició con la publicación del bello *storyboard* del cortometraje "Celuria", *Cerulia, un storyboard de Sofía Carrillo*. Estos números no serían lo que son sin el trabajo minucioso y talentoso de Alejandro Montes Santamaría, quien se encarga del diseño de toda la colección y está presente en la elección de los contenidos, el contacto con los y las realizadoras, además de atender minucias y detalles de todo tipo. Estos números, como la colección, son también de él. Agradecemos a todas las personas que han dedicado tiempo, escucha e ideas para el desarrollo de *Sangre, un guion de Amat Escalante*; especialmente a Linda Wool y la compañía generosa de Anuar Jalife.

Liliana García Rodríguez
COLECCIÓN DÉCOUPAGE



SANGRE

15 AÑOS DESPUÉS

Amat Escalante

Recordar *Sangre* es recordar la inocencia de cuando la pude hacer. Algo que mirando hacia atrás adquiere un valor agregado invisible en su momento. No entender demasiado lo difícil o fácil que sería trabajar con actores y con un equipo creativo que estaba descubriendo, junto conmigo, el quehacer de un rodaje cinematográfico. De mis cinco películas (estoy en medio de hacer la quinta ahora), *Sangre* es la que escribí y edité yo solo; eso fue importante pues apenas me estaba conociendo, cinematográficamente hablando.

Hoy que recuerdo el tiempo en que hice *Sangre* y lo que significó para mí, saltan a la memoria una ambición y una inocencia muy particulares. Desde los 15 años tenía la idea fija (y un tanto secreta) de que quería realizar mi primer largometraje a la edad de 24 o 25 años. Varios directores que admiraba y me inspiraban habían realizado su primer trabajo a esa edad, entre ellos Werner Herzog. La idea se convirtió en una meta, una ruta a seguir que solo ahora puedo articular con cierta claridad.

La idea de hacer *Sangre* rondaba en mi cabeza desde unos diez años antes, más o menos por el tiempo en que realicé mi primer cortometraje, *Alone at Last*. Ese trabajo fue el resultado de un taller de video durante el verano de 1995, en Long Beach, California. En ese momento yo vivía en Estados Unidos. Tras el divorcio de mis padres decidí mudarme con mi madre y allá sucedieron cosas importantes para mi carrera. Conocí casi

por azar a Eugene Carpenter Jr., quien era padre de una compañera de escuela de mi hermano Martín; Eugene se interesó en mis inquietudes por el cine y decidió apoyarme. Gracias a ello yo pude experimentar y continuar con la idea de que podía ser cineasta. Hacer cine no es un trabajo regular en el que ganas dinero inmediatamente, se necesita ayuda. Y aunque yo trabajé desde muy joven en cadenas de comida rápida y tiendas de video, donde pude ver mucho cine, el sueldo alcanzaba para pagar una renta, pero no mucho más. Mucho menos para hacer cine. Con su apoyo realicé el cortometraje *Amarrados* en 1998 y también me ayudó para filmar *Sangre* con una cantidad importante de dinero. Era una buena cantidad pero, en términos cinematográficos, era una suma relativamente pequeña para hacer un largometraje. Eugene aparece como productor y es una figura decisiva en mis inicios, especialmente en relación con *Sangre*.

Tuvo lugar otro suceso importante. En el American Cinematheque de Los Ángeles, California, me encontré con *Japón* (México, 2003) de Carlos Reygadas. Me impresionó ver una película que conectaba tanto con el cine que me inspiraba; además de que el director era un joven mexicano. Le escribí a Carlos para contarle mi idea de hacer una película en Guanajuato. Su respuesta amable inició un diálogo que culminó en una conversación en persona en la Ciudad de México. Vio mi cortometraje *Amarrados* (México, 2002), le gustó y ese mismo día me contrató para trabajar en su

film *Batalla en el cielo* (México, 2005); Rodaje que fue decisivo para *Sangre*, pues allí conocí a la mayor parte del equipo, incluso al productor Jaime Romandía. *Batalla en el cielo* es la única película en la que he trabajado, aparte de las mías.

Sangre se filmó con el apoyo de Eugene Carpenter Jr. y Jaime Romandía, pero fue con el apoyo del Hubert Blas Found del Festival de Rotterdam, con el que pudimos terminar el rodaje e iniciar la edición. El rodaje fue una gran experiencia. Estaba contento de hacer la película que imaginé durante tanto tiempo. Trabajé con un equipo pequeño y cercano, la mayor parte de la gente no cobró, o cobró muy poco; hubo una buena conexión entre todos. Alex T. Fenton, el director de fotografía, estaba en completa sintonía con el proyecto y eso fue muy significativo. Mi hermano Martín fue asistente de cámaras, supervisó el casting y estuvo involucrado en todo el proceso. También realizó el "detrás de cámaras". Fue la primera película en la que Daniela Schneider, la directora de arte y vestuario, llevó a cabo esa labor sola. A partir de entonces he trabajado con ella en todos mis largometrajes. También participó mi padre, Óscar Escalante, que construyó un *travelling* de 30 metros que todavía usamos; ese mismo sirvió para el increíble plano inicial de la película de Carlos, *Luz silenciosa* (México, 2007). Mi madre, Linda Wool, me ayudó con los textos y otras cosas necesarias para conseguir apoyo económico. Invité a mi vecino para que fuera la estrella de la película, no lo conocía personalmente, pero lo veía pasar a veces y una vez me lo encontré en una lonchería donde lo observé comerse una torta, así como hace en la película. Al inicio, Cirilo Recio dudaba de la seriedad del proyecto. Se tuvo que desarrollar un proceso de confianza. Lo cité un par de veces y nunca llegó, así que decidí buscarlo en su casa. Al final, también para él fue algo importante actuar en esta película. Cirilo no había actuado antes. También fue la primera película de Raúl Locatelli, el sonidista, quien hizo un gran trabajo. Cuando Martín Hernández (diseñador de sonido) escuchó el sonido directo de *Sangre* me dijo que era de las mejores grabaciones que había escuchado. Siento que, en todo el equipo, compartíamos una inocencia que solo se da en una primera película. Todo acontecía en una atmósfera de descubrimiento. Ahora aprecio esa sensación y, de alguna manera, trato de revivirla, hasta donde puedo, en cada rodaje.

Esa inocencia estaba mezclada con ideas sólidas que precedían a la filmación y funcionaron, para mí y para el equipo, como una guía. La influencia de Robert Bresson estaba muy presente. Yo tenía dos ejemplares de *Notas sobre el cinematógrafo*; leía asiduamente uno y el otro rolaba entre el *crew* hasta que pasó por todas las manos. *Notas sobre el cinematógrafo* se compone de notas breves y fáciles de digerir. Es posible abrir el libro en cualquier momento, en cualquier página, y la mirada cae sobre una idea que inspira y sugiere cosas. Esas reglas nos ayudaron. Es bueno tener reglas, aun cuando queremos romperlas. Ese libro se acabó de tanto uso y creo que se lo terminó comiendo un perro durante el rodaje.

Al lado de la cercanía y familiaridad del equipo, tuve un proceso muy personal y solitario. Es el único guion que he escrito solo, lo leyó muy poca gente en su momento. También realicé el trabajo de edición yo solo. Eso fue significativo porque en ese doble proceso me descubrí y cuestioné. A partir de ello obtuve cierta claridad sobre mis ideas y la ejecución, lo que ayuda mucho durante la colaboración con escritores y editores. Editar y escribir son cosas muy similares: la edición es la reescritura de la película, eso se sabe. Fue importante que sucedieran en soledad. No fue a propósito, resultó con naturalidad y de manera intuitiva. La película salía de mí, en soledad, pero obviamente se necesitaba un equipo que ayudara a la realización porque no se puede llevar a cabo completamente solo.

Después de la edición envié una copia en formato vhs al Festival de Cannes. La copia era malísima: un telecine provisional, chueco, la imagen temblaba. Recibí con mucha sorpresa la noticia de la selección. Se trataba del Festival de Cannes, uno de los más importantes para el cine de autor, ese mundo que me había inspirado tanto. Una vez que fuimos seleccionados, recibimos apoyo del ya extinto FOPROCINE e IMCINE para terminar la película. El costo de la postproducción fue mayor que todo el proceso anterior. *Sangre* tiene una manufactura artesanal, pero pudimos llegar a Cannes en la sección *Un certain regard* de la Selección Oficial, la segunda categoría apenas después de la Competencia Oficial. Allí se encontraba *Batalla en el cielo*. Eso fue muy especial porque las dos películas compartían el *crew* casi en su totalidad. Carlos ayudó mucho para que *Sangre* se realizara. Aparece como productor y, además, participó como extra en un cameo pequeño. Cannes fue una euforia,

celebramos mucho estar ahí y terminar las dos películas el mismo año. Sucedió una sincronía especial.

Siempre he sentido arrepentimiento de algunas decisiones que se tomaron en el tema de la venta y la distribución de la película. Ahora ha quedado claro que fueron malas decisiones, no solo mías. *Sangre* se ha distribuido en pocos países. Su vida, en tanto movilidad, no ha sido del todo saludable. Es una película no muy conocida a pesar de que le fue muy bien en el Festival de Cannes, ganó el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI) en su sección. Eso para mí fue muy significativo porque recuerdo que el último mexicano en haber ganado ese premio antes que yo fue Luis Buñuel, quien es una de mis más grandes inspiraciones, un modelo a seguir.

Ahora, quince años después, estoy en el proceso de restauración. Espero que suceda para darle una nueva vida. Espero que *Sangre* encuentre un nuevo camino, una resurrección.

El *découpage* de *Sangre*

No estoy seguro de dónde surgió la idea de abordar la historia de un matrimonio consumido por los celos, el miedo a amar y a no ser amado. En ese tiempo yo no había tenido una relación amorosa de largo plazo. Lo que aparece ahí no vino de experiencias propias, quizá fueron cosas que observé en ejemplos alrededor de mí. Con el tiempo, luego de tener relaciones estables y duraderas, vi cosas que tenía dentro sin conocerlas, pero que salieron en *Sangre*. Ahora sé que la película vino de algo personal, de algo inconsciente. Algunas de las cosas que quisiera reflejar tienen que ver con el sentimiento de no pertenecer, de estar fuera, como sucede con el personaje de Karina. Ante un nuevo esquema familiar es fácil sentir que ya no tienes cabida en un núcleo. Pienso que quizá sea peor estar dentro de la estructura, como le sucede al personaje de Diego en la película. *Sangre* está planteada desde el espacio interior del matrimonio que se cierra y no deja entrar a la hija de una relación anterior. Me interesaba verlo, explorar dentro de un matrimonio estable o normal que se hunde en los celos y en el miedo a que se reparta el amor; me interesaba el control que se ejerce sobre el otro y quería capturar el sentimiento de posesión que emerge de todo eso.

Durante la escritura del guion estaba muy cerca de *Twenty-nine Palms* de Bruno Dumont (*29 Palmas*, Francia, 2003) y *Seul contre tous* de Gaspar Noé (*Solo contra todos*, Francia, 1998). Fueron dos influencias que ahora veo con mayor claridad. Y, claro, también

están las películas que me impresionaron y me marcaron cuando era más joven. A los 16 años descubrí *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Bélgica, 1976), de Chantal Akerman, que fue una influencia grande para *Sangre*. La vi proyectada en cine. Asistía cada martes a las funciones gratuitas en el Austin Film Society, en Austin, Texas. Allí me expuse a un cine impresionante, como el de Akerman, James Benning, Rainer Werner Fassbinder, Nicholas Ray, entre otros. Creo que las asimilé con cierta inconsciencia, solo me dejé absorber por ellas sin cuestionarlas o compararlas con algo más. Fueron tiempos afortunados, de aprendizaje casi religioso. Veía las películas e investigaba sobre ellas en la biblioteca de la Universidad de Texas. Esa fue mi escuela de cine, realmente. Fueron dos años que cimentaron mi sensibilidad cinematográfica y que albergaron el surgimiento de algunas ideas para hacer *Sangre*.

Con el guion me propuse hacer algo muy mexicano. No lo que se entiende generalmente como "mexicano" sino lo que podía percibir entonces de mi entorno en este país. A veces visitaba las casas de mis amigos y observaba las mecánicas. La televisión, por ejemplo, estaba siempre encendida durante las comidas o en cualquier otro momento. Quise reflejar eso también. En la película, la idea se representa a través de unas vidas que, con el capitalismo, se vuelven desechables, estadísticas, números. Y en algún momento esto se presenta casi literalmente, como en el final, con el cuerpo de Karina en la basura. Ese es también el final de *Los olvidados* de Luis Buñuel (México, 1950), una obra muy importante para mí. La vi por primera vez en Austin. Me impresionó ver una película tan mexicana porque cuando estás fuera del país por un tiempo, la imagen de este suele romantizarse, pero *Los olvidados* me hizo sentir a México de otra manera, fue algo muy potente; fue la inspiración más directa de mi cortometraje *Amarrados*.

Unos años después de hacer *Sangre* falleció su director de fotografía, Alex T. Fenton. Aún no cumplía 40 años de edad cuando lo atacó un cáncer fulminante. Alex fue alguien que se entregó a la vida y a sus pasiones con todo su ser y espíritu. Tenía mucho orgullo por *Sangre* y hasta editó el tráiler para los cines mexicanos. Tuvimos una amistad cercana e intensa. Su sensibilidad lo fortalecía y su generosidad lo elevó y lo hizo trascender. Me siento afortunado de haberlo conocido y de haber compartido nuestra primera película. Lo extraño.



UN DÍA DE SANGRE CRÓNICA DE UN RODAJE

María Fernanda Galindo¹

En el campo, afuera de la casa donde rodamos la película, espero el corte a comer para entrevistar a Amat, el director. Pienso en las palabras de Robert Bresson, uno de los directores preferidos de Amat, sobre los "modelos", que son personas comunes que actúan en sus películas. Hoy es uno de los días más difíciles por la complejidad de las escenas que se filmarán, sobre todo en cuanto a las actuaciones.

Dice Bresson: "Modelos: movimiento del exterior hacia el interior. (Actores: movimiento del interior hacia el exterior). Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo lo que no sospechan que está en ellos. Entre ellos y yo: intercambio telepático, adivinación".

La comida pasa muy rápido y no puedo hacer la entrevista. Después de comer entro al set para ver lo que están filmando. Llego a una de las escenas que más me gusta del guion: Blanca y Diego, los personajes protagónicos, tienen una conversación muy cotidiana, pero llena de humanidad: es ahí donde descubren su interior. Me sorprende al ver cómo se transforma la historia a través del sentido que le imprimen los actores y del azar que rodea la puesta en escena.

Terminó de rodarse el plano. Salimos mientras colocan otra escena. Amat se acerca a mí y me recuerda que debo hacerle una entrevista. Nos sentamos en los columpios que están

afuera de la casa, en medio del campo. Empieza a anochecer.

MARÍA FERNANDA GALINDO: ¿Qué posibilidad, distinta a la de los actores, te ofrecen las personas comunes que no se dedican a la actuación?

AMAT ESCALANTE: Me dan sorpresas sin pedir las. Con un actor es distinto, yo le digo lo que quiero que haga y lo hace exactamente, pero se limita a mí. Claro que un buen actor se extiende mucho más de lo que está escrito. Las dos maneras son correctas. Yo no me considero un director de actores, por eso dirijo gente normal: me fijo en lo que llevan, en su voz, en su manera de moverse. Yo les doy el texto y les digo qué movimientos hacer: no estoy dirigiendo la actuación, sino solo la acción. Un actor me estaría cuestionando muchas cosas. Los personajes que yo escribí no están definidos, se definen en cada toma, eso es muy emocionante para mí. La escena de hoy significa la calma antes de la tormenta, está en medio de la película. Y ahora, por los actores, tomó otro sentido: Cirilo empezó a llorar al final, cuando no estaba planeado que eso sucediera. Esto cambió toda mi idea de la toma. Estoy trabajando con gente común y corriente y están saliendo cosas que toman otro sentido.

MFG: La dirección cinematográfica abarca muchos aspectos: la fotografía, el sonido, el arte, los actores, ¿cómo logras la armonía?

¹ Se reproduce esta crónica escrita en 2004 por María Fernanda Galindo, durante el rodaje de *Sangre*. La crónica fue publicada en diciembre de 2004 en *Le Petite Journal*.

AE: Similar a como hago con actores, me dejo llevar mucho por lo que pase. En el arte no me importan mucho los colores, todo cae orgánicamente, dejo que pasen las cosas. En foto, no; es más estricto. Pero en el vestuario, por ejemplo, se me hace tonto escogerle a los personajes la ropa exacta. Las cosas pasan porque la vida pasa; así la película lleva su propio rumbo. Todo es cuestión de azar. Hay un color, el verde, que siempre está apareciendo en la pantalla. No me interesa escoger demasiado, si acaso sé que no debo escoger un blanco porque es problemático. En cuanto al audio, he tratado de minimizar todo tipo de complicaciones, me he quitado opciones para concentrarme solo en una manera de hacer las cosas. Estoy haciendo un sonido objetivo que parte del punto de vista de la cámara, no me he metido a lo que están escuchando los personajes. En la mayoría de las películas se hace mucho audio subjetivo. En esta película no estoy haciendo esto para no complicar. Pero he jugado con el sonido de otras maneras. Por ejemplo, en la escena donde el personaje sube la ventana del coche y el sonido va desapareciendo. Lo que está pasando con el sonido es real, es orgánico, es funcional. Cuando cierras la ventana del coche te quedas en silencio, así pasa en la vida. En el audio que se hace de manera subjetiva, tú escuchas lo que el personaje escucha. Yo lo hice real, no he fabricado. Con las limitaciones surgen muchas cosas, es una manera distinta de crear. También decidí no usar música. Mi corto (*Amarrados*, 2002) está lleno de música y no me gustó. Y eso pasó porque no hice bien el sonido. En este largo, la música es parte de la vida de la gente que está ahí. No estoy tratando de hacer nada nuevo técnicamente, pero estoy encontrando muchas cosas nuevas con los actores, cosas que nunca he visto. Creo que es importante en las películas buscar nuevas imágenes y sentimientos. Hay imágenes muy usadas, todas las imágenes ya están usadas. Yo busco nuevas imágenes emocionales con los actores. En las películas puedes encontrar todas las tomas; yo me enfoco en lo que está dentro de esas tomas.

En fotografía me puse la regla de no mostrar nada de cielo, solo hasta el final. Hasta quince minutos antes de que termine la película no tengo cielo. El formato es ancho, cinemascope. Este formato hace que pueda limitar más lo de arriba y debajo de la toma, hace que sienta un enclaustramiento, las atmósferas se vuelven

cortantes. Visualmente estoy tratando de hacer la imagen lo más plana posible, quitarle vida, no saturar los colores.

MFG: ¿Qué relación hay entre la ciudad de Guanajuato y la trama de tu película?

AE: Yo no quiero que sea una película turística, quienes filman en Guanajuato siempre tratan de resaltar todo lo bonito y a mí no me interesa. Aquí se puede contar cualquier cosa que pudiera estar situada en cualquier lugar; las locaciones son parte del personaje, pero no son para resaltar la ciudad. Todas las locaciones son funcionales. No me interesa enseñar Guanajuato, me interesa mostrar una verdad guanajuatense, mexicana, humana. La historia es bastante melodramática, pero yo le quité el melodrama en la dirección, es un melodrama mezclado con algo de crudeza. Espero que por lo humano de las actuaciones haya algo de humor. No creo que la vida sea tan deprimente, en las cosas feas siempre hay algo de chistoso. En Guanajuato hay mucho del tema de mi guion. Esconder cosas, no moverse, ser conformista, y bueno, esto sucede en todo el mundo. Veo mucho miedo, todos están controlados por el miedo, en esta película todo lo que pasa es por miedo a lo desconocido. Si hay algo para mí que es universal es el miedo y la mentira, todos están desinformados, el miedo crea violencia. Y así como los personajes se dejan ver, yo siento lo mismo con la película, estoy igual que ellos, están dejándome pedazos de ellos. Es muy personal todo lo que está ahí. Siento que me estoy descubriendo con las escenas que estoy filmando.

MFG: Estás más o menos a la mitad del rodaje de tu película, ¿puedes tener ya una visión clara de su totalidad?

AE: Sí, como vamos a la mitad, ya puedo tener la visión. Como estamos filmando por secuencias yo voy completándolas en mi cabeza y veo que se está armando. Como estoy dejando que las cosas sucedan, se me ha hecho más fácil. Mucho es cuestión de suerte y de invocación. Así también logré que se realizara la película, solo dejé que pasaran las cosas.

En este momento llega Pedro Aguilera, el asistente de dirección, y comenta que justo así es el personaje principal, la vida lo va llevando, deja que

le pasen las cosas y cuando hace algo es porque ya no le queda de otra. Amat le responde que es verdad, el personaje tiene mucho de esa actitud que él mismo tiene, aunque en la película el personaje llega al extremo.

AMAT continúa: "La película es personal, me emociona ver a los actores, realmente me gusta crear estas imágenes para mí, yo quiero verlas, creo que es como una perversión, de cierta manera es algo egoísta".

Desde la resbaladilla, a un lado de nosotros, Daniela Schneider, la directora de arte, comenta que tal vez "perversión" no es la palabra. Todos los que estamos ahora ahí discutimos sobre lo que quiso decir el director.

Poco a poco todos se alejan de los juegos y regresan al set. Pedro se sienta en el columpio a un lado de mí y habla de que en las entrevistas uno no puede hablar de sí mismo, que uno siempre dice pavadas. Dice que es mejor hablar de cosas genéricas, de la vida tal vez.

Llega Raúl Locatelli, el sonidista, y me pregunta, con su curiosidad inacabable, qué estaba haciendo. Le respondo que una entrevista a Amat. Daniela me grita desde la puerta de la casa que dónde están las llaves. Recuerdo mi rol de locacionista. El rodaje continúa, paramos solo para seguir. Se está armando el plano siguiente, que es cuando Blanca espera a Diego desnuda.

Amat se va en una conversación sobre la luz exterior. Ahora es de noche. El fotógrafo, Alex

Fenton, le dice que sería bueno colocar un foco con un tono azulado en el exterior. Amat lo sigue. Más tarde regresa para preguntarme si hemos terminado la entrevista. Le digo que sí. Paola Herrera, la gerente de producción, llama por radio a Pedro, que está columpiándose a un lado mío, mirando la luna. La voz de Paola nos dice que la cena ha llegado, que podemos aprovechar el cambio de plano para comer. Pedro no trae su radio y le presto el mío. Corre al set. Me quedo sola en el columpio esférico de la casa. Hace frío. Desde aquí miro a todos concentrados en el nuevo plano. Cirilo Recio, el actor protagónico, camina alrededor de ellos con una simpleza estética. Desde aquí miro todo, pero recuerdo que también soy parte de todo. El rodaje sigue mientras yo desaparezco. Por ahora, las palabras han sido reveladas.

La película *Sangre*, de Amat Escalante, es producida por Mantarraya Producciones y Tres Tunas. Se está filmando en la Ciudad de Guanajuato. El guion trata sobre Diego, el personaje central, quien es dominado por la corriente de la vida hasta que, con ese mismo sentido de carencia de voluntad, comete un acto inhumano. En los primeros días del rodaje el director recibió la noticia de que había ganado un apoyo del Fondo Hubert Bals para el desarrollo del guion. Esto asegura el estreno de la película en el festival de Rotterdam y hace posible su distribución en Bélgica, Holanda y Luxemburgo.



MEMORIA Y RESTAURACIÓN CINEMATOGRAFICA: VEREDAS QUE SE CRUZAN

Paulina Mendoza

I

Un amigo me regaló hace poco dos monedas, una de 1896 y la otra de 1942. No recuerdo exactamente cuándo empecé a coleccionar monedas, pero en ocasiones especiales he recibido extraordinarios regalos como el que menciono. La moneda de 1896 se convirtió en la más antigua de mi colección. Cuando la recibí, durante un rato hablé con mi amigo sobre la extraña historia de los objetos: ¿por cuántas manos habrá pasado esta moneda?, ¿cuántas cosas se compraron con ella?, ¿en cuántos bolsillos estuvo?, quizá alguna vez un transeúnte se la encontró tirada por la calle, se puso feliz y compró un pan recién horneado, más tantas posibilidades de su pasado que podemos imaginar en el presente.

Pensamos también en el largo trayecto que tuvo que recorrer ese pedazo de metal hasta llegar a mis manos más de cien años después de haberse acuñado; en cómo dejó de tener valor y se conservó, una entre miles que se grabaron con los mismos símbolos. La guardo en una caja especial para recordar el paso del tiempo. Y a veces me digo que la moneda más antigua de mi colección está ahí gracias a que –por voluntad o por azar– se benefició de un proceso de conservación, restauración y limpieza del metal que la forma. Sin esa labor, es muy probable que la moneda que ahora guardo hubiera desaparecido sin permitirme siquiera hacer estas suposiciones.

Pero existe y ahora tiene un valor distinto, el valor de la memoria.

Restaurar es un acto indispensable para preservar la memoria. En un diccionario que tengo en casa, la restauración se define como “una actividad que consiste en devolver algo a su estado original o auténtico” y también como “la acción o proceso de devolver algo a una condición sin daños o perfecta”. Pero ¿por qué es importante devolver algo a su estado original?, ¿es posible devolver algo a una condición “sin daños y perfecta”?

Los objetos se cargan de sentido a partir de su relación con los seres humanos y sobre esas relaciones vamos edificando una memoria colectiva, que nos permite pensar desde el presente los hechos del pasado.

Aquí es preciso insistir en que los objetos carecen de sentido por sí mismos; es decir, son significativos por los usos y valores que les otorgan las personas. La relación de los objetos con quienes los usan les confiere la capacidad de comunicar sentidos. Sin embargo, debemos tener en cuenta que por más que se intente devolver un objeto a su estado original será imposible lograrlo, pues el paso del tiempo y el punto de vista de quien lo restaura lo alteran sin remedio, al tiempo que le otorgan un nuevo valor, haciendo de él un eslabón de la memoria, trátase de una escultura o de una película.

II

La memoria se activa y se refuerza cuando se reproduce, y una forma de reproducirse es a través de los documentos de diverso tipo en que se deposita y son su mágico soporte material. El cine, pero aún con más precisión las películas y todo tipo de registros filmados a partir de la invención del cinematógrafo, además de obras artísticas, testimoniales e incluso políticas, son documentos, y con ese carácter forman parte del patrimonio cultural de la humanidad, por lo que su protección y restauración nos permiten preservar una parte sustancial de la memoria colectiva, visitar sus incontables expresiones y aprender de ellas.

Cuando hablamos de cinematografía y de restauración podemos observar distintas vertientes, entre las cuales quiero referirme a tres.

Por un lado, se encuentran las películas que por su valor testimonial se convierten en patrimonio de una comunidad, como es el caso de *Memorias de un mexicano*, de Salvador Toscano, declarada en 1967 por el INAH como monumento histórico de la nación, única cinta hasta ahora que ha recibido esa distinción. *Memorias de un mexicano* es el registro filmico de múltiples aspectos de la vida cotidiana, las festividades, los monumentos, las calles, así como los personajes públicos del periodo final del Porfiriato y el inicio de la Revolución. Si bien se presenta como el recorrido visual de "un mexicano" que recuerda su pasado, las imágenes fueron capturadas por Toscano con un propósito de registro testimonial, por lo que se convierten en un documento extraordinario de una época completa de la vida y la historia de México; un documento que existe gracias a las actividades de preservación y restauración del archivo de Salvador Toscano, impulsadas primero por su hija Carmen y más adelante por la fundación que lleva su nombre, la que en 2005 obtuvo de la Unesco la consideración de su acervo como "Memoria del Mundo de México".

Por otro lado, la restauración de la memoria que logra la cinematografía a veces es algo más y muy diferente a un proceso técnico: es un proceso moral de salvación de la memoria sobre ciertos acontecimientos y personajes, y de su transmisión a las nuevas generaciones. En tales casos, el cine reinterpreta la historia al develar testimonios y hechos que los poderosos de distintas épocas se empeñaron en ocultar. Son ejemplos brillantes de

esa forma de restauración, las películas que se han propuesto reconstruir las crueldades y crímenes cometidos por los sucesivos gobiernos dictatoriales que se instauraron durante el siglo xx en América Latina: *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera; *La historia oficial*, de Luis Puenzo, o *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán. Esas y otras películas son pilares de un acervo que restituye las voces, los testimonios e incluso los documentos no solo silenciados sino destruidos por aquellos regímenes. En este caso, el cine trae al presente y nos permite conocer los hechos de ese pasado atroz: se vuelve una herramienta que articula, reproduce y, en una palabra, hace actual y viva la memoria de un tiempo y de miles de personas que de otra manera habrían permanecido ocultas.

Y al fin, un tercer caso en que el cine y la restauración se alían para contribuir a preservar la memoria se actualiza con las obras cinematográficas propiamente artísticas y de ficción, pues los relatos del arte nos constituyen como humanidad.

III

Sangre, el primer largometraje del cineasta mexicano Amat Escalante, se filmó en super 16 mm y se amplió a un formato de 35 mm, el más utilizado durante la mayor parte de la historia del cine por su gran calidad, si bien con el paso del tiempo se enfrenta al riesgo de degradarse e incluso destruirse. Filmado íntegramente en Guanajuato y teniendo como actores a habitantes de la ciudad, a partir de su estreno en 2005, el largometraje recibió los principales premios en los festivales de Cannes y Bratislava, así como otros reconocimientos importantes en competencias nacionales e internacionales.

Quince años después de su estreno, la cinta (es decir: los rollos de película que contienen la versión original realizada por Escalante) fue sometida a un proceso integral de conservación, restauración y digitalización en los Estudios Churubusco. Además de una excelente manera de celebrar los tres lustros de vida de la película, la restauración realizada tiene un importante componente de preservación de la memoria colectiva, pues *Sangre* es, aparte de una pieza artística notable, un documento que evidencia y hace un análisis crítico de una época y particularmente de una forma de vida peculiar, transcurrida en Guanajuato al comienzo del siglo xxi.

De alguna manera, la transformación de los objetos –su alteración superficial, su desgaste, su desaparición o su permanencia centenaria– determina nuestra relación con el paso del tiempo. A su vez, en cierta forma, los objetos son las historias que los atravesaron. En el caso de *Sangre* –la obra artística y el soporte material que resguarda su original–, su historia empieza desde que fue pensada, más tarde escrita y filmada, varios meses después estrenada, y a partir de ese momento sometida al disfrute y a la interpretación de sus receptores. El objeto *Sangre* se ha transformado y proceder hoy a su restauración representa una acción de nuestro pasajero presente de 2020 para que la película continúe forjando su historia.

Es emocionante percibir que la memoria colectiva, su construcción y su preservación, se ve

determinada por la relación que establecemos en el tiempo con los objetos (con los objetos que a la vez son documentos), por el tratamiento y consideración que les damos, observando a la vez la diferente suerte que corren si los sometemos al olvido y a la simple permanencia o si nos preocupamos por su restauración. Sobre todo cuando reparamos en que el efecto de nuestras acciones trasciende nuestra época. Así, las obras artísticas del presente no son solo nuestras y son más importantes de lo que indica nuestra familiaridad con ellas: la restauración es el procedimiento necesario para que pertenezcan también al futuro. Y, claro, *Sangre* será un día un objeto producido en un pasado muy remoto y solo si se conserva apropiadamente lograremos que se incorpore y permanezca en la memoria de la humanidad.



SANGRE

UN FILM DE AMAT ESCALANTE

Liliana García Rodríguez

La imagen de una radiografía

En el instante de su muerte la tierra tembló, se cerró el cielo desde la hora sexta hasta la novena. El velo del templo quedó rasgado y las grietas de las sepulturas dejaron escapar a algunos que caminaron a la ciudad para asistir al momento que consumó la palabra y el sacrificio. Una vez pasado el terremoto y despejada la oscuridad, la luz descubrió al cadáver: su cabeza inclinada, los músculos vencidos, de su herida en el costado escapaba un hilo de sangre y agua. El cuerpo del dios cristiano había cesado su presencia humana y yacía muerto, sacrificado en la cruz. Solo entonces reconocieron algunos que era verdaderamente justo y en cada golpe de pecho se abría espacio para el mensaje. José de Arimatea rogó a Pilato que le permitiera bajar el cuerpo para envolverlo en lienzos y aromas antes de la sepultura. Lo recibieron varias mujeres que habían seguido el camino desde Galilea, al lado de algunos hombres que ayudaron con la tarea de retirar las punzadas de clavos y espinas.

La muerte de Jesús es un momento fundacional para la tradición cristiana. Su significación apunta una nueva alianza con la divinidad que se entabla en términos humanos: el cuerpo de Cristo da testimonio de un conocimiento palpable sobre los males de la condición terrena pues ha conocido dolor, hambre, sed y el temor a morir.

La humanidad del dios se cifra en el ejercicio profundo de la voluntad. Cristo acepta su propia muerte, hace valer su voluntad ante la angustia y va hacia ella como hacia su trascendencia. Su cuerpo no queda abandonado en la cruz, una comunidad se reúne en su torno para atenderlo y llorar la despedida del hombre, aún con la promesa de la resurrección. El sufrimiento de los dolientes es un lamento que abraza a la humanidad misma, sepultar su cadáver es honrar al hombre y no solo al dios.

Este acontecimiento crucial contrasta, a su vez, con la economía descriptiva del pasaje en los Evangelios. Auerbach¹ anota la austeridad distintiva del relato bíblico señalando que su sentido no se dirige hacia el encanto sensorial sino que gira en torno del mensaje ético, religioso e íntimo. El poderoso efecto plástico de las Escrituras resulta de la concreción material y sensible del mensaje, envuelto de misterio. Así, la narración propone breves estímulos sensoriales más que detalles descriptivos. En el caso de la muerte de Cristo y su posterior descendimiento de la cruz, resaltan el estruendo, la sorda rotura de las grietas, el aturdimiento del temblor y dos colores: el negro del cielo cerrado y el rojo de la sangre mezclada con el agua.

¹ Auerbach, Erich, *Mimesis*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.



El descendimiento, Rogier van der Weyden, antes de 1443. Óleo sobre tabla, 204,5 x 261,5 cm, Madrid, Museo del Prado.

Nada sabemos, por otro lado, de las posturas, ropas, conversaciones, silencios o intercambios de miradas entre quienes recibieron el cuerpo. Ha sido el arte pictórico el encargado de imaginar y crear esos detalles para continuar con la interpretación del acontecimiento. La representación visual explora significaciones cifradas en color, cuerpos, luz y movimiento.

El descendimiento de la cruz es uno de los motivos recurrentes en el gran arte pictórico. Entre las diversas interpretaciones resalta el óleo sobre madera del maestro flamenco Rogier van der Weyden, cuyas dimensiones esculturales enmarcan a 10 personajes dispuestos en el espacio contenido por una caja dorada. El cuadro propone una interpretación visual del momento posterior a la muerte de Jesús, anota la turbación de los dolientes al lado del cuerpo sin vida. Se observan algunos rastros de sangre en la figura discreta que no se detiene en la mortificación de la carne, en su lugar, señala la relajación de las extremidades, la tonalidad mortecina del

cadáver y su peso liviano, sin voluntad, que es soportado con cuidado por los personajes que apenas tocan la piel a través del manto.

La composición anota ecos visuales que crean una sensación envolvente. El centro está ocupado por la cruz y a los dos extremos se disponen las figuras encorvadas de San Juan, a la izquierda, y Magdalena, a la derecha, formando una suerte de paréntesis que contiene al conjunto dramático. Cerca de Juan está María Cleofás, quien no logra contener sus lágrimas con el paño que aprieta sus ojos; cerca de Magdalena hay un sirviente que sostiene un tarro de cerámica con los aceites que abrazarán al cuerpo sacrificado. Otro sirviente está bajando de la cruz por la escalera, con una mano sostiene el brazo de Jesús y con la otra aprieta los clavos ensangrentados. El fariseo Nicodemo soporta el torso de Cristo y José de Arimatea, las piernas. Este forma otro eco figural con María Salomé, quien sostiene el brazo de la Virgen, en un ademán idéntico al del sirviente que desciende de la



Cuadro de la película *Sangre*, de Amat Escalante.

escalera. Las posturas de José y Salomé están dispuestas del mismo modo, cada cual sostiene al cuerpo desvanecido de Jesús y María, respectivamente; sus torsos se echan hacia la derecha y sus cabezas se inclinan a la izquierda. Pero el eco figural más importante es el de los cuerpos de Jesús y la Virgen. Los dos han abandonado la vitalidad y descienden hacia la tierra apenas soportados por sus acompañantes, sus manos casi se rozan en una suerte de conexión maternal que apunta el insoportable dolor de la muerte de un hijo.

Los personajes lloran con discreción, el detalle revela el peso de lágrimas silenciosas que descienden por sus rostros. La inestabilidad de la escena se expresa por la relación de los cuerpos con la tierra, todos parecen estar a punto de caer; el movimiento de las figuras devela la turbación ante el instante que hizo temblar la tierra y el presente narrativo en el que el dios yace muerto. El rostro de Jesús está señaladamente inclinado hacia la izquierda y su nariz enfatiza la horizontalidad significativa del cuadro.

La radiografía de la tabla ha revelado el dibujo debajo del óleo y llaman la atención los cambios en la composición. Entre ellos se en-

cuentra que el pintor decidió colocar más bajas las cabezas de María Salomé, José de Arimatea y del sirviente que sostiene el aceite. Estas modificaciones acentúan la horizontalidad propuesta por el rostro de Jesús. La línea que atraviesa al cuadro desde Magdalena hasta San Juan parece reunir las turbaciones en torno a Cristo, enfatizando la inestabilidad del conjunto; también señala la proximidad de la tierra que abrazará con su sepultura al cuerpo muerto, antes de la resurrección. Los cambios respecto del dibujo en el momento de la ejecución suelen dar pistas sobre el sentido profundo de la obra.

Lo mismo acontece con un film. A menudo se encuentran pistas para su interpretación en las orillas de la obra: cambios de último momento, ausencias o calcas que se pueden observar cuando se tiene un poco de ayuda documental. *Sangre*, el primer largometraje dirigido por Amat Escalante, narra una historia cifrada en relaciones figurales complejas que entrañan cierto misterio. Si cedemos a la tentación de pensar al guion como una radiografía, hallamos que este revela a *El descendimiento*, de Rogier van der Weyden. La página 18 del guion anota:

INT. EDIFICIO DE GOBIERNO - DÍA

Diego vestido con su traje barato corre hacia Marta que se acaba de desmayar en los brazos de dos otras compañeras de trabajo.

("La deposición" Seg. de Rogier van der Weyden)

Llega Diego a unirse a las mujeres y ayuda a cargar a Marta hacia una banca. También llega un soldado a meterse bola de buenos samaritanos.

La escena abre el tercero de los siete días narrados por el film, tiene lugar en el minuto 23 y pone en el centro a Marta, un personaje secundario que condensa una historia dentro de la historia. Se trata de la compañera de trabajo de Diego, el protagonista. Ella recién recibe una llamada con el anuncio de que su expareja ha secuestrado al hijo. Su alarma responde a la conciencia de que el hijo arrebatado corre peligro pues, cuando ella permitía que conviviera con el padre natural, regresaba con signos de maltrato y abuso. El desmayo de Marta es presentado bajo las mismas piezas composiciones de *El descendimiento*. La secuencia se desarrolla en el edificio de gobierno donde trabajan Diego y Marta, un recinto de cantera representativo de la arquitectura de la ciudad de Guanajuato. La madera de la caja dorada del cuadro es sustituida por la piedra y el cristal. La escena está contenida por dos pilares y un fondo simétrico con dos marcos recortados a cada lado, la ventana central tiene dos puertas de cristal que filtran una luz que recuerda a la de los vitrales de las iglesias. Las líneas horizontales de los dibujos de la pared son acentuadas por la banca de madera y cuero donde depositan a la madre desmayada. Los personajes que pueblan la secuencia son Marta, algunas compañeras de oficina, el jefe, trabajadores de la restauración del edificio (con lo que se justifica la presencia de la escalera), Diego y algunos mirones. Son nueve figuras en total, una menos de las diez que componen *El descendimiento*. El personaje faltante es Cristo, el film solo propone a la madre desfalleciendo pero no a Jesús sacrificado. Y es que el niño de Marta está en peligro, pero con vida. Sin embargo, cabe preguntar si la cita de la pintura remite solo a la historia de la compañera o si tiene relación con la trama central.

La reproducción minuciosa del óleo podría responder, desde luego, a un ejercicio técnico y ser apenas una curiosidad. Pero en estas líneas ensayamos la posibilidad de que la cita de *El descendimiento* signifique y detone resonancias a lo largo del metraje. Resulta llamativo que el film esconda la referencia. Es casi imposible percatarse de la recreación del cuadro sin la ayuda del guion, pues no hay nada en la película que dirija al ojo, que proporcione pistas sobre el cuadro o se detenga en él para acentuar su presencia, tal como sucede en uno de los casos emblemáticos de la reproducción de una obra pictórica en el cine. *Viridiana*² recrea *La última cena*, de Leonardo da Vinci, con los personajes de los mendigos que irrumpen en la casa principal mientras los señores están fuera. En el guion³ solo se menciona la existencia de una fotografía realizada por Enedina con "una cámara que le regalaron sus papás". La anécdota acentúa el sentido carnavalesco de la cena: Enedina se alza la falda, enseña las bragas y sus compañeros irrumpen en carcajadas. Según declaraciones del propio Buñuel, la idea de recrear *La última cena* surgió durante el rodaje y respondió a la forma de la mesa, tan parecida a la del cuadro; solo se completaron los personajes con algunos extras pues el ambiente estaba dispuesto, con las ventanas al fondo y la mesa llena de comida. El film se asegura de convocar a la pintura sin que pase inadvertida y modula el tono de la secuencia: al bullicio de la cena le sucede un silencio que abraza al canto de un gallo. Los mendigos permanecen inmóviles en las posturas de *La última cena* mientras Enedina toma el "retrato". El film se detiene por unos instantes para mostrar al cuadro. Así, la secuencia dirige la mirada y recorre incluso detalles de los gestos.

Es importante señalar que aun en el caso de *Viridiana*, la recreación azarosa de *La última cena* no se resuelve en una presencia sin resonancias en el conjunto del film. El cuadro enfatiza la perversión que la trama teje desde el inicio con la relación entre Viridiana y los mendigos. La torcedura del pasaje bíblico es una expresión del carnaval propuesto por el film. En el caso de *Sangre*, como en el de *Viridiana*, resulta difícil asumir un esteticismo vacío de significado,

2 Buñuel, Luis, *Viridiana*, Films 59 / Unicini, España / México, 1961, 90 min.

3 Buñuel, Luis y Julio Alejandro, *Viridiana*, Plot ediciones, Barcelona, 1995.

sobre todo cuando es posible recolectar otras referencias bíblicas. En primera instancia, cabe reparar en que el tiempo narrativo de *Sangre* son siete días. El séptimo día cierra la historia y realiza otras dos referencias bíblicas, presentes en el film pero no en el guion. Resulta siempre sugerente observar los cambios. En las páginas 61 y 62 del guion se anota:

Diego sigue caminado sin rumbo como para perderse.

Se escucha el sonido de un arroyo a lo lejos. Luego de que camina un rato más se detiene al pie de un arroyo.

Observa el agua y luego se agacha para meter su mano y sentir la corriente.

Luego al otro lado del arroyo, descubre un árbol frutal sin mucho más a sus alrededores.

Nos damos cuenta de que es un manzano con varias manzanas verdes ya en su punto.

Llega una ráfaga de viento y se cae una manzana del árbol. La seguimos en lo que rueda y termina desapareciendo en el arroyo.

Diego decide ir por una de las manzanas. Entonces examina el arroyo para ver donde puede pisar.

Hay algunas rocas grandes que sobresalen del agua donde parece que puede pisar para llegar al otro lado.

Toma el primer paso y luego el segundo para quedar parado sobre una roca, apenas balanceándose, hasta que da otro paso a la siguiente roca, esta vez se le complica la situación y se resbala cayéndose al agua empapándose todo el cuerpo

El film presenta cambios. Diego mira su reflejo en el arroyo, escucha el chapoteo de algo que cae del otro lado y allí descubre el árbol, justo en el momento en que desprende frutos maduros. Cruza el arroyo, camina como por sobre el agua, en una alusión clara a uno de los primeros milagros de Jesús. El film cambia el andar dificultoso del protagonista sobre las piedras contempladas en el guion, por un caminar decidido y casi etéreo. Se tuvo que construir una gran mica y colocarla en el arroyo para lograr el efecto de liviandad, un deslizamiento franco hacia el árbol. La significación

de la imagen se transforma contundentemente y conjuga un sentido difícil de desentrañar. Es, sin duda, el momento más enigmático de la historia. La actitud del protagonista frente al árbol alusivo al génesis es crucial: el personaje torpe y sin voluntad que había transitado por todo el metraje actúa con solidez. El efecto creado por la mica en el arroyo es contrario al de las piedras señaladas en la escritura del film, donde Diego acentúa su torpeza. El cambio también corona el tono propuesto por la recreación de la escena bíblica de Cristo descendiendo de la cruz.

Así, la cita de *El descendimiento* no se coloca de manera aislada y sin resonancias. En la película, la deposición del cuerpo de Jesús está enmarcada por el árbol de la fruta prohibida, los siete días de la creación y el milagro de caminar sobre el agua. Estos elementos parecen conjugar un sentido que late en el contexto ordinario de la trama. El film se concentra en una pareja de mediana edad que guarda con celo su cotidianidad, la cual transcurre mientras ven telenovelas, comen comida chatarra, tienen sexo, duermen, despiertan temprano, pelean, se reconcilian. Esta vida anodina tiene la apariencia de una existencia sin relieves, pero la película expone las capas en las que se hunde la mala fe. Es significativo que en la recreación de *El descendimiento* falte la figura central, acaso su ausencia se hace presente a lo largo de todo el film, pero como su negativo, su revés. Diego, el personaje central, está marcado por una perversión cifrada en la renuncia a su propia voluntad. Es incapaz de afirmar su deseo o su deber y ha decidido no hacerse cargo del rumbo de su vida. Se trata de un auténtico pusilánime, un personaje con el alma empequeñecida, capaz solo de otorgar la decisión de sus actos a alguien más, a la propia estructura que quiere seres abandonados al destino de la mediocridad. El film deshoja, con una vocación de radiografía, los grados de perversión que desata una persona que se entrega a la pasividad, tumbada en el suelo. Así, habiendo renunciado al libre albedrío, Diego es capaz de sacrificar lo que sea para no perturbar una cotidianidad que ni siquiera parece agradaarle: ver telenovelas en el sillón, ser maltratado por su compañera, perdonarla. Este círculo lo coloca como un espectador de la vida, tal como se transluce en su trabajo de contador de personas que entran al recinto. Diego es un personaje que ve la vida pasar y, en este patetismo, el film revela perversión.

El cadáver, una línea horizontal

Sangre narra la relación erótico afectiva entre Diego y Blanca, una pareja con trabajos modestos. Ella cocina y limpia en un restaurante de comida rápida, el *Teriyaki san*, y él es portero de un edificio de gobierno, lleva el registro de las personas que ingresan. Tienen una relación agresiva enmarcada por la celopatía de Blanca. Sus días transcurren en el rodar de un círculo de violencia, tedio y aburrimiento que, desconcertantemente, protegen con enorme celo. La presencia repentina de Karina, la hija de Diego, amenaza el ritmo de esa cotidianidad. El destino de la adolescente cristaliza el rostro de los protagonistas y de la sociedad. Hemos enunciado que la cita de *El descendimiento* tiene resonancias significativas en el metraje. Es posible, por un lado, rastrear la línea horizontal colocada en el cuadro a través del cuerpo de Diego acostado sobre el piso. Su silueta insiste en una dilatación obsesiva: aparece así durante siete secuencias. Por otro lado, la ausencia en el film de la figura central del cuadro atraviesa la trama. Veamos.

La secuencia inicial de *Sangre* propone figuras que se repiten: Diego yace boca arriba en el suelo, su cabeza hacia la izquierda y los pies a la derecha. Un plano fijo y sin cortes captura la figura horizontal que no opone resistencia a la gravedad; de su frente corre un hilo de sangre y está aturdido, parece haber recibido un fuerte golpe. Se incorpora. Blanca pasa de frente y sale azotando la puerta, sus pasos decididos cruzan el cuadro en una diagonal que contrasta con la dejadez de Diego. La secuencia de apertura enuncia el tono de la trama, la retórica del film se cifra en la tensión resultante de la figura horizontal del cuerpo tumbado y el círculo delineado por la violencia entre la pareja. Durante el día, Diego se levanta de la golpiza y acude al trabajo. Blanca prepara sushi, limpia mesas, se deshace de la basura y regresa a casa con el peso de la culpa. Allí se encuentra Diego en el sofá viendo televisión en la misma postura: su cuerpo acostado boca arriba con la cabeza hacia la derecha y los pies a la izquierda. Ha cambiado el suelo por el sofá pero su dejadez quedó marcada por el inicio. Se incorpora al entrar Blanca con el mismo gesto de la mañana, cuando ella salió. Son los primeros movimientos de la repetición. Blanca pide perdón, la perdonan, se abrazan, duermen.

El siguiente día se desenvuelve en las mismas condiciones. El film revela más capas de esta intimidad casi repulsiva en una secuencia donde tienen sexo en la cocina. Allí se expresa el mundo hermético amenazado por una llamada telefónica que ignoran al momento. Más tarde vuelven a llamar. Es Karina que busca a su padre para avisarle que está en la ciudad y tiene la intención de vivir con él. La noticia no es bien recibida. Es significativo que, durante la plática telefónica, el televisor transmita un documental sobre la dictadura de Pinochet. Diego permanece absorto tras colgar, su mirada se pierde en la pantalla como atravesando la imagen del cuerpo desnudo y acribillado de un rebelde. Con este cuadro cierra el segundo día narrativo del film, el tercero abre con la recreación de *El descendimiento*.

Reparamos ya en que no hay nada en la secuencia que señale o dirija la mirada para el descubrimiento del cuadro, pero tampoco se presenta súbitamente. Es antecedida por la imagen del cuerpo enmarcado por el televisor. Ese cadáver desprende un eco que recorre la siguiente secuencia y el desplazamiento se da por la contigüidad de las imágenes. Cabe recordar que la expresión cinematográfica codifica el sentido de sus relatos a través del orden de los planos, la relación existente entre ellos construye la idea. Ese es el trabajo del montaje, un encuadre nunca sucede a otro sin anotar una relación significativa. En este caso, el cuerpo del chileno abatido es el primer elemento de la recreación de *El descendimiento*. La figura central del cuadro de Weyden se encuentra en la secuencia de la noche anterior y, con ello, también propone una continuidad de sentido entre los días. *Sangre* elabora una reflexión en torno a las citas de obras pictóricas en el cine. No acude a congelar el plano para acentuar la imagen fija, recrea la pintura a través del movimiento del montaje.

Las secuencias se unen también mediante un emparejamiento gráfico.⁴ Las imágenes del televisor muestran tres planos del cadáver: el cuerpo abatido boca arriba sobre el lodo con sus brazos abiertos en forma de cruz, un primer plano de su rostro inclinado hacia la izquierda y, por último,

4 Término cinematográfico que refiere a las relaciones figurales propuestas por un film para señalar una relación de sentido. "Emparejamiento gráfico: Dos planos sucesivos unidos para que creen una gran similitud entre los elementos de la composición (por ejemplo, color, configuración)" (Cf. Bordwell, David, *El arte cinematográfico: una introducción*, Paidós, Barcelona, 2010, p. 493).

tres personas que sostienen las extremidades del cadáver para depositarlo en una camilla. La relación de estas imágenes con *El descendimiento* es manifiesta: la relajación de extremidades, el tono mortecino de la piel, el peso sin voluntad soportado con cuidado y, ante esto, la compasión de los compañeros que se hacen cargo del cadáver. Esta imagen significativa es atravesada por la mirada absorta de Diego, pensativo ante el problema que significa la presencia de Karina. Así, este montaje que pasa del segundo al tercer día narrativo conjuga la figura de un cadáver atendido fraternalmente con la presencia incómoda de Karina a través de la mirada y pensamiento de Diego.

El gesto humano de dar sepultura es de los más antiguos, está presente en todas las culturas y se tiene vestigios de ello incluso en el hombre de Neanderthal, hace unos cien mil años. Es el centro de la tragedia de Sófocles, *Antígona*, donde se anota que la negación de sepultura es una falta humana y divina. El abandono de un cuerpo a la descomposición constituye una transgresión que excede a la esfera privada y se extiende al terreno de lo social. Afecta a toda la comunidad e incluso a la humanidad.⁵ El vocablo "humano" tiene su raíz etimológica en la voz latina *humanus* que conjuga *humus*, tierra y *anus*, procedencia de algo. El humano nace de la arcilla, de la tierra. Y este carácter emergente señala, asimismo, a la muerte. El fin de la vida constituye una experiencia que es solo de las personas allegadas a quien muere, por ello detonan rituales, llantos y cuidados en torno a los restos, al cadáver. Es un acontecimiento que reúne a quienes permanecen vivos y consagran la vida a través de la sepultura. En la tradición cristiana, el descendimiento del cuerpo de Jesús y su posterior entierro es una alianza humana con destellos de divinidad. Abandonar un cuerpo para que sea devorado por los animales es un atentado que retumba en la esfera pública, íntima y espiritual. Algo de humanidad se pone en juego con un dictado tal. *Sangre* pone en el centro de la trama esta cuestión, pero no solo como parte del relato sino que la construcción cinematográfica está atravesada por esa horizontalidad que refiere a la sepultura.

5 "La Antígona de Sófocles dramatiza la urdimbre de lo íntimo y lo público, de la existencia privada y de la existencia histórica" (Cf. Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Gedisa, México, 2009, p. 25).

El paso de la segunda a la tercera jornada narrativa está marcado por la idea del cadáver, no se trata específicamente del cuerpo de Cristo o del chileno abatido sino de la figura misma, ante la mirada absorta de Diego mientras piensa en Karina. Padre e hija se encuentran en un restaurante de comida rápida donde consumen las mismas hamburguesas que la noche anterior llevó Blanca a casa. En la conversación él deja claro que Karina no podrá vivir con ellos y esboza una única razón: Blanca lo mataría si la lleva con él. Le propone hospedarse en un hotel. Durante el resto del día Diego está pensativo, se queda absorto mirando a la nada durante el trabajo mientras unas campanas de iglesia resuenan en el fondo.

Las paredes del hotelucho en el que se hospeda Karina están mal pintadas de verde. El estrecho cuarto, sin embargo, no es tan diferente de la casa de Diego y Blanca, ellos también viven aprisionados entre los muros pintados con una capa tan delgada que deja ver el enjarre. El film entero responde a esta vocación de mostrar lo que debería permanecer escondido: una pareja peleando y perdonándose por la misma causa, con una intimidad sexual exhibida sin filtro erótico, que encuentra en las telenovelas un escape y un reflejo distorsionado del amor. Estos cinco días reiteran la postura horizontal de Diego, boca arriba con la cabeza hacia la derecha y los pies a la izquierda; permanece así sobre el suelo, en el sillón mirando a la nada, viendo televisión o mientras Blanca lo masturba. La pesantez del film está marcada por la insistente línea que se traza de izquierda a derecha por el cuerpo de Diego. Además, *Sangre* baja el cuadro de acción y con ello configura un sentido de claustrofobia, los espacios cerrados carecen de ventanas y en las locaciones del exterior se recorta el cielo.

El sexto día lleva la tensión al límite con una secuencia larga de la rutina de la mañana. El guion describe con todo detalle el desayuno de Blanca y Diego, cuando ella prepara tacos de frijoles en lata y huevos fritos. El film sigue con interés microscópico la cotidianidad, al tiempo que realiza una cita al film de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*⁶ y la filmografía dirigida por Escalante

6 Akerman, Chantal, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Paradise Films / UNITE 3, Bélgica, 1976, 201 min.

realiza una de sus más tempranas declaraciones; en adelante, sus películas consagran una secuencia al estilo de la gran directora.

Los siete minutos dedicados al desayuno exhiben un naturalismo encarnecido, todo en ellos es pesado: el cajón repleto de cubiertos, el crujir del aceite, la espesura de la yema de los huevos, el olor de la tortilla quemada, el sabor intenso y dulcísimo del jugo empaquetado. Esta fascinación por el detalle también alarga el tiempo, como cuando demoramos alguna tarea porque nos resistimos a lo inevitable. Diego lava los platos y permanece nuevamente absorto, sus ojos miran a la nada mientras se conjugan el sonido del agua corriente y el olor a carbón quemado de la tortilla en el comal. Su mirada es idéntica a la que atravesaba la imagen en el televisor del cuerpo del chileno rebelde y a la que se perdía en la nada mientras sonaban las campanas de la iglesia.

El film se tensa también con el contraste en el tratamiento del tiempo. La demora de esta secuencia choca con la siguiente, la cual acelera la velocidad de la espiral violenta que envuelve a la pareja. Van al trabajo en auto y ella pide perdón por haberle gritado en la mañana, la perdonan. Segundos después, Diego le confiesa que Karina está en la ciudad y quiere vivir con ellos. Blanca entra en cólera, llora, golpetea, escupe el parabrisas y sale azotando la puerta. Él, nuevamente, la observa alejarse y grita como para apaciguar la situación: "¡Le dije que no!", y se dirige al hotel. La página 48 del guion detalla de la siguiente manera:

INT. CUARTO DE HOTELUCHO - DÍA

Nos mantenemos largo rato en la pared de la habitación. Se escucha algo así como un respiro humano, lleno de líquido, que suena en agonía y a muy bajo volumen música tecno. Luego de un rato paran los respiros y nos quedamos con la pura música tecno muy a la distancia, casi imperceptible. Después de unos momentos, el distante sonido de un niño gritando emocionado en otra habitación.

PANEAMOS hasta quedar en un plano desde fuera del baño hacia adentro, donde vemos el cuerpo de Karina desnudo, tirado boca abajo en el piso del baño. El walkman aún prendido está en el suelo. Hay un rastro de sabanas con sangre y vómito que llegan al lado de Karina.

Lentamente se abre la puerta del cuarto. Es Diego que momentos después de entrar se percata del cuerpo de Karina en el suelo del baño.

A diferencia del film escrito, la película se mantiene con Diego mientras entra al cuarto del hotel después de que nadie le abriera. El plano subjetivo captura una imagen terrible por familiar y nada sorprendente. En este cuadro despunta la composición en líneas horizontales que atraviesa todo el relato visual. La habitación parece un cajón verde, la ventana está recortada en la parte superior hacia la izquierda, el rectángulo dibujado por la cama ocupa la mayor parte del encuadre y sobresalen las sábanas blanco con rosa. En el suelo está Karina, ha caído al lado de la cama pero desde la perspectiva subjetiva de Diego solo se ven sus tobillos. Su piel desnuda y verdosa continúa las líneas horizontales marcadas por la ventana, la cama y el suelo. La silueta de Karina pervierte la postura insistente de Diego: su cabeza a la izquierda, los pies a la derecha, pero ella yace boca abajo. La línea del horizonte se tuerce: vientre, pecho y rostro en contacto con el suelo abrevian el abandono de una vida que deja como único rastro al cadáver derrumbado. Otro plano del cuerpo descubre su espalda y perfil; la suavidad del cabello que cae en el piso y la espuma que ha salido de su boca sustituyen a la sangre y el vómito detallados en el guion. En lugar de la agonía, el film la presenta ya muerta, definitiva.

La figura horizontal está seccionada por el montaje que primero propone a los pies, luego la espalda y al final el perfil del rostro en contacto con el suelo. La frialdad del plano es sensorial, puede sentirse en el contacto del cadáver con el mosaico frente a la mirada de Diego. Él está pasmado; sentado en la cama frente a los restos de Karina dice como para sí mismo una sola palabra: "ayuda". No queda claro si está pidiendo ayuda en ese momento o entona lo que la hija le pidió desde la llamada telefónica. La ambivalencia de su palabra da el tono inestable que abraza a la secuencia. No suenan la música tecno del *walkman* ni el niño de la habitación de al lado descritos en el guion. El film propone un sordo sonido ambiental, la respiración de Diego sobresale en este ambiente de silencio mortuorio.

Se trata del único cadáver que aparece en el tiempo narrativo de *Sangre*, pero la idea ha rondado al menos durante dos momentos: en la reproducción de *El descendimiento* mediante la ausencia del cuerpo de Cristo y en la imagen del televisor que enmarca los restos del chileno rebelde. *Sangre* acomoda sus piezas compositivas con precisión e inteligencia, la pesantez

que la caracteriza atiende a la gravedad de un cadáver destinado al abandono y a la intrascendencia. El cuerpo de Karina no es recibido por un conjunto amoroso y dolorido, nadie sostiene sus extremidades para abrazarla con telas y aceites o alejarla del lodazal en el que ha sido abatida. En realidad, a nadie le importa el instante de su muerte. En su lugar, Diego se agacha para tocar su espalda y confirmar que ya no respira, luego la mete en una bolsa negra de plástico. Y tal como acertó apenas a ofrecerle un cuartucho de hotel, ahora reitera su decisión: traslada el bulto de un cajón verde a otro y la tira en el contenedor de basura.

El film se mantiene con Diego durante todo el suceso y cuando regresa a casa encuentra otro cuerpo desnudo tumbado en el suelo, es Blanca que ofrece su sexo en dirección franca a la puerta, sus piernas abiertas y plantas sobre la alfombra recuerdan a la postura de parto. El cuerpo descansa sobre una desgastada alfombrilla de un rojo quemado que no había aparecido hasta ahora. Su textura y color evocan un charco de sangre. El contra plano sigue insistiendo sobre las figuras horizontales, en el centro está Diego de pie mirando a Blanca, de quien solo se observan los muslos y rodillas que enmarcan al protagonista. Dos ventanas con las cortinas cerradas están recortadas a cada lado de Diego y en la parte inferior derecha se encuentra una mesita. Blanca pide perdón, Diego avanza y se tumba sobre ella excitado.

La secuencia de reconciliación corona el círculo dramático de *Sangre*. Diego regresa a casa como para recibir un trofeo. El plano fijo deja la acción fuera de campo, apenas enmarca los movimientos de la espalda encorvada de Diego y las piernas de Blanca, la relación de la pareja es señalada por el sonido antes que por la imagen. Ésta desvela algo más, propone a la mirada un recorrido por el estrecho espacio de la pared, las ventanas, la puerta y resalta la mesita del teléfono; el gesto decorativo de la misma se suma al cuadro de un perrito en colores pastel colgado en la pared cerca del sillón. Sobre la mesita están el teléfono, un recipiente circular y un porta retratos con la Virgen de San Juan. Los objetos se disponen ordenadamente sobre un mantel púrpura que parece remedar pobremente un altar de iglesia. Es fácil adivinar que Diego y Blanca son devotos de esta Virgen pues su estampita aparece también en la vitrina de la cocina.

Se trata de la patrona de San Juan de los Lagos, venerada por los feligreses de la región cristera del Bajío. La Virgen recibe cada año a miles de visitantes agradecidos por sus favores, es la segunda más alabada del país y es famosa por sus milagros. La gente cuenta que el primero de ellos sucedió en siglo XVII; la Virgen revivió a una niña que murió durante un espectáculo de circo en el que perdió el equilibrio al saltar del trapecio y cayó sobre una cama con dagas. El milagro se concretó luego de que su padre colocara la imagen sagrada sobre el pecho. En el templo de San Juan está el fresco que representa el acontecimiento, en él se puede observar al cadáver de la niña tumbado y cubierto por una sábana, a varias personas rodeando el cadáver y la figura de la portentosa Virgen sobre su vientre.

La presencia de esta imagen sagrada es inquietante. Diego acepta las disculpas de Blanca y refrenda su apuesta por una vida en los términos que disponga el propio devenir de la cotidianidad. Su pasividad ha cruzado la frontera a la perversidad pues el cadáver de Karina está en ese momento en el contenedor de basura, envuelto en plástico. Los objetos dispuestos en el campo de visión de esta secuencia narran la historia ideológica de los personajes y quizá también del entorno. Diego y Blanca son ciudadanos obedientes al mandato de una sociedad católica: su vida modesta deja claro que sus pecados se remiten a robos anodinos como llevarse alguna bolsa de arroz chino del *Teriyaki san* (a juzgar por las bolsas que amontonan al lado del televisor y en la recámara), pero no son asesinos, ni siquiera parecen mentirse entre sí o ser infieles. *Sangre* propone un diagnóstico tras la radiografía que explora con minucia la cotidianidad y señala que unas vidas sencillas y aburridas, como las de estos personajes, no están exentas de perversión. Cifrar la responsabilidad moral en la dejadez, conservar el estilo de vida a costa de lo que sea, aun si se trata de un dudoso confort, dar la espalda a ampliar los horizontes y encerrarse en el ahogo de una cotidianidad en la que se sobrevive; en una palabra, mantener una existencia temerosa de indagación interior, constituye un deterioro humano que es también social. Y la renuncia a la vida interior se trasluce en esta devoción abrazada por la superficialidad del gesto que sostiene una estampita milagrosa, al tiempo que se abandona al cadáver de la propia hija.

Sangre sorprende porque expresa su momento histórico y geográfico con agudeza. Apenas dos años después de su estreno, los contenedores, basureros, carreteras y terrenos baldíos de este país se han llenado de cadáveres en bolsas. Ya durante la década de los noventa, la frontera norte había sido testigo de la terrible impunidad con que las mujeres desaparecen en plena luz del día, frente a la vista de todos y sus cuerpos son abandonados en la vía pública sin consecuencias.⁷ El poco aprecio por la vida humana se instaló en una sociedad conservadora que es violenta también en la pasividad. Por ello, que un padre tire a la basura el cadáver de su hija y regrese a casa a continuar su rutina, expresa el síntoma de una sociedad que se está desmoronando silenciosamente. La secuencia cierra con una disolvencia larga. La pantalla se mantiene en un fundido negro durante medio minuto; este momento de silencio y oscuridad convoca el recuerdo de Karina, acaso da espacio al lamento por lo que se pierde de humanidad en una acción como esta. Porque el relato es cruento pero el film no; aborda la violencia para señalarla, no para suscribirla.

El basurero municipal: un mundo originario

La larga disolvencia se interrumpe con unas campanadas lejanas, sonido que resulta familiar. Antes de ser arrojado al contenedor de la basura, el cadáver de Karina estuvo en el hotel mientras Diego terminaba su jornada laboral. Su actividad de contar personas que entran al recinto lo señala como un sujeto que ve la vida pasar, un anotador del flujo cotidiano que en ese momento no sabía qué hacer con el cadáver de Karina. Llamó su atención una hija abrazando a su padre, en un consuelo filial, después de que ambos fueran expulsados de las oficinas, aparentemente tras haberles negado la realización de un trámite referente a una cuestión laboral. Diego vio a la pareja

y no pudo contener el llanto ante una escena que parecía el revés de su propia historia. Un plano detalle del contador en sus manos invadió la pantalla mientras el fuera de campo anotaba el llanto del protagonista, sus sollozos se fundieron con la llamada a misa de las campanas de la iglesia, en una suerte de alusión fúnebre. El sonido que en ese momento parecía expresar pena, en otro momento denotó desconcierto; el día que Karina se hospedó en el hotel, Diego permaneció mirando a la nada mientras las campanas de la Basílica inundaban el espacio y él pensaba qué hacer con el problema que representaba la presencia de su hija. El campaneó ha aparecido en momentos de gravedad y desconcierto. Su sonido irrumpe en el silencio propuesto por la disolvencia que culmina la secuencia de la reconciliación de la jornada seis al tiempo que anuncia el despuntar del nuevo día. Blanca y Diego están en la cama, él cambia la postura que sostuvo durante todo el metraje: ahora está boca abajo, su rostro en contacto con la cama y sus muñecas juntas en la espalda, como si estuviese maniatado. La iluminación de ese domingo se parece al amanecer tras un día terrible, con la ilusión de que todo fue un mal sueño. Sin embargo, el campaneó que despierta a Diego no es el toque de muerto que llamaría a la misa de cuerpo presente de Karina, es el camión de basura.

Sangre es un espacio filmico lleno de ecos. Hay otra línea horizontal que atraviesa el relato como una flecha que se dirige al basurero municipal, el destino del cadáver de Karina. El motivo de la basura se presenta en relación con las mujeres. Durante el primer día, cuando el film plantea sus elementos compositivos y de sentido, dedica un plano al momento en que Blanca tira tres bolsas de basura en los contenedores del restaurante. En la quinta jornada narrativa, ella limpia la cocina y tira los restos de los platos en el bote blanco que contiene una bolsa rosa, colores idénticos a los de las sábanas del cuarto de hotel. Y la secuencia dedicada al desayuno del día seis propone otro plano detalle del mismo bote de basura. La mirada recorre estos motivos de manera casi imperceptible, la sutileza con que se presentan responde a la observación de la vida cotidiana que propone el film, pero este motivo familiar se torna siniestro cuando las bolsas contienen el cadáver de la hija.

Blanca también despierta por las campanillas y espera en la calle al camión para depositar la

⁷ A partir de 1993, Ciudad Juárez fue víctima de una serie de asesinatos de mujeres que seguían un patrón. Desaparecían en plena luz del día y sus cuerpos se encontraban unas semanas después en la vía pública con signos de tortura. La omisión de las autoridades fue tal, que ante el hallazgo, en 2001, de ocho cadáveres en un campo algodonero, el caso se llevó a la Corte Interamericana de Derechos Humanos. El Estado mexicano resultó culpable (Cf. Ferrer, Mac-Gregor, Fernando Silva, *Los feminicidios en Ciudad Juárez ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Caso Campo algodonero. La segunda sentencia condenatoria en contra del Estado Mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México / Porrúa, México, 2011).

basura. Un plano del vehículo en marcha sostiene la visión de ese plástico rosa y convoca la memoria de la adolescente. La acción de deshacerse de lo que ya no tiene cabida en casa hace pensar en la manera como Karina pasó del cuarto de hotel al contenedor. Diego cargó el cuerpo en una bolsa negra de plástico en plena luz del día por el centro concurrido de la ciudad. Ese bulto sobre su espalda, sorprendentemente, no despertó ninguna reacción de sospecha entre la gente que pasó a su lado. Lo mismo sucedió con los trabajadores del servicio de limpieza municipal que recolectan todo tipo de paquetes. En esos momentos comprometedores, el film no abandona el registro realista, al contrario, anota la violencia que late en la pasividad y en la indiferencia. Para que cosas terribles sucedan, se precisa de la complicidad, activa o pasiva, de toda una comunidad. Las escenas del exterior propuestas por *Sangre* no abren el espacio interior de la trama sino que señalan una cerrazón compartida.

Diego sale de casa como siguiendo el llamado de las campanillas y se dirige al lugar donde dejó el cadáver de Karina. Allí espera a que los recolectores lo trasladen para seguir el camino en una suerte de marcha fúnebre. La secuencia dedicada a este viaje muestra cómo el cuerpo vaga por la ciudad, el vehículo se detiene en algunos puntos para seguir cargando los desechos de los habitantes. Durante esta secuencia, *Sangre* reitera su postura de recuperación de la humanidad en el plano más compasivo de todo el metraje: el camión que lleva el cadáver sube por una calle empinada y la propia disposición del encuadre captura a esta dubitativa carroza fúnebre elevándose "hacia el cielo". Es la primera vez que tenemos un descampado de las nubes, esta apertura del encuadre dibuja un deseo de descanso para Karina, en medio de la miseria. Es un instante significativo por conmovedor, un momento de despedida. Pero el film no se regodea en ello, discretamente sigue el camino del ruidoso vehículo.

El basurero municipal está repleto de colinas de desechos, hedor, uno que otro pepenador y un montón de reses que se alimentan del sedimento. La conglomeración de estímulos impide sentir desolación, es un espacio indigno que repele. El camión descarga el montón de bolsas de plástico entre las que se pierde el cuerpo. Queda sepultado sin remedio, destinado a la descomposición y el olvido. Diego se acerca y la suposición de que quería recuperar el cuerpo se disipa, parece que

más bien se asegura de que el cadáver efectivamente se pierda.

La imagen de un cuerpo abandonado en el basurero es otra cita cinematográfica. Algo se mueve en la cima de una colina de desechos, en el fuera de campo, y ocasiona un breve deslave que recuerda al que provocó el cuerpo de Pedro arrojado en el basurero al final de *Los olvidados*.⁸ Allí también se abandona el cadáver para que se pierda entre la piltrafa, una imagen contundente que expresa el olvido al que son precipitados quienes no tienen cabida en la sociedad. Es sugerente el diálogo que *Sangre* entabla con *Los olvidados*. El film de mitad de siglo xx expresa el olvido de una parte de la población ante un proyecto nacional de progreso y modernización en el entorno de la gran ciudad. Cincuenta y cinco años después, el país está por iniciar una guerra contra el narcotráfico en donde se instaure un desprecio generalizado por la vida y la parte más vulnerable de la población es abandonada a la muerte o la desaparición forzada. Las inquietudes presentadas en *Los olvidados* y en *Sangre* han cristalizado en una descomposición social, espiritual y política grave. En una comunidad con aprecio por la vida, es imposible que un cuerpo deambule por las calles de la ciudad y se pierda en el basurero municipal. Diego lleva a cabo esa acción porque es posible hacerlo, no hay nada que le impida arrojar a su hija en la más profunda orfandad.

La concreción de la mugre en el basurero municipal, por su parte, despliega una espacialidad que abre otra dimensión significativa del film. El filósofo Gilles Deleuze clasifica diversas imágenes de la expresión cinematográfica, entre las que enuncia a la *imagen-pulsión*.⁹ Además de acciones (como el andar de un vehículo) o estados interiores (como los celos abrasivos), el cine es capaz de elaborar otra imagen que no remite al contexto del drama y se hunde en la realidad mediante un acercamiento brutal a lo concreto. Estas imágenes no tienen solo referencias geográficas, políticas o ideológicas: exhiben un mundo *anterior, originario*. Se introducen por una grieta que es frontera entre civilización y barbarie; allí,

8 Buñuel, Luis, *Los olvidados*, Ultramar Films, México, 1950. 88 min.

9 Los dos directores representativos de la imagen-pulsión son Erich von Stroheim y Luis Buñuel. (Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Buenos Aires, 2008).

la condición humana se expone más allá de un ejercicio reflexivo, posición ética o juicio de valoración, la atmósfera crea un espacio donde los personajes se emparejan con las bestias, como en un estado ajeno a la civilización. En el basurero, rodeado de desechos, reses y olores, Diego está más expuesto que nunca. El film lo había enmarcado en su trabajo, su casa, desnudo frente al sofá, arrojando el cadáver de su hija, pero nunca se presenta tan honesto como cuando está en medio del río de basura. Allí desaparecen las apariencias, los disimulos y las acciones forzadas: observa impávido la montaña de desechos que sepulta el cuerpo de Karina y emprende una caminata carente de sentido.

La composición de *Sangre* guarda una inspiración de *matryoshka*: la película que narra la historia anodina de celos entre una pareja guarda dentro de sí otra que descubre una realidad perversa en el terreno de lo íntimo y lo social; y esta película, a su vez, entraña otra en la que laten pulsiones anteriores a todo ámbito racional y constituyen un mundo originario. Allí se presentan los objetos, sentimientos, cuerpos, afecciones y acciones sin distinción, como un caos que es tanto comienzo radical como fin absoluto. El mundo originario emerge de una imagen que encara la concreción sin concesiones. Este encuentro con la realidad es un choque que rompe la literalidad. La imagen-pulsión se separa del registro realista y se acerca al sueño, la alucinación o lo sobrenatural, sin entregarse a la fantasía: se coloca *debajo* de la realidad, siempre cerca. El film realista se hace añicos a fuerza de penetrar en la solidez de la cotidianidad y abandona la continuidad temporal y espacial del relato.

La última parte de *Sangre* echa mano de recursos narrativos que contradicen al registro realista sostenido hasta antes del basurero. Este escampado abre el espacio, la claustrofobia propia del relato no se configura ya por el encierro de muros mal pintados o ventanas recortadas, sino por el ahogo del conglomerado de olores y mugidos. Hasta este momento, el mundo del film había prescindido de animales, los introduce ahora sin humanizarlos; por el contrario, es Diego quien se parece a las reses que se alimentan del sedimento. La fuerza y el tamaño de estos animales hacen visible la potencia de las pulsiones que latieron en clave menor durante todo el film pero que avanzaron con una lentitud contundente. Los largos planos fijos que mostraron durante todo el relato la

vida monótona de la sociedad conservadora, dan paso a un encuadre inestable que se mueve en el mar de basura, como una realidad que late debajo.

La imagen-pulsión entraña misterio porque no es posible mirar de frente lo terrible, es posible sospecharlo porque lastima, provoca temor o incomodidad, pero nunca una visión clara. *Sangre* genera espacios en los que se presiente, como cuando Diego miraba absorto a la nada, emitía la palabra "ayuda" frente al cadáver de su hija o permanecía inmóvil en su auto, con la imagen mental de Karina muerta. Y no es que el personaje estuviera urdiendo una estrategia elaborada de desaparición, Diego no era un libertino que sometiera a los demás para satisfacer sus propios deseos. Su actitud era más cercana al abandono de sí, un dejarse llevar por la marea de basura movida por una fuerza originaria como la dejadez. La perversión de este personaje es una renuncia a su propia voluntad y este descuido de sí consigna la imposibilidad de sentir compasión por el otro, aunque sea su hija. Una vez que Karina ha quedado aplastada por un montón de basura, Diego emprende una caminata por el escampado. El film sigue con curiosidad su andar y la continuidad espacial se perturba pues en seguida se encuentra con un páramo donde una familia convive en un día de campo. Sería imposible o muy extraño que a unos metros del basurero municipal se encontrara un espacio agradable donde pasar una tarde familiar, el film abandona el registro realista con sutileza. Allí hay niños que juegan, comida y, en medio de todo, un padre y un hijo suspendidos en posturas de pelea. Se miran fijamente a los ojos. Agitados, mantienen una postura de ataque y una gran mancha de sangre cubre el pecho del padre. La imagen parece más una visión de la discordia que alarga el tono violento en las relaciones familiares y filiales; también funciona como un pasaje a la siguiente secuencia.

Diego pasa de largo hasta el arroyo, donde se detiene a mirar su reflejo. No es la primera vez que el protagonista observa su imagen, días antes se detuvo frente al espejo del baño, se dijo a sí mismo "pendejo" y regresó a echarse sobre el sillón para que Blanca lo masturbara, mientras veían *Corazón hechizo*. La pareja seguía la telenovela cada noche, el programa era también un reflejo: la relación de Blanca y Diego es una versión sin romanticismo de la violencia y los celos de los melodramas televisivos. De vuelta en el arroyo, el chapoteo provocado por las frutas que caen al

otro lado interrumpe su visión. Entonces camina como por sobre el agua. El momento más misterioso del film despliega el mundo originario, abre un cuerpo de la *matryoshka* y deja al descubierto al mundo subyacente en el que Diego se entrega, como en una hipnosis, a la pulsión. El tiempo se triza y el protagonista recolecta los frutos del árbol alusivo al génesis. Pero este comienzo no es una fuerza desobediente como Eva frente a Dios, los frutos que recoge Diego no desbordan vitalidad, están magullados y secos. Este inicio de resonancias bíblicas no promete un cambio radical, sugiere que todo empezará otra vez igual, con fidelidad irracional a la monotonía. El tiempo de este mundo es circular.

Diego regresa con las manos llenas de los frutos y cae en el arroyo. Es otra vez el personaje torpe con apariencia frágil y confiable. Regresa empapado al basurero para subir a su auto. Para no mojar el interior de su vehículo, usa bolsas de plástico que cubren los asientos. Esas bolsas son como las que hicieron de mortaja del cuerpo de Karina. El gesto es pueril y terrible, la actitud del personaje ante la muerte es igual que la que tiene ante la propia vida. El film escrito continúa. Diego regresa a casa para encontrar a Blanca furiosa, quien le reclama que llegue tarde, empapado y sin decir a dónde fue. El protagonista explota y se lanza sobre ella. La página 62 del guion anota:

Por fin se mueve Diego, pero es directo al cuello de Blanca.

Ella sorprendida no reacciona cuando Diego envuelve sus manos en su cuello y empieza a apretar con toda su fuerza.

Se tumban al sofá pero Diego no deja de apretarle el cuello.

Ella empieza a golpearlo en la cara. El rostro de ella se va poniendo morado.

Blanca empieza a dar muchos manotazos limpios en la cara de Diego. Luego de un rato de golpes en la cara, Diego la suelta ciscado. Quedan los dos exhaustos, sentados en el sofá.

La pareja regresa a la monotonía frente al televisor tras esa pelea en la que late un presentimiento de feminicidio. Ese cambio momentáneo de Diego indica acaso que está harto de Blanca, que la espiral de violencia se empieza a ceñir, sin cambios de fondo o transformación alguna por la experiencia de la muerte de Karina. El sentido del film escrito mantiene la sensación de vuelta al inicio. El relato audiovisual, por su parte, decide terminar en el basurero, cuando Diego enciende el auto y avienta el fruto en el asiento del copiloto. El plano final enmarca al personaje desde el interior del auto, el respaldo del asiento envuelto en plástico y afuera el mar de basura. Un potente plano despide a Diego en toda su verdad, sin olvidar a Karina, convocada por la metonimia que proponen su mortaja de plástico y su sepultura de desechos. *Sangre* habla de la indiferencia ante la muerte sin suscribirla. El mundo puede relegar al olvido los cadáveres de hijas abandonadas, pero este mundo filmico consagra un espacio para su memoria y, con ello, se resiste a la pérdida de humanidad.



The background of the title is a red, splattered, and textured effect, resembling blood or ink on a white surface. The word 'SANGRE' is written in a large, bold, red, sans-serif font, centered within this splatter. Below it, the subtitle 'UN GUIÓN DE AMAT ESCALANTE' is written in a smaller, bold, black, sans-serif font, also centered.

SANGRE

UN GUIÓN DE AMAT ESCALANTE

Nota: Se reproduce el guion de *Sangre* respetando la tipografía y la redacción del archivo enviado por Amat Escalante. Esta fue la versión que se usó como herramienta de realización.

Guión para largometraje de Amat Escalante
Título provisional: "SANGRE"
Derechos de autor reservados.
30/08/2004

INT. CASA DE DIEGO Y BLANCA - DÍA

Diego, un hombre de unos 40 años está tirado boca arriba en el suelo de su sala.

Su cuerpo horizontal e inmóvil, en la parte inferior del plano. El cuadro limpio sobre de él.

Notamos que respira y luego lentamente se trata de incorporar.

Ya sentado en el suelo se soba el cráneo.

Las piernas de una mujer cruzan la sala pasando frente a Diego, que no se percató de ellas. Luego de que salen de cuadro se escucha el fuerte azotar de una puerta.

Aparece el TÍTULO DE LA PELÍCULA sobrepuesto, invadiendo la mayor parte del plano.

Diego se mira la mano manchada con sangre de su cráneo.

CORTE A NEGRO

INT. COCINA DE RESTAURANTE 'TERIYAKI SAN' - DÍA

Es una cocina compacta en un restaurante de comida rápida tipo japonés llamado 'Teriyaki San'.

Es plena hora de la comida y cinco empleados, dos hombres y tres mujeres, están atascados dentro de la cocina preparando sushi, arroz frito y carnes asadas. Una de las cocineras se llama Blanca, una mujer de unos 40 años.

El gerente grita alguna orden y todos se mueven con prisa.

Hay una fila de gente en el mostrador pidiendo su orden, otras personas esperan de pie.

Un joven en motocicleta llega, con casco en la cabeza, a recoger ordenes que tiene que repartir.

Blanca prepara un rollo de sushi que corta en rebanadas y sirve en un plato de papel junto a un bote con salsa de soya. Le da el plato al gerente para que lo despache.

Blanca se chupa los dedos y luego se limpia en su pantalón.

Mira la nota con la siguiente orden y la empieza a preparar.

Más tarde todo está mucho más calmado y Blanca limpia las mesas del restaurante con un trapo húmedo. Alcanzamos a escuchar una canción pop muy cursi que sale de las bocinas del restaurante.

Llegan dos de los repartidores encascados en sus motocicletas ruidosas.

Entran al restaurante. Uno se detiene a saludar a Blanca.

REPARTIDOR

Quehubole Blanca.

¿Ya no hay ordenes?

Blanca dice que "no" con la cabeza.

REPARTIDOR

¿Me dejas verte la palma de la mano?

Blanca le da la palma de su mano.
El repartidor la coge y la observa detenidamente.

REPARTIDOR

Jijole. No me esperaba encontrar esto.

Sigue mirandole la palma a Blanca que tiene cara de desinteresada pero alegre por la atención.

REPARTIDOR(cont.)

No, pues, tienes que tener mucho cuidado de no viajar en avión estos días.

BLANCA

Si nunca he estado en un avión menso.
Y no pienso hacerlo pronto.

REPARTIDOR

Bueno, que bueno.
Pues no lo hagas.

Se ríen los dos.
Le regresa la mano.
El repartidor se dirige a la cocina.

Blanca sigue limpiando las mesas.

Blanca termina de limpiar y recoger las mesas. Luego barre el piso.

Momentos después en detalle vemos como Blanca tira la basura a un bote. Luego se sienta a descansar sobre unas cajas de cartón en alguna parte de la cocina.
Se quita su visera de la cabeza y se seca el sudor con una servilleta de papel.

Llega una joven COMPAÑERA de unos 18 años a buscar algo en unos estantes al lado de Blanca.
Por el encuadre nunca vemos el rostro de la compañera.

COMPAÑERA

¿Cansada?

BLANCA

No, para nada.

COMPAÑERA

Orale.

¿Si vas a ir este fin de semana
a los pastitos con Diego?

BLANCA

Sí. Nos vemos ahí ¿no?

COMPAÑERA

Te voy a llevar la revista con el
artículo ese que te dije. Ya se lo pedí
a mi tía. ¡Ah y para presentarte a mi
novio a ver que te parece!

Blanca sonríe y asiente con la cabeza.

COMPAÑERA

¡Es muy buena gente! Ya veras.
(luego en voz baja y discreta)
Estoy enamorada. Creo.

Blanca le sonríe con mucha alegría y le toma las manos a la compañera.

BLANCA

Que bien.....Felicidades Lorenza

COMPAÑERA

Bueno, al rato platicamos más.

La compañera da media vuelta y se retira. Blanca se queda sola de nuevo. Se fija en una bolsa de plástico llena de sombreros de cartón estilo campesino chino, como los que regalarían a los niños con el paquete infantil.

Saca uno de estos sombreros, lo inspecciona y se lo pone sobre la cabeza. Se escucha la voz en off de un hombre, diciendole que esos son los sombreros que van a tener que empezar a usar, todos los empleados, comenzando la semana que viene.

Momentos después Blanca junta dos bolsas muy grandes de basura y las avienta al tambo que está atrás del restaurante.

INT. AUTOBÚS URBANO - ATARDECER

Un payaso callejero está presentando su mediocre espectáculo para los pasajeros del autobús. Blanca va sentada mirando hacia afuera. Aún lleva puesta su visera, pero ahora usa una chamarra negra sobre la camisa roja. Parece estar cansada y deprimida.

Sólo un una persona muy tonta se podría reír de los chistes de este payaso. Se da cuenta que aún lleva puesta la visera sobre la cabeza, entonces se la quita y se la guarda en la chamarra.

El payaso termina su actuación y luego de unos momentos pasa al lado de Blanca pidiendo propina. Blanca no le obsequia dinero ni le dirige la mirada.

INT. CASA DE DIEGO Y BLANCA - NOCHE

Estamos en una casa pequeña que consiste de una recámara, un baño, sala y cocina. Es una casa de las que construyen miles, idénticas, en un fraccionamiento masivo.

Encontramos a Diego, acostado en el sofá, mirando la televisión con el volumen muy bajo. Viste camisa blanca y pantalones de vestir de poliéster gris. Una de sus manos está dentro del pantalón, frotándose entre las piernas. En la otra mano tiene el control para el televisor. Todo su ser muy relajado.

Se escucha la puerta de la casa preparándose para ser abierta.

Diego se incorpora y se pone de pie para recibir.

Aún lleva el control en su mano.

Entra Blanca a la casa y deja su bolsa en el suelo.

DIEGO

Hola.

Luego Blanca se quita la chamarra y se mueve hacia él para abrazarlo.

Empieza el abrazo y Diego apaga la televisión con el mando que luego deja caer al sofá.

Se abrazan, se frotan las espaldas y respiran profundo.

Se mantienen así.

BLANCA

¿Me perdonas?

DIEGO

Si.

Siguen abrazados.

BLANCA

Te quiero.

¿Me quieres?

DIEGO

Si.

Termina el abrazo. Blanca le toca y le mira el cráneo inspeccionando, y luego de unos instantes incómodos y algo torpes:

BLANCA

Tengo que hacer pipí.

DIEGO

Bueno.

Blanca sale de la sala y va hacia el baño. Diego se queda parado en la sala y luego de unos instantes prende la televisión y vuelve a tomar asiento en el sofá.

Blanca en el baño orinando con la puerta abierta. Termina, jala el escusado, se lava las manos y la cara. Luego se desviste, se pone chanclas y una bata rosa de poliéster.

DIEGO(en off)

¿Por qué llegaste tan tarde?!

BLANCA

¡Es que me quede platicando con Lorenza!

Se quita algunos broches del cabello mientras se mira en el espejo.

DIEGO (en off)
¡Ya empezó la novela!

Blanca apaga la luz del baño y sale.

NEGRO

Más tarde los dos están apapachándose en el sofá mientras ven la televisión. Toman refresco y puños de 'Chetos' de una bolsa tamaño familiar. Una botella de salsa 'San Luis' está en el piso, al pie del sofá. De la televisión sale el sonido de música melodramática y luego algún diálogo de telenovela. Luego de un rato se escuchan anuncios.

FUNDIMOS A NEGRO

Es la mañana del día siguiente. Blanca y Diego están acostados en la cama. Parecen dos seres muertos, solo que si prestamos atención notamos que respiran. El reloj digital al lado de la cama dice que son las 7:00 a.m. y comienza a sonar. Diego se despierta, se incorpora y sale del cuarto. Nos quedamos en el cuarto con Blanca. Luego de unos segundos a duras penas apaga el despertador con un manotazo.

INT./EXT. AUTOMÓVIL DE DIEGO - DÍA

Diego Maneja un sedan VW "vocho" y Blanca va de copiloto. El plano es de los dos desde la parte de atrás. Blanca lleva todo su atuendo de empleada de 'Teriyaki San' y Diego lleva puesta una camisa de vestir de color blanco usada.

Se mueven por la ciudad sin decirse nada.

Blanca le soba la nuca a Diego.

Momentos después, el auto se detiene. Blanca se despide de Diego y sale del coche. Luego de que cierra la puerta Diego espera unos momentos, observando a Blanca alejándose del auto, antes de seguir su viaje.

MCU lateral de Diego manejando por las calles.

EXT. CALLE - DÍA

PLANO DETALLE de la puerta del coche cerrándose.

PLANO AMERICANO en TRAVELLING de Diego caminando en la banqueta. En una mano lleva su lonche dentro de una bolsa de la Comercial Mexicana.

Mientras camina se termina de poner su traje gris.

CU de sus pies. Su pantalón le queda algo largo.

Llega a la fachada de un EDIFICIO DE GOBIERNO y se detiene en la gran puerta de madera. Cerca de la puerta hay una fila de 7 personas, algunos son campesinos y otros de la urbe. Algunas personas llevan folders o carpetas en la mano. Diego toca el timbre de un intercom.

Luego de unos momentos:

VOZ DE INTERCOM
¡¿Si?!

DIEGO
¡Diego Alberto Ríos!

Diego mira a la gente de la fila y alguna de esa gente lo mira a él.

Luego de unos momentos llega otra persona a integrarse a la fila.

Se abre parcialmente la puerta y entra Diego.

INT. EDIFICIO DE GOBIERNO - DÍA (continuo)

Un soldado joven y moreno es el que le abre la puerta a Diego y lo deja entrar. Luego cierra la puerta rápidamente.

No intercambian palabra o gesto.

Diego camina hacia un cuarto cerca de la entrada donde hay un escritorio y una joven secretaria llamada MARTA instalándose para el día de trabajo.

DIEGO
Hola, buen día Martita.

Marta le da una media sonrisa a Diego.

MARTA
Diego. Buenos días.
¿Cómo amaneciste?

DIEGO
Bien gracias.
Aquí te dejo mis cosas.

Le da la bolsa con su lonche.

MARTA

Ok.

Marta pone la bolsa en una esquina de la oficina. Nos mantenemos mirandole la espalda. Mientras tanto Diego se concentra en abrochar su GAFETE OFICIAL en el pecho de su traje. Cuando termina se da media vuelta y sale de la oficina.

Marta se incorpora en su escritorio y se prepara para recibir llamadas telefónicas.

Volvemos a la entrada del edificio donde va llegando Diego.

PLANO MEDIO FRONTAL de Diego cerca de la puerta de entrada. Saca un CONTADOR DE OPERACIÓN MANUAL cromado y lo reajusta a cero.

Abre la puerta y la gente empieza a introducirse al edificio.

Cada persona es un número en su contador de mano.

SUBJETIVA de Diego. La gente entrando. Algunos le dan la seña de 'buenos días'.

Un señor le pregunta a dónde para el DÉCIMO SEXTO CIRCUITO y Diego le señala en la dirección.

En detalle vemos el contador en las manos de Diego que están entrelazadas frente a su bragueta. Va contando cada persona que entra. Se escuchan los pasos y se ven las sombras de la gente que pasa frente a Diego.

También se escucha el ruido del tráfico mañanero de camiones, coches y motocicletas.

CU largo de la cara de Diego.

FUNDIMOS A NEGRO

En la oficina Marta habla con su hijo por teléfono y al fondo, en una banca arrinconada, está Diego comiéndose una torta de huevo y tomando coca-cola.

MARTA

(al teléfono)

Manuel, Manuelito. Escuchame.

Si no apagas la televisión y te pones a hacer tu tarea no te voy a llevar al cine.,,

Sí,pero ya te dije que no se podía.

,,,
Bueno muy bien, así me gusta.

,,,
¡Oye no le contestes así a la abuela!
Discúlpate.

,,,
Pregúntale qué más quiere del súper.

,,,
Dile que ya tenemos uno casi nuevo.
Que busque abajo del fregadero.

,,,

A ver pasamela.
Abue, ya tenemos abajo del fregadero.
Sí,lo compré la semana pasada.....

Y sigue la conversación...

Durante todo el diálogo de Marta en el teléfono, vemos como Diego discretamente se come su torta, toma refresco y le da mordidas a un jalapeño escabechado. Se le cae un pedazo de la torta a la banca. Recoge el pedazo y se lo come.

INT. CASA DE DIEGO Y BLANCA - NOCHE

Blanca esta echada sobre Diego en el sofá. Todo el ambiente es muy silencioso y tierno. Lo único que lo rompe son los respiros y el sutil movimiento de los cuerpos.

CU del rostro de Blanca reposando sobre el pecho de Diego y mirando al infinito.

Nos mantenemos un buen rato hasta que:

BLANCA

Me estoy poniendo cachonda.

En TRAVELLING corto y suave nos movemos a un CU de Diego que tiene la mirada al mismo infinito que Blanca.

Plano semi CENITAL de la mesa en la cocina. Encima tiene un salero, un bote de mermelada, servilletas usadas y dos platos sucios.

Las manos de Blanca entran y retiran todo lo que está sobre la mesa.

A la distancia se escucha un grifo abierto.

Cuando termina de remover todo de la mesa se empieza a desvestir.

Se detiene el grifo distante.

Ya desnuda Blanca se agarra de la mesa con las dos manos, de manera que cuando Diego entra a la cocina ella lo reciba de espaldas y con el trasero hacia él.

Entra Diego a la cocina.

BLANCA

¿Ya listo? Dame duro.

DIEGO

Aja.

Diego se le acerca y le empieza a hacer el amor por atrás. El acto empieza lento pero va agarrando potencia hasta que se vuelve realmente duro, ruidoso y brusco. Blanca nunca mueve las manos de la mesa. El teléfono ha comenzado a sonar y se mezcla de alguna manera rítmica con los sonidos sexuales.

Al momento del éxtasis la potencia es tanta que las piernas de la mesa se doblan y se derrumba junto con Blanca, terminando en un ruidoso choque contra el piso. Blanca se revienta en risa. El teléfono a dejado de sonar y nadie lo contestó.

Momentos después los dos estan de nuevo en el sofá, pero ahora desnudos. Ella esta concentrada en cortarse las uñas de los pies y él mira la televisión mientras va cambiando de canal para ver que encuentra. Se detiene en lo que suena como un documental sobre Pinochet. Por unos instantes los dos fijan su mirada en la tele.

BLANCA
¿Quién crees que habló?

DIEGO
No se. Yo no estoy esperando ninguna llamada.

BLANCA
Mmmmmmm.....

Miran la televisión. Narración sobre masacres y torturas al pueblo chileno.

BLANCA
(por la televisión)
¡Ay que feo!.....pobrecitos.

Voltea a mirar a Diego para ver su reacción.
Él la mira de reojo.
Hay un silencio incómodo entre los dos.

DIEGO
¿Tienes hambre?

BLANCA
No, lo que tengo es sueño.

DIEGO
Yo sí tengo hambre. Me voy a preparar algo.

Se para y se pone calzones y una camiseta.
Va a la cocina y empieza a arreglar la mesa.

BLANCA
Ya me voy a dormir. ¿Dejo la tele prendida?

DIEGO
(arreglando la mesa)
Si.

Blanca se pone de pie y se retira a la habitación.

Diego termina de arreglar la mesa y ahora habrá el refrigerador para sacar jamón, mayonesa, mostaza y chiles. Corta tomate y cebolla, lava un pedazo de lechuga y rebana un bolillo. Todo el proceso de elaboración en tiempo real.

A la distancia seguimos escuchando el documental sobre las atrocidades cometidas por el régimen de Pinochet.

Diego con su torta preparada se sienta en la mesa a comer. Apenas le da una mordida y timbra el teléfono.

Se levanta rápido para recogerlo.

DIEGO

¿Bueno?

KARINA

(en off del teléfono)

Es Karina.

DIEGO

Hola

KARINA

(en off)

Llegue a la ciudad hace unos días.

Me estoy quedando con Raúl.

DIEGO

¿Y eso?

KARINA

(en off)

Es que me pelié con mi mamá.

DIEGO

¿Llamaste hace rato?

KARINA

(en off)

Si.....Quisiera verte para
platicar.

Momento incomodo.

DIEGO

Bueno, si quieres nos podemos ver para el lonche pasado mañana.

KARINA

(en off)

Bueno, esta bien.

DIEGO

Pero te pido que por favor no me llames aquí.

KARINA

(en off)

Eres mi papá. ¿Por qué no?

DIEGO

Ya sabes. Es mucho problema.
Pero platicamos luego, ¿si?

KARINA

(en off)

Ok... ¿Dónde nos vemos?

DIEGO

Mmmmmmm.....En la plaza de los Ángeles.

KARINA

(en off)

Ok.

DIEGO

Adiós.

KARINA

(en off)

Bay.

Diego cuelga y se vuelve a sentar en la mesa para seguir comiendo su torta.
Mira la televisión.

SUBJETIVA. En la televisión el cuerpo de un joven con la cara desecha es arrastrado y luego arrojado a una zanja al lado de la carretera por dos militares.

Plano de Diego que deja de masticar por unos instantes, cuando mira esto.

FUNDIMOS A NEGRO

INT. EDIFICIO DE GOBIERNO - DÍA

Diego vestido con su traje barato corre hacia Marta que se acaba de desmayar en los brazos de dos otras compañeras de trabajo.

("La deposición" Seg. de Rogier van der Weyden)

Llega Diego a unirse a las mujeres y ayudar a cargar a Marta hacia una banca. También llega un soldado a meterse a la bola de buenos samaritanos.

La llevan a una banca y la acuestan. Entre el alborote de voces y suspiros nos enteramos de que se a desmayado porque le dieron la noticia de que su ex-marido se llevo a su hijo a Estados Unidos en avión.

Una compañera le acaricia la frente y le dice que todo va a estar bien. Compañera #2 esta parada junto a Diego y parece que le ha entrado algo de desinterés por la situación.

Llega un SEÑOR DE TRAJE, que parece tener algo de autoridad y se introduce al círculo de gente que se ha formado alrededor de Marta.

SEÑOR DE TRAJE

A ver, ¿qué paso?! ¿Es la señorita Marta?!

COMPAÑERA

¡Si señor, es Martita González!
Se desmayó porque le llegó una llamada de que le secuestraron al niño!

COMPAÑERA #2

No fue secuestro. Se lo llevo su Ex a Estados Unidos sin decirle.

COMPAÑERA

¡Pues eso es secuestro, no me salgas con que no!

COMPAÑERA #2

Pues no, porque no está pidiendo dinero...

SEÑOR DE TRAJE

(interrumpiendo)

¡A ver señoritas abran espacio para que pueda respirar!

Marta abre los ojos y el señor de traje le ayuda a incorporarse.

SEÑOR DE TRAJE

Un vaso de agua para la señorita, ¿no?

Una de las compañeras rápido se va por el agua.
Marta se sienta y mira el suelo con ojos perdidos.

SEÑOR DE TRAJE
(mirando a los que le rodean)
¿Quién la puede acompañar a su casa?

Fija su mirada en Diego.

EXT. CALLE - DÍA

Diego lleva a Marta del brazo hacia su coche.
Ella parece un zombie. Aparenta estar en estado de shock.

Lentamente caminan hacia el vocho de Diego. Su velocidad es contrastada por el ambiente rápido y ruidoso de la calle.

Gente los rebasa y los cruza todo el tiempo.
Llegan al vocho y Diego está a punto de abrir la puerta del copiloto.

MARTA
Prefiero caminar. ¿Si?

Diego la mira algo sorprendido.

Momentos después caminan por las calles. Diego sosteniéndola del brazo.

En lo que van caminando las calles se van volviendo cada vez más calmadas y desoladas, hasta que sólo son ellos dos caminando hacia la casa de Marta.
Se detienen frente a una casa con puerta de metal negra.

MARTA

Ya es aquí Diego.

DIEGO

¿Vas a estar bien?

MARTA

Sí Diego, gracias.

Vivo aquí con mi abuelita.

Momento.

MARTA (Cont.)

Es que cuando Manuelito estaba más chico yo se lo prestaba a su papá una vez por semana.

Y una de las veces cuando me lo regreso le encontré unas (NO SE ESCUCHA CLARO PORQUE LLEGA RUIDO DE LA MOTO) metidas en sus pompas.

De un callejón cercano sale un repartidor de 'Teriyaki San' en motocicleta. El sujeto lleva un gran casco con el logotipo del restaurante al lado.

Al voltear para ver si vienen autos se percata de Diego y Marta a unos metros de él. Se les queda viendo para ver si en realidad es Diego, el esposo de su colega Blanca.

Diego se percata de él también y hacen contacto visual. El repartidor le hace la seña de 'Que onda' con la cabeza y Diego se la regresa.

Marta lo abraza y comienza a llorar.

MARTA

Es que no se que voy a hacer sin mi Manuelito.

¡Es todo lo que tengo en el mundo!

Él, vacilante, le regresa el abrazo.

El repartidor se retira del área junto con el fastidioso ruido de su motocicleta chillona.

Marta al sentir que ha sobrepasado su confianza con este hombre deja de abrazarlo y se trata de componer.

MARTA

Muchas gracias Diego.

Instantes después abre la puerta de su casa y desaparece.

Diego se queda parado en la calle como un pescado en el desierto.

FUNDIMOS A NEGRO

INT. CASA DE DIEGO Y BLANCA - TARDE

Diego abre la puerta de la casa.

Blanca está parada en medio de la sala esperándolo.

DIEGO

Hola.

BLANCA

(calmada)

¿A dónde fuiste hoy?

En DETALLE. Diego cierra la puerta de la casa tras de él.

DIEGO

Durante el trabajo me hicieron que acompañara a una secretaria a su casa porque le raptaron al niño.

BLANCA

No te hagas, pinche Diego.

¿Y para eso te la tienes que agasajar?

Diego no responde solo se queda parado sin saber que decir o hacer.

Plano Medio Frontal de Blanca mirando a Diego. Luego mira a sus alrededores buscando algo..

Con un brazo Blanca tumba todo lo que está sobre una mesita de la sala, luego toma la mesita de las patas.

PLANO DETALLE de las manos de Blanca sujetando la mesita unos instantes antes de arrojarla.

Se la arroja a Diego que apenas alcanza a moverse y salvarse de la mesita que va a parar contra la puerta.

La mesita rebota contra la puerta y queda intacta en el suelo.

Diego decide salir de la sala, hacia la recamara, pero Blanca lo trata de detener.

BLANCA

¡Dime que te la cogiste y ya!

Forcejean unos momentos hasta que Diego la empuja hacia abajo y la sienta con fuerza en el piso. Luego sale de la sala.

Blanca se queda en el piso sentada y derrumbada.

FUNDIMOS A NEGRO

FUNDIMOS DE NEGRO A:

Un rato después Diego está acostado en el sofá entre dormido y mirando la televisión.

Se escucha la puerta de la casa ábriéndose.

Diego se incorpora para recibir.
Entra Blanca a la casa con dos bolsas de comida de
McDonalds o similar.

BLANCA

Te traje de cenar.
Tu favorito.

Luego ella se dirige a la mesa de la cocina donde pone las
bolsas.

Diego se levanta y también va a la mesa y se sienta con
las dos bolsas de Mcdonalds frente a su cara.
Mete las manos y saca hamburguesa y papas a la francesa.
Luego se sienta Blanca que ha estado lavandose las manos.

Los dos están sentados en la mesa, cada uno comiendose su
hamburguesa con papas y refresco grande.
La televisión aún está prendida.

Luego de un rato de masticar tragar y chuparse los dedos
Diego mira dentro de la bolsa de McDonalds.

DIEGO

(por lo que ve dentro)
Hasta postre trajiste.

Blanca lo mira y le sonríe.

Al rato están en la casi completa oscuridad de la
recamara.
Sobre la cama, entre cobijas apenas divisamos los dos
cuerpos.
Se mueve Blanca para abrazar a Diego.

BLANCA

Dispénsame. Es que...
no es sano que te quiera tanto.

EXT. PLAZA DE LOS ÁNGELES- DÍA

Estamos frente de un cajero automático. Un peatón abre la puerta y se introduce al cubículo, al mismo tiempo sale Diego terminando de guardar su cartera. Camina mientras mira su reloj. Lo seguimos avanzando en la calle la cual está llena de gente y automóviles.

Diego llega a un puesto de periódicos y mira las portadas por unos momentos, luego mira sus alrededores.

Llega una joven de unos 16 años al lado de Diego en el puesto y también empieza a mirar las portadas. Después de unos segundos le toca el hombro a Diego para llamarle la atención.

La joven es KARINA.

NEGRO

INT. LONCHERÍA MERCADO HIDALGO - DÍA

En un puesto de lonches justo antes de la hora de la comida, con poco movimiento, una canción pop de amor muy cursi se mezcla con la transmisión de un partido de fútbol y el murmullo de la gente.

Diego y Karina han terminado de comer y sus platos aún están frente de ellos.

Detalle de la mano de Karina descansando en la mesa al lado de su plato que sólo tiene alguna sobra de comida y una servilleta hecha bola.

DIEGO

Ya es la tercera vez que me vienes a
buscar este año.

KARINA

¿Tu esposa todavía no me deja vivir con ustedes?

DIEGO

No. Es que está difícil.
¿De que te peleaste con tu mamá?

KARINA

No, de nada. No me pelié. Nomas me cansé.
Es que ya no quiero vivir con ella.
De hecho ya no puedo.
Nunca mas voy a regresar.

DETALLE SUBJETIVO de Karina. A través de un vidrio sucio vemos como preparan una torta de carnitas.

DIEGO

¿Dónde te estás quedando?

Casi al final de la preparación de la torta entra al cuadro la cabeza entera de un marrano a la cual le cortan un pedazo de oreja y se lo ponen dentro de la torta, que calientan unos momentos más.

KARINA

(Su mirada aún en la preparación de la torta)

Me estoy quedando con Raúl.
Pero está mal, porque es bien drogadicto y siempre lleva a sus amigos a drogarse y cosas así.

DIEGO

¿Y tú te drogas?

KARINA

Pues nomás cuando él me lo pide.
Y solamente coca.

DIEGO

¿Y eso?

KARINA

(volteando hacia Diego)
Es que estamos enamorados.
Y hago lo que sea por él.

DIEGO

Entonces. ¿Por qué no te quedas a vivir
con él?

KARINA

(Mirando hacia otro lado)
Pues por mi si. Pero él no quiere.
De hecho, según él, ni somos novios
ni nada.

Unos momentos después:

DIEGO

Si quieres Mañana nos vemos donde mismo
para rentarte un cuarto de hotel.

KARINA

Bueno. OK. Yo pienso que por ser tu hija,
legalmente me podría ir contigo a vivir ¿no?
Digo, si es lo que quiero.
Tal vez legalmente. ¿No?

DIEGO

Pues tal vez. Pero no, no creo.

/////////
Me mataría Blanca. Es mejor que ni se lo
mencione, la verdad.

Se quedan en un silencio bastante incomodo.

KARINA

Tengo un dolor en una muela.

Karina abre la boca y le señala con el dedo indice.

KARINA

Es esta.

Diego inspecciona la muela como tratando de encontrar algo
que obviamente no puede encontrar.
Se mantiene un rato mirándole el interior de su boca,
hasta que Karina la cierra.

DIEGO

No veo nada.

KARINA

Entonces mañana me ayudas con lo del
cuarto. ¿Si?

DIEGO

Sí. Nos vemos mañana.
 (Mirando su reloj)
 Ya tengo que regresar a trabajar.

Diego se pone de pie.
 Le ofrece la mano a Karina. Se dan la mano como dos negociantes que acaban de cerrar un trato.
 Se retira Diego y Karina se queda a terminar su refresco.
 Saca un walkman de su bolsa y se pone los audífonos.

INT. EDIFICIO DE GOBIERNO - DÍA

Diego mirando y contando a la gente que entra al edificio.
 En un DOLLY IN muy lento nos acercamos a él. Gente se cruza entre él y nosotros.
 Su rostro es un lienzo en blanco.
 Nos seguimos acercando hasta llegar a un CU bastante cerrado. Luego entra una mano y le toca el hombro derecho.

Cortamos al mismo cuadro con el que empezamos.
 Al lado de Diego ahora está un compañero de trabajo con su mano sobre su hombro. Es un hombre con camisa de vestir blanca y cabellera saturada con gel fijador.

COMPAÑERO

¡¿Qué paso Diego?! ¡¿Cómo la llevas?!

DIEGO

Pues aquí nomás.

COMPAÑERO

Mañana nos vamos a juntar varios de aquí de la chamba para tomar unas cheves y echarnos un billar.
 ¿Te apuntas o qué?

DIEGO

Pues no estoy seguro. Tendré que ver
y luego ya mañana.....

COMPAÑERO

¡No salgas con mamadas!

DIEGO

Bueno pues si,,,,,, pero,,,,, ¿Cómo hasta
que hora nos quedaríamos?

COMPAÑERO

¡¿Qué?! ¿Te tienen a rienda corta di?
No seas mandilón camarada!
¡Yo a mi vieja le doy la ley y pobre de
ella si no la obedece!
¿Me explico?

Diego asiente con la cabeza.

COMPAÑERO

Entonces nos quedamos de ver mañana en la
tarde en el Billar del Carrizo.

De nuevo le pone la mano sobre el hombro a Diego.

COMPAÑERO

Sale hermano. Estas a-pun-ta'o!
Nos vemos mañana y te la lavas cabrón!!

Se retira el compañero riéndose.
Diego se queda solo de nuevo y nos empezamos a mover hacia
él lentamente, igual que al principio de la secuencia.

INT. CASA DE DIEGO Y BLANCA - NOCHE

Blanca, con los brazos cruzados, está sentada en la mesa de la cocina. Su cabeza está hacia la derecha inclinándose hacia abajo. Su mirada al infinito alcanza a reflejar la misma tristeza que cuando la vimos en el autobús urbano.

A su lado, también sentado en la mesa, está Diego, descansando la cabeza sobre su mano, con la mirada perdida en la superficie de la mesa.

Luego de largo rato Diego mira a Blanca.
Blanca voltea a verlo y le sonrío.
Diego le acaricia el cabello y Blanca le toca la mano al mismo tiempo.

Blanca se para y se va a sentar en las piernas de Diego como si fuera un bebé.
Diego la apapacha y ella actúa como niña chiquiada en sus brazos.
Blanca se relaja y sólo mira la cara de Diego que se ha vuelto pensativa y distante.
Blanca, con sus dedos, abre mas de lo normal el ojo derecho de Diego. Lo abre como para examinarlo o leerle el iris.
Diego se deja sin mas. Le abre el ojo de tal manera que se pone al descubierto la carne tierna de alrededor del ojo.
Se mantienen así varios momentos hasta que:

BLANCA

¿En qué piensas?

DIEGO

En nada.

BLANCA

¡Ya, no te hagas! Dime por favor.

DIEGO

En que la vida es muy torpe ¿No crees?

BLANCA

¿De qué hablas corazón?

DIEGO

Que nada sale como uno quiere.
Nunca.

BLANCA

No te entiendo mi amor.
Mas bien te la estas pensando demasiado,
¿no?

DIEGO

Pues, no se en realidad.

BLANCA

¿Lo dices por mi?
¿Te parezco torpe?

DIEGO

No, no lo digo por ti en absoluto.

BLANCA

Pues entonces no te entiendo.
Pero lo único que importa es que nos
queremos. ¿No?
Nada más en el mundo importa, más
que nosotros dos. Tu me quieres yo te
quiero.
Para mi no existe nada más que eso.

Silencio torpe.

Blanca le da un trago a un vaso de leche.
Diego parece que quiere decir algo más pero sólo la mira a los ojos.

BLANCA
Mañana ya es quincena ¿verdad?

Diego asiente con la cabeza.

BLANCA
Hay que ir de compras pues.

Luego de unos instantes:

DIEGO
Quítate, que tengo que ir al baño.

BLANCA
No, no quiero.

DIEGO
Ándale. Por favor.

BLANCA
¡Que no quiero!

Se ríen los dos.

DIEGO
¡Ándale!

BLANCA
No... ¡¿Por qué!?

DIEGO

Por favor.

Diego se trata de levantar pero es demasiado el peso sobre sus piernas.

Se ríen....

FUNDIMOS A NEGRO

INT. CUARTO DE HOTELUCHO - DÍA

DE LA OBSCURIDAD SE PRENDE LA LUZ CON VARIOS ESTROBOS ANTES DE MANTENERSE PARA REVELAR:

Un cuarto matrimonial con una cama de colchón hundido, una mesita al lado de la cama con una lámpara encima, paredes pelonas y piso de azulejo blanco.

Se abre la puerta y entra Karina que se para al lado de la cama. Después entra Diego y cierra la puerta tras de él.

Karina le echa un vistazo al cuarto.

Diego esta checando el cuarto. El baño, algún cajón, alguna luz, etc.

DIEGO

Esta bien. ¿No?

Diego se sienta en la cama como para probarla.

Los resortes de la cama parece que lloran cuando se sienta.

Karina aprovecha y se sienta también para estar cerca de su papá

Diego, incomodo y nervioso, descansa sus manos sobre sus propias rodillas.

DIEGO

Entonces tu aquí instálate, yo
me regreso a trabajar y después voy
a comprarte algunas cosas a la Comercial.

Karina lo mira y hace cara de concordancia.

Diego se pone de pie y se sale del cuarto.
Karina se queda sentada en la cama sin hacer nada más que
ver frente de ella a la puerta del cuarto.
Luego de un rato mira hacia el baño que tiene la puerta
abierta. SUBJETIVA de la tina de porcelana en el baño.
Luego regresa su mirada a la puerta del cuarto.

FUNDIMOS A NEGRO

MÁS TARDE:

Estamos en el baño del cuarto.
La puerta del baño vista desde adentro.
Diego esta tratando de abrir la puerta que tiene puesto el
seguro. Una toalla que cuelga en un gancho en la puerta se
cae al suelo por el movimiento

DIEGO(en off)

¡A ver ábrele!
¿Que haces?
¡No estés jugando!

Hay una tina de porcelana antigua y un lavabo pequeño con
un espejo sobre de el.

Todo esta inmóvil dentro del cuarto de baño.

Luego de unos instantes Karina salta de la tina vomitando
agua.

Se pone de pie y va al lavabo donde se mira en el espejo y
sigue escupiendo agua que se ha tragado. Tose fuerte para

tratar de sacar toda el agua de su cuerpo.

Abre la puerta del baño para revelar a Diego parado tras de ella. En su mano lleva una bolsa con cosas del supermercado.

Karina vuelve al lavabo a seguir escupiendo agua y toser.

Diego se queda parado junto a la puerta sin saber que hacer ni que decir.

Karina se seca la cara con una toalla.

DIEGO

¿Qué hacías? Me asustaste.

KARINA

Estaba viendo cuanto puedo durar abajo del agua.

Es menos de lo que pensé.

DIEGO

No seas tonta.

Me meterías en muchos problemas.

Salen del baño. Karina ya lleva la toalla sobre su pecho.

Diego le pasa una camisa para que se cubra. Mira hacia otra dirección cuando hace esto.

Karina toma la camisa pero sólo la sostiene y se sienta en la cama.

DIEGO

Te traje unas cosas de la Comercial.

Las pone en una mesita al lado de la cama.

KARINA

¿Crees que me atrevo a matarme?

DIEGO

No.

No seas tonta.

Diego saca una caja de chocolates finos, de la bolsa de la Comercial.

DIEGO

Mira lo que te traje.

Karina mira los chocolates en la mano de Diego pero se nota que no le importan en lo mas mínimo.

KARINA

No necesito nada.

No te preocupes.

Diego mete la caja a la bolsa de nuevo.

DIEGO

¿Por qué estas tratando de causar lástima?

Luego se sienta en la cama al lado de Karina.

DIEGO

No creas que eres tan diferente a toda la demás gente.

Ella abraza a Diego y se quedan así un rato, sentados en

la cama abrazádose.

KARINA

No pienso que soy diferente.
Soló creo que soy mas inteligente.

Cortamos a minutos después. Detalle de Karina poniéndose los pantalones. No se ha puesto calzones entonces le vemos el sexo desnudo.

Mientras tanto Diego se alista para salir del cuarto.

KARINA

¿Cuándo me vas a venir a a visitar?

Se termina de poner los pantalones.

DIEGO

Mañana tengo día corto. Puedo venir temprano antes de trabajar.
¿Cuánto tiempo piensas quedarte aquí?

KARINA

Ya, yo creo que nomas hasta mañana o pasado.
Luego me voy a vivir con una amiga.

Diego se retira y Karina cierra la puerta. Se queda sola en el cuarto.

Se sienta en la cama unos momentos y luego se pone de pie, toma la caja de chocolates, camina hacia la ventana del cuarto que da hacia la calle y los arroja.

EXT. CALLE - DÍA (continuo)

La caja de chocolates cae en medio de la calle.
Diego que va saliendo del hotel se percata de los chocolates en el suelo.
Pasan varios coches y aplastan la caja hasta que se hace pedazos y vemos todos los chocolates reventados en el asfalto. Varios automóviles siguen pasando encima.

INT. CASA DE DIEGO Y BLANCA - NOCHE

Diego esta durmiendo tirado en el sofá de la casa con la boca abierta, frente a él está la televisión prendida pero a bajo volumen. Atrás vemos la cocina y a Blanca limpiando la mesa y poniendo los trastes en el lavabo.
Tira desperdicios a un basurero de tapa que se levanta cuando pisa un pedal.
Se pone un delantal y empieza a lavar los trastes.

Termina de lavar los trastes, se quita su delantal, lo cuelga en una silla. Va y se sienta en el sofá a los pies de Diego para ver la televisión.
Diego abre los ojos pero no cierra la boca.
Blanca lo voltea a ver.
Diego cierra los ojos.
Blanca mete sus manos debajo de la camiseta de Diego y le empieza a frotar la panza cariñosamente.

BLANCA
(como si fuera un cachorro)
Mi gordito chulo.

Diego abre los ojos y le hace la seña de "Que onda" con la cabeza.

BLANCA
Ya va a empezar la novela mi amor.

Diego gruñe modorro.

DIEGO

(Cansado)

¿En qué se quedó?

BLANCA

En que Fernando se le declara, pero luego Isadora se queda así como pendeja sin saber que hacer. Porque sabe que los están grabando en vídeo.

Diego se incorpora lo más que puede y los dos miran hacia la televisión. Escuchamos la canción del comienzo de la telenovela.

Luego de unos momentos Blanca voltea hacia Diego.

BLANCA

Después nos echamos un baño.

¿Si corazón?

DIEGO

(refunfuñando)

Ando bien cansado.

BLANCA

¡Hay no seas así! Si ya quedamos.

DIEGO

Mejor aquí en el sofá.
Me la jalas mientras vemos
"Corazón Hechizo".

BLANCA
(dándole un golpe por pícaro)
¡Hay no seas cochino Diego!

Blanca se hace la enojada y se voltea hacia la tele. Los dos miran la telenovela.
Unos momentos después Blanca voltea a ver a Diego.

BLANCA
Vete a lavar pues.

Diego toma su tiempo en levantarse del sofá.

En el baño Diego se esta enjuagando el pene en el grifo del lavabo frente al espejo.
Al mismo tiempo que se lava se mira en el espejo detenidamente.

Luego desaprueba de si mismo, murmurando: "Pendejo", a su reflejo en el espejo.
Cierra el grifo y se seca el pene con la toalla para manos que cuelga de un gancho en la pared.
Sale del baño.

En la sala, Blanca sigue en el sofá viendo la televisión.
Diego llega y se sienta igual que como estaba antes.
La telenovela se va a anuncios.
Blanca se acerca a Diego y le mete la mano por su bragueta.

BLANCA
A ver mi rey.

Le comienza a otorgar placer manual.
Diego cierra los ojos y mueve su cabeza hacia atrás para

disfrutar el momento.

Luego de un rato comienza de nuevo la telenovela y Blanca sin perder el ritmo voltea a ver la televisión.

Cuando Diego se percata que ha vuelto la telenovela abre los ojos para ver lo que está pasando.

SUBJETIVA de Diego. La mano de Blanca masturbandole el pene. Atrás de esto, en el mismo plano pero fuera de foco, vemos la televisión donde un par de amantes están frente a frente a punto de besarse. Música de suspenso. Luego un padre columpiando a su hijo en el parque.

El niño salta del columpio y luego el padre llega y abraza al niño jugando a las luchitas. Luego el padre y el niño tomando helado en una mesa. El niño le pregunta al padre que si le gusta la maestra Gimena, el padre le responde sorprendido que porqué le hace esa pregunta y siguen los momentos tiernos...

FUNDIMOS A NEGRO

Diego y Blanca profundamente dormidos en su cama matrimonial.

El sol matutino ilumina parte de la pared del cuarto. Puro silencio e inmovilidad. La boca de Diego relajadamente abierta.

Un radio despertador marca las 7:00 a.m. y comienza a sonar la alarma.

Diego se levanta y sale del cuarto. Blanca apaga el despertador con un manotazo y sale de la recamara luego de un rato.

Diego en la regadera.

BLANCA (en off)

¡¿Te preparo unos tacos?!

DIEGO

¡Si por favor!

La cocina sola por medio minuto. Luego entra Blanca en bata, pone unos platos en la mesa y en PLANO DETALLE vemos que saca un litro de leche del refrigerador. Se suena la nariz y echa el papel al basurero. Pone a calentar un sartén con aceite. Pone a calentar un comal con tortillas. Echa dos huevos estrellados al sartén y le baja al fuego. Abre una lata de frijoles y embarra algunos en las tortillas. Cuida los huevos estrellados. Entra Diego ya vestido con camisa blanca fajada en sus pantalones de vestir. Se sienta en la mesa.

DIEGO

Buenas.

BLANCA

(cocinando)

Hola corazón.

Luego, Diego se para por una servilleta, se vuelve a sentar y se suena la nariz, se mete el papel usado a la bolsa del pantalón.

BLANCA

¿Quieres uno o dos tacos?

DIEGO

Dos.

Blanca va al refrigerador y saca un cartón de jugo de naranja tipo "Jumex" y lo pone en la mesa frente a Diego.

DIEGO

¿También hay huevito?

BLANCA

Aja.

Blanca pone los dos tacos de frijol en el plato de Diego y luego uno de los huevos fritos del sartén.

DIEGO

Tengo un dolor de muela.
Me duele está, aquí, mira.

Diego abre la boca y le señala con el dedo.
Blanca deja de hacer lo que esta haciendo y lo mira desde la estufa.

BLANCA

Pues no se que decirte.
Lávate bien la boca.

Blanca deja de mirarlo y sigue haciendo lo que estaba haciendo.
Diego cierra la boca. Le pone sal y salsa a su huevo y empieza a comer.
Blanca apaga el fuego del sartén y tapa el huevo que quedo en él. Pone dos tortillas en el comal.

BLANCA

Me voy a cambiar. Cuidame las tortillas y no te vayas a comer el otro huevo que es para mi.

Blanca sale de la cocina y nos quedamos con Diego comiendo su desayuno.

Se termina la comida en su plato y se sirve un vaso de

jugo de naranja que se toma rápidamente y termina con fuerte eructo. Lleva sus platos al lavabo y se queda mirando algo fuera de la ventana. Se pierde en sí mismo mirando hacia afuera. Parece que Diego ha entrado en un trance y nos mantenemos largo rato con él.

Escuchamos los pasos de blanca entrar a la cocina.

BLANCA (en off)

¡Se están quemando las tortillas pendejo!
¡¿Que no hueles?!

Diego sale de su trance y voltea hacia las tortillas quemadas y ahumadas.

INT. COCHE DE DIEGO - DÍA

Desde atrás del vocho.

Diego va manejando y Blanca de copiloto.

Blanca ya va vestida con su uniforme de trabajo.

Se mantienen largo rato en silencio.

Blanca pone su mano en la nuca de Diego.

BLANCA

Perdón por gritarte.

¿Me perdonas gordo?

Diego asiente que "si" con la cabeza.

Blanca mira a su derecha, hacia la calle, por unos momentos.

Luego vuelve su mirada a Diego y después de vuelta hacia adelante.

BLANCA

¿Por qué tan callado? ¿En qué piensas?

DIEGO

En nada.

BLANCA

Mmmmm. Bueno. OK. No me digas pues.

BLANCA

(con sonrisa picara)

Yo estaba pensando en como ...

Diego la interrumpe.

DIEGO

Me vino a buscar Karina.

Mi hija.

Blanca se queda callada y su cara se vuelve pesada y seria.

DIEGO

Se quiere venir a vivir con nosotros.

BLANCA

(chiquiada)

Hay no Diego. Yo digo que NO.

De nuevo le acaricia la nuca a Diego.

DIEGO

(mirándola)

Pero ¿por qué?

Blanca le quita la mano y mira hacia el frente.

BLANCA
(berrinchuda)

No se.

Blanca voltea a su derecha para no mirar a Diego. Él la deja de mirar.

Ella empieza a llorar, un lloriqueo reprimido como si se estuviera ahogando en sí misma.

Diego no la voltea a ver. Blanca al sentir que no la está mirando, deja salir un grito de rabia y llena de odio golpea la guantera del coche.

Luego se hunde hacia su derecha para que él no le vea la cara.

Diego la sigue ignorando. Llegan a un semáforo donde se detiene el coche.

Diego voltea a verla y pone su mano tiernamente sobre su hombro. Ella se lo quita bruscamente.

Blanca deja de llorar y ahora se mantiene firme en su asiento.

Escupe dos veces al parabrisas.

DIEGO
Estás bien zafada.

Se detiene el coche en el estacionamiento de 'Teriyaki San'.

En lo que se baja Blanca:

DIEGO
¡Le dije que no!

Blanca no le responde nada. Solamente azota la puerta al retirarse.

Diego la mira hasta que entra a 'Teriyaki San'.

Diego se retira y volvemos a movernos en la calle.

Diego maneja serenamente. Ha dejado un gran peso salir del coche y se nota que va más relajado.

INT. CUARTO DE HOTELUCHO - DÍA

Nos mantenemos largo rato en la pared de la habitación. Se escucha algo así como un respiro humano, lleno de liquido, que suena en agonía y a muy bajo volumen música tecno. Luego de un rato paran los respiros y nos quedamos con la pura música tecno muy a la distancia, casi imperceptible. Después de unos momentos, el distante sonido de un niño gritando emocionado en otra habitación.

PANEAMOS hasta quedar en un plano desde fuera del baño hacia adentro, donde vemos el cuerpo de Karina desnudo, tirado boca abajo en el piso del baño. El walkman aún prendido está en el suelo. Hay un rastro de sabanas con sangre y vómito que llegan al lado de Karina.

Lentamente se abre la puerta del cuarto.

Es Diego que momentos después de entrar se percata del cuerpo de Karina en el suelo del baño.

Cauteloso se acerca al cuerpo. Al llegar a su lado se agacha y le mueve el cabello de la cara, le toca la espalda con la palma de su mano, se mantiene así varios momentos.

En PLANO DETALLE vemos que hay liquido blanco saliéndole de la boca.

Diego le retira la mano de la espalda y con el dedo toca el liquido blanco al lado de la boca de Karina, que esta entreabierta. Diego se pone de pie.

Luego se sienta en la cama contemplando la escena frente a él.

CU de su rostro mirando el cuerpo. En su SUBJETIVA vemos las piernas y nalgas desnudas de Karina contra el piso

blanco. Una mosca aterriza en su pierna y se mueve hacia su torso.

DIEGO (casi a sí mismo)

Ayuda.

Pasan momentos largos.

Se pone de pie y sale del cuarto, cerrando la puerta trás de él.

NEGRO

EXT. CALLE ALONZO - DÍA

Diego estaciona su vocho.

INT. COCHE DE DIEGO - CONTINUO

Diego termina de estacionarse y apaga el motor.

Sube la ventana del coche y luego se mantiene unos segundos.

De repente alguien le golpea la ventana bruscamente.

Es el compañero de Diego con cara de crudo y vestido con traje barato.

COMPAÑERO

¡¿Qué pasó Diego?!

¡Te rajaste mano!

Diego le señala "Que onda" con la cabeza.

COMPAÑERO

¡Nunca llegaste al Billar!

Nos pusimos una peda muy cabrona.

Digo, para ser jueves, ¿no?

Diego no le responde porque su mente está en otro lugar.

COMPAÑERO

¡Sale pinche mandilón, nos vemos al rato!

Le da un manotazo al techo del vocho y luego sigue su camino. Le hace una seña amistosa a Diego de que se apure y deje de vacilar dentro de su coche.

DIEGO

Ya voy.

SUBJETIVA de Diego. El compañero alejándose y luego introduciéndose a la puerta grande de las oficinas de gobierno. En el espejo retrovisor del auto cuelga una tarjeta con un pasaje de la biblia de un lado y el rostro torturado de Jesús del otro.

Diego se baja del coche.

La tarjeta gira en su eje por el movimiento de Diego bajándose.

INT. EDIFICIO DE GOBIERNO - DÍA

Diego parado junto a la entrada haciendo su trabajo.

Contando a la gente en su contador de mano.

Nos mantenemos largo rato en su cara.

Luego vemos a la gente desde su SUBJETIVA pasando frente a él.

Todo tipo de gente entra al edificio. Algunos entran a prisa otros entran lento, algunos en familia, entra una viejita que parece confundida, un campesino quiteándose el sombrero.

Se empieza a escuchar un alboroto que va acercándose desde

más adentro del edificio, a nuestra derecha.

PANEAMOS a la derecha para revelar a un agente de seguridad armado que lleva del brazo a un señor de unos 60 años, forcejeandolo para salir del edificio. Una mujer de unos 30, que podría ser su hija, le grita al de seguridad y trata de quitarle las manos del señor que más bien ya parece que está dejándose llevar por el de seguridad.

Se forma un pequeño grupo de curiosos.

Ya que tiene a la pareja afuera del edificio, el de seguridad tiene que detener a la joven en lo que trata de volver a entrar. Luego de unos momentos se da por vencida y ya sólo se pone a consolar al señor que parece estar con el espíritu derrumbado.

El de seguridad regresa al interior del edificio y al pasar frente a Diego le hace un gesto de: "¿Que pasa con esta gente?".

Luego de que el de seguridad sale del plano Diego voltea de nuevo a ver a la pareja afuera, que ahora se está abrazando. Luego de un rato se van caminando lentamente. Todo vuelve a la normalidad. Gente sigue entrando pero ahora en DETALLE vemos que Diego ya no está marcando a la gente que entra al edificio.

Luego en un plano de su rostro encontramos lágrimas en sus ojos y moco liquido saliendole de la nariz.

FUNDIMOS A NEGRO

FUNDIMOS DE NEGRO A:

INT. CUARTO DE HOTELUCHO - DÍA

El cuerpo sin vida de Karina sigue tirado en el suelo del baño.

Diego entra al cuarto y nuevamente contempla el cuerpo. Se sienta en la cama y luego de unos momentos se tapa la cara con sus dos manos.

INT. MEGA FERRETERÍA COMERCIAL TIPO "HOME-MART" - DÍA

Una ferretería gigante muy bien iluminada y con música chafa de fondo.

Diego avanza con un carro de compras por uno de los pasillos, los cuales están repletos de herramientas y cosas para el hogar.

Se detiene, observa y luego coge del estante dos paquetes de bolsas negras para basura.

Pone el paquete en el carrito y sigue su recorrido.

Luego escoge una cinta de aislar negra de entre varias que hay.

Luego toma unos guantes negros de plástico grueso.

Los pone en su carrito y sigue su viaje.

La muchacha en la caja pasa cada uno de estos objetos por el scanner para cobrárselos.

Las barras de código de la caja de bolsas para basura no quiere responder al scanner.

La muchacha se disculpa apenada mientras trata de hacer que funcione el código de barras.

Por fin funciona.

367.00 Pesos (aparece en la caja.)

NEGRO

ENTRA SONIDO DE AGUA SALIENDO DE UNA REGADERA SOBRE EL NEGRO

INT. CUARTO DE HOTELUCHO - DÍA

Las piernas de Karina pálidas y tías contra el suelo del cuarto. Las manos de Diego entran al cuadro. Las levanta y las comienza a meter a una bolsa negra de plástico. Parece que le cuesta trabajo. Luego de que el cuerpo de Karina esta parcialmente dentro de la bolsa, envuelve cinta de aislare alrededor del plástico. Luego repite el proceso con la cabeza y el torso. Le pone tres capas de bolsas al cuerpo, siempre apretandolo con la cinta de aislar negra.

NEGRO

INT. ESCALERAS DE HOTELUCHO - DÍA

Diego baja las escaleras del Hotel arrastrando el cuerpo de Karina envuelto en plástico negro. Se nota que le causa dificultad porque le pesa bastante y apenas puede.

EXT. CALLE - DÍA

Seguimos a Diego desde atrás. Lleva el cuerpo sobre su lomo, envuelto en plástico negro. Hay mucha gente en la calle. Pero pocos se percatan de Diego y del bulto que carga, y los que lo hacen sólo se imaginan lo que lleva. Lo seguimos así, desde atrás por un rato.

INT. COCHE DE DIEGO - DÍA

Diego manejando por las calles de la ciudad en su automóvil.

Mirando a sus alrededores buscando algo.

Se detiene, observa sus alrededores unos momentos pero decide volver a andar.

Sigue manejando por la ciudad mirando a sus alrededores. Hasta que de nuevo se detiene.

Se baja, cierra la puerta. Nosotros nos quedamos adentro. Vemos que abre la cajuela.

Saca el cuerpo de la cajuela, y con algo de dificultad lo tira a un basurero de metal que está casi vacío, por lo que produce un ruido estruendoso al caer dentro. El basurero tiene las palabras "PUTO YO" pintadas de un lado. Se mete al coche y se retira del lugar.

EXT. FRACCIONAMIENTO DE VIVIENDAS MASIVO - ANOCHECER

Toma panorámica de un fraccionamiento con unas 500 casas todas idénticas, cada una con su 'Rotoplas' en el techo. La mayoría de las casas son color rosa pero hay algunas color crema.

EXT./INT. CASA DE DIEGO Y BLANCA - ANOCHECER

Encuadrando de la cintura para abajo, Diego está por abrir la puerta de su casa.

En lo que la va abriendo se va revelando a Blanca acostada en el piso a un metro de la puerta. Esta desnuda y con las piernas abiertas lista para recibir.

Diego se congela por un segundo, luego entra y cierra la puerta rápido.

INT.CASA DE DIEGO Y BLANCA - ANOCHECER (continuo)

Diego está de pie mirando a Blanca desnuda en el piso, con las piernas abiertas esperándolo.

BLANCA

¿Me perdonas?

Diego no le contesta sólo se quita los pantalones y calzones, y se prepara para penetrarla. No se quita la camisa.

Comienzan a hacer el amor en el piso de la sala.

Cuando parece que Diego está por llegar al orgasmo:

BLANCA
Échamelos en la panza.

Segundos después Diego se sale de Blanca y eyacula sobre su estómago.

Los dos se quedan rendidos en el suelo. Respiros pesados rompen el silencio.

FUNDIMOS A NEGRO

EN LA OBSCURIDAD ESCUCHAMOS CAMPANADAS LEJANAS Y SOLITARIAS.

FUNDIMOS DE NEGRO Y VA ENTRANDO SONIDO AMBIENTE.

Es la mañana siguiente y estamos en la recamara de Diego y Blanca. Están acostados durmiendo en la cama.

Vemos que el reloj despertador al lado de la cama marca las 8:15 a.m.

AÚN ESCUCHAMOS LAS CAMPANADAS LEJANAS Y ADEMÁS EL SONIDO DE UN CAMIÓN.

BLANCA

(media dormida)

Es el camión de la basura.

Ella a duras penas se levanta, se pone una bata y sale del cuarto.

Diego se queda acostado profundamente dormido, con la boca media abierta.

Nos mantenemos con él unos momentos.

Podemos escucharlo respirar.

En la cocina Blanca saca del basurero la bolsa de basura llena de comida y desperdicios, le hace un nudo.

Sale de la casa con la bolsa de basura y se la entrega al recolector, que luego la avienta a un camión grande lleno de basura.

De vuelta en la recamara, Diego está despierto y ahora está en la esquina de la cama medio cobijado con la sabana blanca.

Entra Blanca y se vuelve a acostar.

Luego Diego se pone de pie y se viste.

En lo que se sale de la habitación:

BLANCA

¿A dónde vas?

Diego no le contesta.

Luego sale de la casa.

Nos quedamos en la sala solitaria. Escuchamos el vocho prendiéndose y retirándose de la zona. Llega Blanca y abre la puerta y se asoma. Ya no ve a Diego, entonces cierra la puerta.

INT. COCHE DE DIEGO - DÍA

Diego va manejando por las calles. Se nota en su rostro que lleva un propósito.

Se estaciona y se detiene frente al tambo de basura donde arrojó el cuerpo de Karina.

El tambo que dice "PUTO YO".

FUNDIMOS A NEGRO

Tiempo después llega el camión de la basura con su ruido masivo.

Se bajan dos MUCHACHOS RECOLECTORES y ponen el tambo de basura en posición para que lo levante la grúa del camión y descargue sus contenidos dentro.

Vemos como hacen esto en tiempo real.

Al terminar uno de los muchachos recolectores se percata de que Diego está observandolos desde su coche y le hace la seña de 'Que onda' con la cabeza.

TODO LO QUE SIGUE DE LA SECUENCIA SERÁ FILMADO DESDE ADENTRO DEL VOCHO CON EL CAMIÓN DE BASURA EN EL CENTRO DEL CUADRO.

Los dos hombres se suben a la parte de atrás del camión y empiezan a avanzar. Diego enciende el coche y los sigue.

Ahora nos movemos en una zona comercial de la ciudad.

En zona residencial de nuevo. Los hombres echando las bolsas y cajas al camión.

En colonia pobre y llena de polvo.

El camión avanza recogiendo las bolsas que la gente deja amontonadas.

Los hombres tienen que espantar a los perros que se meten a la basura.

En la parte de atrás de un mercado recogen las toneladas de basura orgánica, rejas de madera, sobras de carne.

Atrás de un Mcdonalds recogen la basura del restaurante.

Luego vamos andando por las calles de la ciudad ya sin detenernos. Los dos hombres agarrados de atrás tomando tragos de una botella de Coca-Cola que se pasan entre ellos.

Ahora vamos en zona menos poblada de la ciudad empezando a ser las afueras. Fábricas, plantas embotelladoras, ranchos, etc.

Ahora vamos en una carretera de curvas en una zona rural con muy pocas casas esparcidas.

Ahora vamos en una carretera estrecha y turbulenta con pinos y pequeños cerros a los lados.

En terracería más desértica es un camino derecho sin curvas, empezamos a ver casitas de cartón a los lados.

Entramos al basurero municipal. Montañas de basura a los lados.

Unos niños persiguen el camión gritándole cosas emocionados.

El camión se posiciona para descargar toda su basura.

El motor del vocho se apaga.

Ya cuando el camión esta en posición, inclina toda la parte de atrás y empieza a vaciar las toneladas de desecho. El sonido es muy fuerte.

Al terminar vuelve a su posición normal y se aleja del montón.

CÁMARA CAMBIA POSICIÓN POR PRIMERA VES DESDE EL TAMBO DE BASURA EN LA CIUDAD

PM Lateral de Diego adentro del vocho. Sus manos al volante y mirando hacia enfrente, hacia el camión.

Lleva su mirada hacia su derecha y mira el piso del lado de copiloto donde aun esta la caja de bolsas "Glad-bag".

Hay un señor con dos grandes bolsas llenas de botellas de plástico, unas quinientas botellas en su lomo. También lleva un pequeño radio colgado de su cuello. Se va acercando al coche, hasta llegar al lado de él y asomarse por la ventana. De su radio sale lo que podría sonar como música de banda pero con recepción muy mala.

SEÑOR

Buenas tardes.
¿Qué se le ofrece?

DIEGO

Estoy buscando a mi hija.

SEÑOR

No, por aquí no ha pasado nadie.

Diego sólo lo mira.

SEÑOR

Pero si la veo le digo que la
anda buscando.

El señor sigue su camino y se aleja junto con su ruido.
Momentos después Diego divisa una planicie de campo amplio
y limpio entre unas montañas de basura.
Se sale del vocho, cierra la puerta y se dirige al campo.

Diego sale del basurero municipal y ahora está caminando
en el campo sereno iluminado por el sol vespertino. (6 pm)

En TRAVELLING seguimos a Diego que sigue caminando hacia
el horizonte. Puro sonido de campo hasta que a lo lejos se
escucha música de trova y gente.

A lo lejos hay una familia numerosa de día de campo y
Diego se va acercando a ellos.

Al llegar con la familia nos damos cuenta de que dos
hombres en sus treintas se están peleando a puñetazos en
un círculo familiar donde están desde la abuelita dormida
hasta el bebé recién nacido y chillando. De una camioneta
sale música de trova/tecno.

Diego se acerca para ver la pelea. Pocos se percatan que
llega al círculo familiar.

Una de las esposas trata de separar al hombre de su marido
dándole unos golpes y patadas, pero inmediatamente llega
la otra esposa tomando a la primera del cabello y
jalandola para que se aleje.
Uno de los hombres ya tiene mucha sangre en la camisa y
saliéndole de la nariz y boca, pero no deja de querer
pelear.

Se revuelcan en la tierra hasta que uno queda arriba del otro y le empieza a dar puñetazos en seco directamente a la cara.

Diego sigue su caminata campestre.

En lo que vamos avanzando va desapareciendo el ruido de la gente hasta que nos quedamos de nuevo con el sonido de la naturaleza.

El sol vespertino nos deslumbra cuando se asoma por atrás del cuerpo de Diego.

Vacas empiezan a aparecer en la planicie alrededor de Diego.

Sigue avanzando y siguen apareciendo más vacas.

Se detiene y se sienta en una roca plana.
Observa las vacas detenidamente.

Las vacas comen y defecan. Sus ojos negros y vacíos no reflejan nada.

Diego sigue caminando sin rumbo como para perderse.

Se escucha el sonido de un arroyo a lo lejos.
Luego de que camina un rato más se detiene al pie de un arroyo.

Observa el agua y luego se agacha para meter su mano y sentir la corriente.

Luego al otro lado del arroyo, descubre un árbol frutal sin mucho más a sus alrededores.

Nos damos cuenta de que es un manzano con varias manzanas verdes ya en su punto.
Llega una ráfaga de viento y se cae una manzana del árbol.
La seguimos en lo que rueda y termina desapareciendo en el arroyo.

Diego decide ir por una de las manzanas.
Entonces examina el arroyo para ver donde puede pisar.
Hay algunas rocas grandes que sobresalen del agua donde parece que puede pisar para llegar al otro lado.

Toma el primer paso y luego el segundo para quedar parado sobre una roca, apenas balanceándose, hasta que da otro paso a la siguiente roca, esta vez se le complica la situación y se resbala cayéndose al agua empapándose todo el cuerpo.

INT. COCHE DE DIEGO - ATARDECER

Una manzana verde es tirada al asiento de copiloto del vocho.

PANEAMOS hacia arriba para revelar a Diego empapado afuera del coche con la puerta abierta.

Mete su cuerpo a medias para agarrar una bolsa de la caja 'Glad Bag' que está en el piso del coche, del lado del copiloto.

Saca dos de las bolsas negras, las abre y forra su asiento con ellas para no mojarlo.

Cuando termina se sienta y enciende el auto.

INT. CASA DE DIEGO Y BLANCA - NOCHE

Entra Diego a la casa donde lo espera Blanca sentada en el sofá buscando algo que ver en la televisión.

En lo que entra Diego, Blanca deja de cambiar de canal, se queda en la transmisión de una opera alemana y es lo que se escucha en el ambiente de la secuencia.

Blanca se pone de pie.

BLANCA

¡Ahora si ya no tienes excusa cabrón!
 ¡Te largas todo el día sin decir a donde
 luego de que ya teníamos planes!

Diego se queda parado cerca de la puerta solamente mirandola.

BLANCA

Y además llegas muy bañadito ¿no?
 ¿Crees que con eso se te va a quitar el
 olor a sexo?
 ¡Si eso se te nota en la carota!

Diego no se mueve ni reacciona.

BLANCA

¡A ver mudito, explícate!

Por fin se mueve Diego, pero es directo al cuello de Blanca.

Ella sorprendida no reacciona cuando Diego envuelve sus manos en su cuello y empieza a apretar con toda su fuerza. Se tumban al sofá pero Diego no deja de apretarle el cuello.

Ella empieza a golpearlo en la cara.
 El rostro de ella se va poniendo morado.

Blanca empieza a dar muchos manotazos limpios a la cara de Diego.

Luego de un rato de golpes a la cara, Diego la suelta ciscado. Quedan los dos exhaustos, sentados en el sofá.

Ella se esta tratando de recuperar. Respira profundo, vomita seco y tose.

Diego mira al suelo.

Le llama la atención la televisión y voltea a verla.
Desde su SUBJETIVA vemos una escena de la gran opera
alemana que ha estado sonando.

Blanca aún no termina de recuperarse y ahora se toca el
cuello, y trata de respirar profundo.
Voltea a ver a Diego incrédula.
Diego sigue mirando la televisión.

CORTE A NEGRO

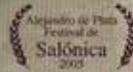
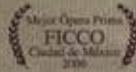
FIN

GALERÍA





FESTIVAL DE CANNES
SELECCIÓN OFICIAL
PREMIO FIPRESCI DE LA CRÍTICA INTERNACIONAL



SANGRE

DE AMAT ESCALANTE

“UNA PELÍCULA DESLUMBRANTE.
DEFINITIVAMENTE EL CINE NO HA MUERTO”
- *Le Monde*



MANTARRA, TRESTUNAS, NO DREAM CINEMA PRESENTAN "SANGRE" CON CRISTÓBAL RECO, LAURA SALDAÑA Y CLAUDIA ORDOZI
DIRECCIÓN: ALEX T. FENTON GUIRÓDOL, LOCKATELLI GUIRÓDOL Y AMAT ESCALANTE. GUION: MARTÍN HERNÁNDEZ. MONTAJE: PAOLA HERRERA. MÚSICA: AMAT ESCALANTE. EDICIÓN: JAIME ROMÁNOLA, AMAT ESCALANTE. CARLOS REYGADAS
DISTRIBUCIÓN: HUBERT BALS FUND, ADVITAM PRODUCTION, ESTUDIOS CHURUBUSCO AZTECA. FONDO PARA LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DE CALIDAD (FOPROCAL - MEXICO)
www.sangre pelicula.com



NoDream Cinema

tres tunas

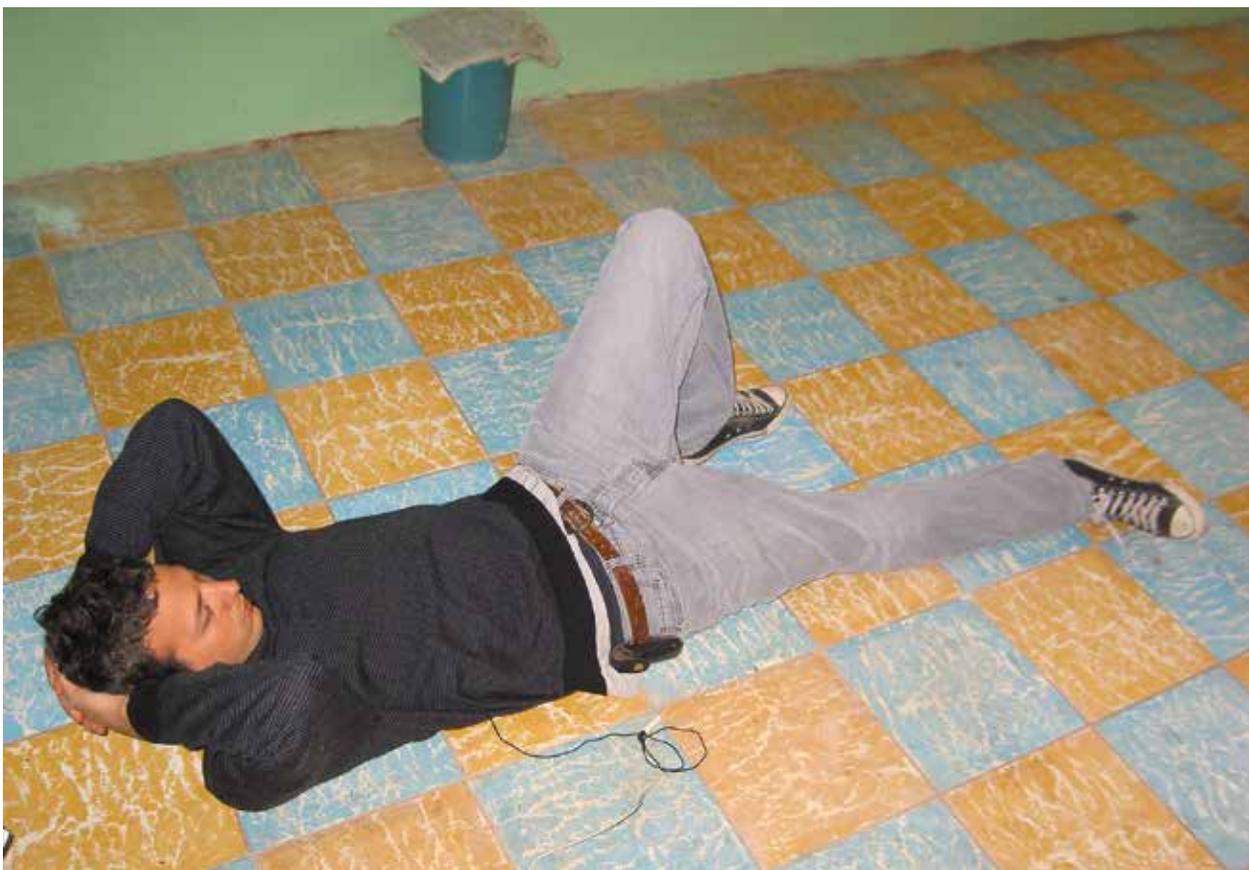


CONACULTA INACINE





Probando a Laura Saldaña y Cirilo Recio con fotos del casting. Fotografías: Martín Escalante.



Amat Escalante durante el rodaje. Fotografía: Alex T. Fenton.



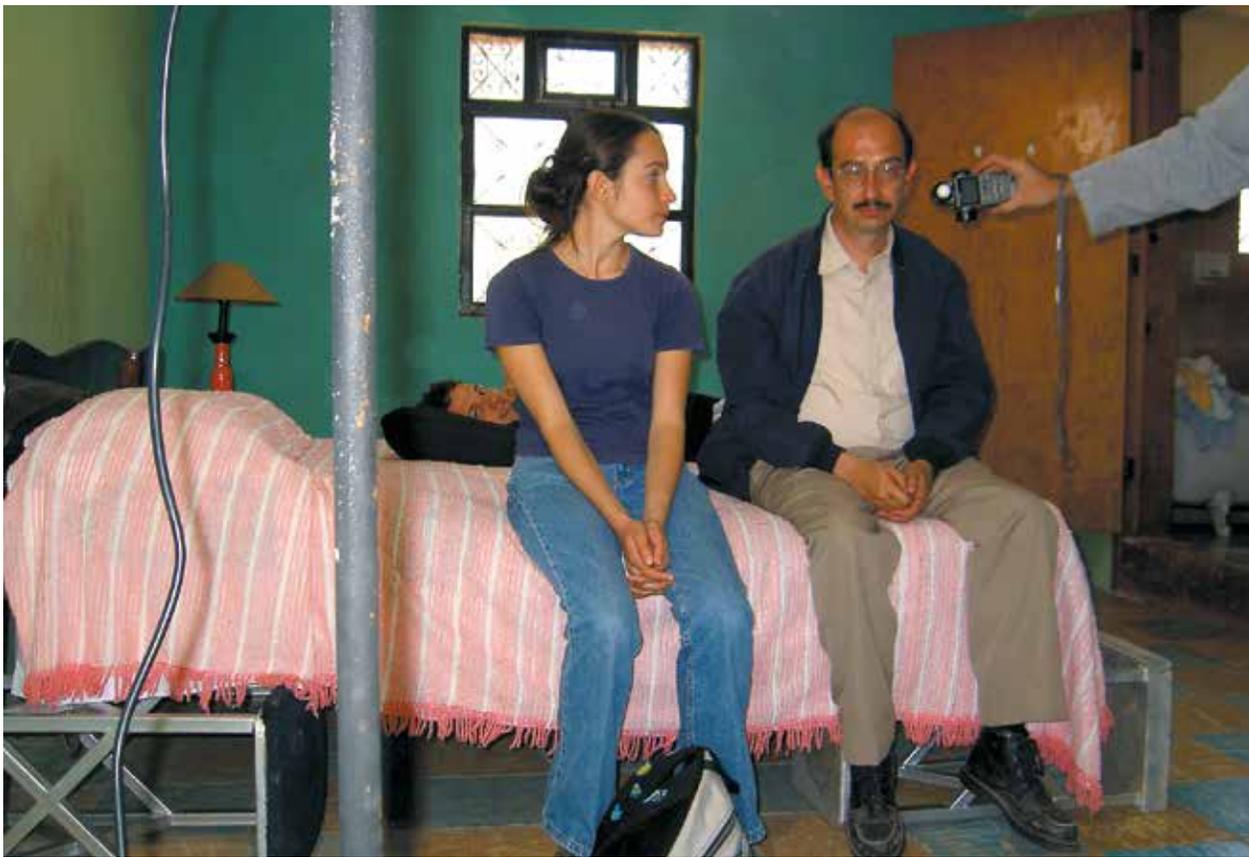
Amat Escalante ajustando filtros durante el primer día de rodaje. Fotografía: Martín Escalante.



Amat Escalante y Alex T. Fenton en el set del Hotel Gambullido. Fotografía: Martín Escalante.



Cirilo Recio y Claudia Orozco. Fotografía: Alex T. Fenton.



Amat Escalante, Claudia Orozco y Cirilo Recio en el set del Hotel. Fotografía: Martín Escalante.



Daniela Schneider como el cuerpo de Karina en la calle. Fotografía: Martín Escalante.



Alex T. Fenton haciendo arte. Fotografía: Martin Escalante.



Primer encuentro con las vacas del basurero. Fotografía: Martin Escalante.



Amat Escalante probando el sonido. Fotografía: Martín Escalante.



Óscar Escalante, Cirilo Recio y Toño probando la mica del río milagroso. Fotografía de Alex T. Fenton.



Alex T. Fenton probando el río milagroso. Fotografía: Martín Escalante.



Claudia Orozco. Fotografía: Alex T. Fenton.



El crew de *Sangre*. De izquierda a derecha: Milrid Escalante, Kenny Jhonston, Martín Escalante, Amat Escalante, Cirio Recio, Paola Herrera, Pedro Aguilera, María Fernanda Galindo, Alex T. Fenton, Óscar Escalante, Noemí González y Raúl Locatelli.



Eugene Carpenter Jr., Claudia Orozco y Linda Wool en Cannes. Fotografía: Martín Escalante.



Cirilo Recio en Cannes frente al póster. Fotografía: Martín Escalante.



Alex T. Fenton.[†] Fotógrafo y camarógrafo. Fotografía: Martín Escalante.

SANGRE



Cartel de una de las presentaciones de *Sangre* en Guanajuato. Ilustrador: Lolo.

FILMOGRAFÍA

Alone at Last

8 min. / Color / 1995 / Estados Unidos.

Sinopsis: Un joven problemático detesta a las personas y su deseo de que desaparezcan se hace realidad súbitamente.

Producción: Amat Escalante.

Dirección: Amat Escalante.

Guion: Amat Escalante.

Fotografía: Patrick Wolovich.

Edición: Martha Chono-Helsley.

Música: Eugene Carpenter Jr.

Con: Michael Ramirez, Damond Harris, Marshetta Thompson, Rafael Paya y Amat Escalante.

Modesta

6 min. / Color / 2001 / Cuba.

Sinopsis: Cortometraje documental que recoge la vida de Modesta Rodríguez, una cantante ciega de salsa que ilumina sus días con la música.

Dirección: Octavio Fraga, Amat Escalante y Pedro Aguilera.

Producción: Escuela Internacional de Cine y Televisión / Taller de Documental dirigido por Belkis Vega.

Fotografía: Huberto Varela.

Edición: Dull Daniel.

Amarrados

16 min. / Blanco y negro / 2002 / México.

Sinopsis: Un niño adicto al chemo, una adolescente prostituta, una mujer adulta y su amante gringo entrelazan sus vidas en la ciudad de Guanajuato.

Producción: Tres Tunas.

Dirección: Amat Escalante.

Guion: Amat Escalante y Gabriel Reyes.

Edición: Julien Betoret.

Sonido: Armando Betancourt.

Fotografía: Amat Escalante.

Con: Abel Díaz, Zonia Rangel, Yalhi Rosas Garduño y Kenny Johnston.

Sangre

90 min. / Color / 2005 / México / Francia.

Sinopsis: Una pareja ve televisión todas las tardes desde un sillón. El mundo exterior parece amenazar constantemente una cotidianidad que esconde pulsiones oscuras.

Producción: Tres Tunas.

Dirección: Amat Escalante.

Guion: Amat Escalante.

Edición: Amat Escalante.

Fotografía: Alex T. Fenton.

Dirección de arte: Daniela Schneider.

Con: Cirilo Recio Dávila, Laura Saldaña Quintero, Claudia Orozco, Martha Preciado, Kenny Johnston y Carlos Reygadas.

Los Bastardos

90 min. / Color / 2008 / México / Estados Unidos.

Sinopsis: Dos migrantes mexicanos que viven en Los Ángeles deciden aceptar un trabajo inesperado.

Producción: Tres tunas / Mantarraya Films / No Dream Cinema.

Dirección: Amat Escalante.

Guion: Amat Escalante y Martín Escalante.

Edición: Ayhan Ergürsel y Amat Escalante.

Fotografía: Matt Uhry.

Dirección de arte: Daniela Schneider y Zümrüt Çayusoglu.

Con: Jesús Moisés Rodríguez, Rubén Sosa, Nina Zavarin, Trevor Glen Campbell y Kenny Johnston.

El cura Nicolás Colgado

10 min. / Blanco y negro / 2010 / México.

Sinopsis: Una joven pareja de niños encuentra a un cura colgado de un árbol y juntos caminan a través de un mundo incierto y desigual.

Producción: Mantarraya / Tres tunas / Canana.

Dirección: Amat Escalante.

Guion: Amat Escalante.

Edición: Amat Escalante.

Fotografía: Lorenzo Hagerman.

Dirección de arte: Noemí González.

Con: Cirilo Recio, Héctor Cortés Barrientos y Ámbar Sixto Marroquía.

Heli

105 min. / Color / 2013 / México / Países Bajos / Alemania / Francia.

Sinopsis: Dos adolescentes buscan el amor en un entorno marcado por la violencia del narcotráfico, la pobreza y el miedo.

Producción: Tres Tunas / Mantarraya Films / ND Cinema.

Dirección: Amat Escalante.

Guion: Amat Escalante y Gabriel Reyes.

Edición: Natalia López.

Fotografía: Lorenzo Hagerman.

Dirección de arte: Daniela Schneider.

Con: Armando Espitia, Andrea Vergara, Linda González, Juan Eduardo Palacios, Ramón Álvarez Ugalde y Kenny Johnston.

Esclava

13 min. / Color / 2014 / México.

Sinopsis: Mariana se escapa de casa tras enamorarse de un chico que aparece repentinamente en su vida con todas las características de un príncipe azul.

Dirección: Amat Escalante.

Guion: Elena García González, Gabriel Reyes y Amat Escalante.

Edición: Fernanda de la Peza.

Fotografía: Martín Escalante.

Efectos especiales: Enrique Gómez y Noé Vergara.

Con: Natalia Guzmán, Donovan Torres, Andrea Vergara (voz en off), María Elena Velázquez, Cirilo Recio Dávila y Gabriel Reyes.

La región salvaje

98 min. / Color / 2016 / México / Dinamarca / Francia / Alemania / Noruega / Suiza.

Sinopsis: El film explora las pulsiones humanas de sexualidad y muerte en una sociedad conservadora y permisiva.

Producción: Mantarraya Producciones / Tres Tunas / Pimienta Films.

Dirección: Amat Escalante.

Guion: Gibrán Portela y Amat Escalante.

Edición: Daniela de la Peza y Jacob Secher Schuksinger.

Fotografía: Manuel Alberto Claro.

Supervisión de efectos especiales: Peter Hjort.

Con: Simone Bucio, Ruth Jazmín Ramos, Jesús Meza, Edén Villavicencio, Andar Peláez, Oscar Escalante, Bernarda Trueba, Enoc Leñaño y Kenny Johnston.

Narcos: México**Primera Temporada**

60 min. / Color / 2018 / Estados Unidos / Serie de Televisión.

Sinopsis: Serie de TV con 10 episodios.

Cuenta la historia del cártel de Guadalajara, liderado por Miguel Ángel Félix Gallardo.

Producción: Gaumont Télévison, Netflix.

Dirección: Chris Brancato, Carlo Bernard y Doug Miro (creadores).

Amat Escalante (episodios 5 y 6).

Edición: Garret Donnelly, Monty DeGraff, Jon Otazua, Iain Erskine, Garret Donnelly y Joaquín Elizondo.

Fotografía: Luis Sansans, Lula Carvalho y Damián García.

Música: Gustavo Santaolalla y Kevin Kiner (Tema: Rodrigo Amarante).

Con: Diego Luna, Tenoch Huerta Mejía, Alyssa Díaz, Joaquín Cosío, José María Yázpik, Matt Letscher, Ernesto Alterio, Alejandro Edda, Gerardo Taracena, Fernanda Urrejola, Teresa Ruiz, Lenny Jacobson, Aaron Staton y Julio César Cedillo.

Narcos: México**Segunda Temporada**

60 min. / Color / 2020 / Estados Unidos / Serie de Televisión.

Sinopsis: Serie de TV con 10 episodios. Narra el descenso del narcotraficante Miguel Ángel Félix Gallardo y su separación del resto de los capos.

Producción: Gaumont Télévison, Netflix.

Dirección: Chris Brancato, Carlo Bernard y Doug Miro (creadores).

Amat Escalante (episodios 2, 3, 7 y 8).

Edición: Iain Erskine, Hugo-Rafael Díaz, Garret Donnelly, Jon Otazua, Joaquín Elizondo y Garret Donnelly.

Fotografía: Luis Sansans, Lula Carvalho y Damián García.

Música: Gustavo Santaolalla y Kevin Kiner (Tema: Rodrigo Amarante).

Con: Diego Luna, Scott McNairy, José María Yázpik, Alejandro Edda, Gerardo Taracena, Alfonso Dosal, Mayra Hermosillo, Manuel Masalva, Teresa Ruiz, Miguel Rodarte, Alex Knight, Jesse García, Matt Biedel, Pero Medina, Alberto Zeni, Andrés Londono, Flavio Medina y Alberto Ammann.

Perdidos en la noche

Actualmente en pre-producción, se espera su estreno en 2022.

SOBRE LOS AUTORES Y LAS AUTORAS

Amat Escalante

Cineasta autodidacta de la ciudad de Guanajuato. Comenzó a dedicarse al cine a la edad de 15 años. Tras haber realizado dos cortometrajes, escribió y dirigió su ópera prima, *Sangre*, película rodada en su ciudad y estrenada en la Selección Oficial *Un Certain Regard* del Festival de Cannes 2005, donde recibió el premio FIPRESCI de la Crítica Internacional. *Los Bastardos*, su segundo largometraje también se estrenó en la Selección Oficial *Un Certain Regard* Cannes 2008. *Heli*, fue su tercer largometraje, se estrenó internacionalmente en la Competencia Oficial de Cannes 2013 donde obtuvo el premio a Mejor Director. Su largometraje *La región salvaje* se estrenó en el Festival de Cine de Venecia 2016 donde ganó el León de Plata a la Mejor Dirección. Ha dirigido varios capítulos de la primera y segunda temporada de la serie *Narcos: México*, de la plataforma Netflix. Es uno de los productores ejecutivos de la tercera temporada, además de director de los capítulos 9 y 10. En estos momentos está rodando su quinto largometraje: *Perdidos en la noche*.

María Fernanda Galindo Chico

Cineasta nacida en Hermosillo. Estudió Literatura y un Máster sobre Documental en Barcelona. Trabajó en la producción de *Sangre*, de Amat Escalante. Fue jefa de producción de *La influencia* de Pedro Aguilera. Presidenta de CISON, Cineastas Independientes de Sonora, A. C. de 2008 a 2010 y socia fundadora de WACHA FILMS junto a Jorge Leyva y Jesús Ochoa.

Liliana García Rodríguez

Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Feminista. Es profesora investigadora del Departamento de Filosofía de la Universidad de Guanajuato, sus líneas de investigación son la filosofía del arte, estética, feminismo y estudios sobre cine. Autora del libro *Buñuel* editado por la Universidad de Guanajuato. Es coordinadora académica de la colección editorial *Découpage*. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Ana Paulina Mendoza Hernández

Estudió la Licenciatura en Letras Españolas en la Universidad de Guanajuato y la Maestría en Artes en la misma institución. Además de la poesía, tiene un especial interés por la narrativa y la escritura periodística. Es cofundadora del sello de producción y gestión Rizoma Agencia Cultural, en el que ha desarrollado diversos proyectos enfocados a la difusión del arte contemporáneo en las disciplinas de literatura y artes visuales. Autora del libro *País de viejas profecías*, publicado por Editorial Monteá (2017). Es compiladora y editora de la antología poética *Voces del primer vagón* publicado por el Instituto Cultural de León (2015). Colabora en el área de guion del próximo film de Amat Escalante, *Perdidos en la noche*. Actualmente es editora de la revista *Esencia*, una publicación de la Universidad de Guanajuato.

Luis Felipe Pérez Sánchez

Doctor en Literatura Hispánica por el Colegio de San Luis. Premio Nacional de Cuento Efrén Hernández 2012. Becario de la Fundación para las letras mexicanas generación 2011-2012 y 2012-2013 en el área de ensayo. Es autor de *Eufemismos para la despedida* y *Yo fui un chico cursi*. Ensayos suyos aparecen en *El vicio de vivir, ensayos sobre José Revueltas; La escritura poliédrica, ensayos sobre Daniel Sada; Cámara nocturna, ensayos sobre Salvador Elizondo* y *La voz de la memoria*. Ha colaborado en *Revista de la Universidad de México, Tierra Adentro, Laberinto, suplemento cultural de Milenio Diario, Confabulario, suplemento de El Universal* y *Sin embargo.mx*

Martín Escalante - Fotografías

Cineasta y músico mexicano. Inició su carrera trabajando en las películas de su hermano Amat Escalante, donde hace un poco de todo. Fue director de casting en *Sangre*. En 2008 fue co-guionista de *Los bastardos*. Después trabajó en el casting de *Heli* y *La región salvaje*. Ahora es co-escritor de la próxima película de Amat, *Perdidos en la noche*, cuyo estreno se prevé para 2022. Comenzó a estudiar saxofón a los 11 años y en 2012 editó su primer material en Sploosh Records como solista y después junto a otros artistas como MoE, Otomo Yoshihide, Jun Numata, Teté Leguía, Choco Bestia y Caracól Carnívoro, entre otros. En 2018, editó el disco de la banda sonora de *La región salvaje* que produjo junto a Lasse Marhaug.

Alejandro Tapia Fenton - Fotografías

Alex T. Fenton, fotógrafo y camarógrafo. Fue asistente de cámara en los cortometrajes *La suerte de la fea... a la bonita no le importa* (2002), de Fernando Eimbcke; *Tú mataste a Tarantino* (2003), de Teresa Suarez; *Entre dos* (2003), de Michel Franco; *Mentiras* (2006), de Nick Higgins; *Por orden de aparición* (2006), de Fernanda Romandía; *Venus* (2006), de José Álvarez, y *Maravillas, otra educación posible* (2013), de José Leonardo Córdova. Camarógrafo en los largometrajes *Temporada de patos* (2004), de Fernando Eimbcke; *Batalla en el cielo* (2005), de Carlos Reygadas; *Sangre* (2005), de Amat Escalante, y *Viviana Rocco, Yo trans* (2016), de Daniel Reyes.

Alejandro Montes Santamaría - Diseño

Fundador y director del Festival Internacional de Cine de Horror *Aurora*. Diseñador y artista visual, su obra está marcada por el interés en el horror sobrenatural, la fantasía y la ciencia ficción. Es diseñador gráfico por la Universidad de Guanajuato. Actualmente trabaja como diseñador en la Dirección de Comunicación y Enlace de la Universidad de Guanajuato. Es director de arte de la colección *Découpage*.

Francisco Tonatiuh Navarro Mozqueda - Poster

Diseñador gráfico por la Universidad de Guanajuato. Cuenta con estudios de especialización en video arte y animación por la Universidad Politécnica de Valencia en España y Maestría en Artes en la UG. Se ha desempeñado como diseñador, productor audiovisual y director de arte en diversas dependencias de la Universidad de Guanajuato, además como profesor en el Departamento de Diseño de la misma institución. Actualmente se desempeña como Jefe del Área de Hipermedia dentro del Sistema de Radio, Televisión e Hipermedia de la Universidad de Guanajuato.

Everardo Felipe García Cárdenas- Ilustración

Lolo estudió Literatura Hispánica y Artes Visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, "La Esmeralda". Ha participado en diferentes producciones cinematográficas. Es un joven cineasta a inicios de su carrera. Ha dirigido dos cortometrajes en 2020: *Hipólita* y *Diario de un lobo*. Entre sus trabajos de diseño se encuentran ilustraciones y pósters de películas.

Esta obra se terminó de editar
en noviembre de 2020.

En su composición se utilizaron las
tipografías Raleway y Walk this way.

La edición y revisión estuvieron a cargo de Liliana García
Rodríguez, el diseño es de Alejandro Montes Santamaría.



tres lunas





