

El espacio de la sobremodernidad en el corto animado El héroe (1993), de Carlos Carrera

Escrito por: Cecilia Mónica Navarro Herrera



RESUMEN

El héroe (1993), es un interesante cortometraje de dibujos animados que muestra la conducta humana en los espacios masificados y automatizados de la modernidad, de tal forma que enfoco este estudio a la función del discurso urbano a través de un detallado análisis textual, a partir de la segmentación aplicada en secuencias, escenas, dibujo por dibujo que integran esta animación, basándome en los conceptos teórico metodológicos de Francesco Casetti y Federico de Chio, en combinación con los estudios de la comunicación no verbal de Mark L. Knapp y la “antropología de la sobremodernidad” de Marc Augé, utilizando así un método ecléctico que me permite tener elementos operativos para generar una interpretación de los distintos niveles de lectura audiovisual que interactúan en este texto fílmico.

Palabras clave: El héroe, dibujos animados, análisis textual, Casetti.

ABSTRACT

The Hero (1993), is an interesting short film cartoon showing human behavior in crowded spaces and modernity automated, so that this study focused on the role of urban discourse through a detailed textual analysis, to applied after segmentation into sequences, scenes, drawing by drawing up this animation, based on the theoretical concepts and methodological Casetti Francesco Federico de Chio, in combination with studies of nonverbal communication of Mark L. Knapp and anthropology of overmodernity of Marc Augé, thus using a method that allowed me to have eclectic operational elements to generate an interpretation of the various audiovisual reading levels that interact in this film text.

Keywords: The Hero, film cartoon, textual analysis, Casetti.

El presente estudio pertenece a dos capítulos de mi tesis de maestría enfocada en los cortos de cine animado del director Luis Carlos Carrera,[1] así como en la interpretación a partir del análisis textual del cortometraje El héroe (1993), teniendo como soporte, en la parte tres, el visionado del análisis segmentado de las secuencias seleccionadas y concluyo con un acercamiento sobre el tema del suicidio como guía de la diégesis. El análisis parte de la segmentación de dicho corto con la finalidad de profundizar en el engranaje de la narrativa audiovisual que se forma a través de la aplicación de la técnica de animación clásica con el dibujo. Inicé con los fotogramas que integran las secuencias, posteriormente por escenas y, finalmente dibujo por dibujo, realizando de esta manera una disección gráfica, que manejé en un diseño de formato de tabla que propongo como herramienta para realizar el visionado con los siguientes datos:

El número de secuencia, número de escena, número en orden consecutivo dado a partir de la continuidad que tiene cada dibujo dentro de la escena así como la descripción de la misma.

2. El punto de vista de la cámara que incluye: tipo de plano, movimiento de cámara, ángulo, y óptica del lente.

3. La banda sonora dividida en: voz, ruidos y música.

Dibujo	SECUENCIA Núm.	Cámara	Voz/Ruidos	Música
00000	Título del corto Imagen del fotograma	Tipo de plano Movimiento de cámara Ángulo Óptica		

Ejemplo del formato de tabla para la disección

Utilizo como referentes teóricos metodológicos, los conceptos del análisis textual de Francesco Casetti, Federico di Chio, la “antropología de la sobremodernidad” encabezada por Marc Augé, los estudios de Mark L. Knapp de la comunicación no verbal.

Para aplicar este estudio me enfoco en el contexto donde se desarrolla la historia, el subsuelo de la gran metrópoli de la ciudad de México, una estación del sistema de transporte colectivo metro es el escenario donde Carrera narra esta historia realizada con dibujos al pastel en crayón sobre acetato, mostrando un espacio que encaja con las características arquitectónicas similares a las de ese lugar, con sus identificables vagones color naranja.

Cómo está construido este texto fílmico

Sobre el análisis del film como texto, de acuerdo a los planteamientos de Casetti y Di Chio, el film puede observarse: como objeto del lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa. Y respecto de la utilidad de este tipo de observaciones mencionan que el análisis textual es un instrumento que aporta un panorama más amplio sobre nuestro objeto de estudio, después de haber realizado un exhaustivo acercamiento.

De acuerdo a este planteamiento los autores establecen que el análisis consiste en una descomposición y una constante recomposición que nos permite identificar mejor sus componentes, es decir su construcción y funcionamiento.

Este concepto sobre el análisis está ligado al postestructuralismo de Roland Barthes en *La muerte del autor* (1967).[2] Barthes demostró que el autor recibía la investidura cultural de ser la fuente explicativa de los textos: la idea del autor-como-Dios que origina el sentido, contra lo que él señaló como la realidad lingüística del autor- creado sólo por el lenguaje – y la pluralidad de todo texto- espacio de interacción de cierto número de escrituras. Este reconocimiento es la condición de una práctica literaria moderna (Barthes cita el deseo de Mallarmé de cederles la iniciativa a las palabras). La muerte del autor produce la liberación del lector, que deja de estar constreñido a la ficción autoral de la voz única que domina su texto. En consecuencia, Barthes apuntó a un posible retorno “amigable” del autor (construido en la lectura como una figura novelesca, un conjunto de “encantos” textuales) y exploró las formas en que el yo del autor puede estar escrito como texto (la “persona” descubierta en la escritura, apartada de toda afirmación de unidad expresiva del “yo”). Si bien reitera algunos de los elementos del análisis de Barthes, el artículo de Michel Foucault “¿Qué es un autor?” (1969) propone el estudio de una función —autor, variable históricamente, y que caracteriza la existencia y la circulación de ciertos discursos dentro de una sociedad. ¿Quién puede figurar como autor, qué textos tienen autoridad, cómo se “poseen” los discursos?—, que la disolución del autor en la textualidad puede evitar demasiado fácilmente.

En este sentido Casetti y Di Chio consideran importante la distancia que se debe tener en el análisis textual, siendo imprescindible el ver nuestro objeto de estudio varias veces, fotograma por fotograma, dibujo por dibujo, con la finalidad de aproximarnos más a la interpretación de la narrativa audiovisual a través de cada visión. De tal manera proponen observar, de acuerdo a la cantidad de veces necesarias para volver atrás o detenernos en un fotograma concreto y localizar así, su función en el texto fílmico. En este sentido las posibilidades que ofrece la tecnología digital es una importante herramienta de trabajo para realizar el análisis, que permite observar el film, nuestro objeto de estudio, en la parte mínima de su construcción.

Casetti y Federico Di Chio mencionan aspectos importantes en el tema análisis:

Pero en el recorrido del análisis también está marcado por el hecho de mezclarse con otras dos actividades: la descripción y la interpretación.

Describir significa recorrer una serie de elementos, uno por uno, con cuidado y hasta el último de ellos; pasar revista a un conjunto detallada y completamente. Se trata de un trabajo minucioso, pero también de un trabajo objetivo: de hecho, la descripción adopta como guía no tanto el observador como a lo observado. Sin duda alguna, aquél siempre está presente, pero de hecho casi al margen, paréntesis, en una posición lo más neutra posible.

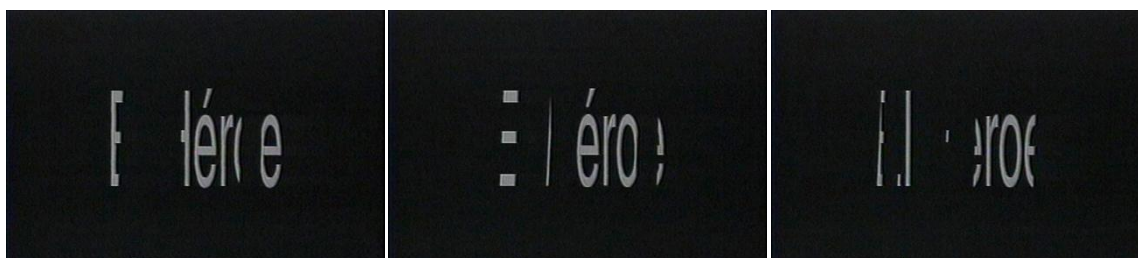
Interpretar, en cambio, no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto al objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no sólo pasar revista, sino también reactivar,

escuchar, dialogar. Es por lo tanto, un trabajo que consisten captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel.[3]

Esto es, en el análisis se aplica una disección de las imágenes y sonidos, pero finalmente, después de este proceso descriptivo, se genera una interpretación. Respecto a la descripción de las imágenes del film J. Aumont y M. Marie consideran:

Describir una imagen —es decir, traducir al lenguaje verbal los elementos informativos y significativos que contiene— no es una empresa fácil, a pesar de su aparente simplicidad. Y mucho menos desde el momento en que una segmentación fílmica, es decir, la descripción detallada de los planos que componen un film, presupone siempre una firme elección analítica e interpretativa: en efecto, no se trata de describir “objetivamente” y de manera exhaustiva todos los elementos presentes en una imagen, de modo que el método utilizado en la descripción siempre procederá, a fin de cuentas, de la materialización de una hipótesis de lectura, sea esta explícita o no.[4]

El corto está integrado por: dos mil ochocientos dibujos[5], trece secuencias y ochenta y dos escenas, destacando que el director aplica la técnica ya desde el título de la película como se observa en los fotogramas que integran de acuerdo a la disección aplicada y que forman parte de la secuencia cero, que corresponde al título del corto, dibujos 1, 2, 3.



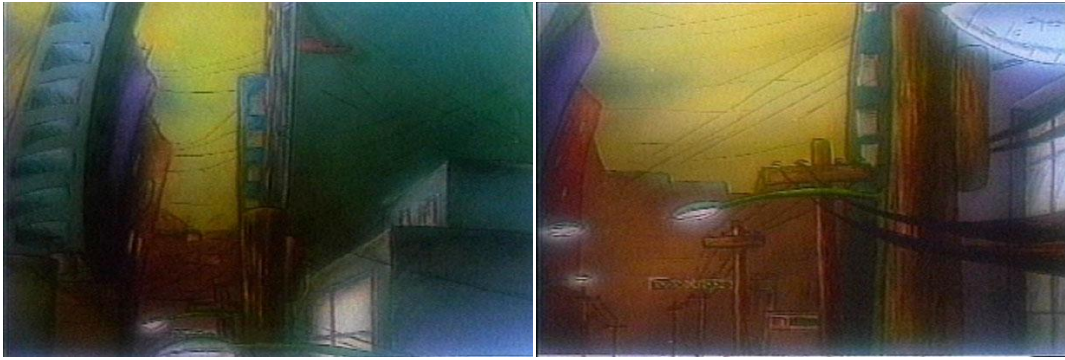
En la primera escena nos coloca como espectadores ante un plano general del paisaje urbano en el amanecer, crea a través del dibujo el efecto visual de la óptica de un lente gran angular, así como el punto de vista de la cámara a partir de un ángulo cenital que nos permite apreciar las dimensiones del espacio de la gran ciudad, representada aquí con proporciones megalíticas en los fotogramas que integran la secuencia 1 escena1, dibujo 1.



El movimiento de cámara, generado a partir de su segmentación en cada dibujo, realiza un recorrido que inicia con este plano general en ángulo cenital, con una altura suficiente como si sobrevoláramos en alguna zona de la gran ciudad, mostrando las azoteas de los altos edificios como se observa en los fotogramas de la secuencia 1, escena 1, dibujo 2, dibujo 3.



Continúa el movimiento de cámara generado dibujo por dibujo, descendiendo vertiginosamente dada la propuesta en los intervalos que contienen una tipología de plano específica para mostrar en su conjunto un desplazamiento del punto de vista de la cámara que parte de arriba del rascacielos en un ángulo cenital hacia abajo por uno de los costados de estos edificios continuando con un travelling in en vertical que aplica una disección visual de cada segmento del espacio urbano y sus habitantes, como un descenso dantesco penetra visualmente a través de esta construcción dibujada en el subsuelo urbano, como se observa en algunos fotogramas que integran la secuencia 1, escena 1, dibujos 9, 11, 16, 20, 24, 27, 31.



El desplazamiento termina, en un plano completo en ángulo contrapicado, frente a una escalinata de ingreso en el interior de una estación del sistema de transporte colectivo metro. Ahí, en el subsuelo de la megalópolis, muestra a través de este fotograma la sobrepoblación como un desfile de masa humana, descendiendo por una escalinata que fluye de acuerdo a la cantidad de personajes dibujados con intervalos mínimos en esta construcción que permite una lectura metafórica de esta escena que se muestra como un río en cascada formado por personajes que representan a los pasajeros. Llama la atención que en el trazo, el dibujo de cada uno de ellos es grotescamente distinto del otro; con ojos rojos, dentaduras deformes, calvos, cabezas alargadas, con orejas picudas, altos, chaparros, gordos, flacos, uniformados por el ritmo en que se desplazan y por el color ocre que les asignó el director a sus cuerpos y vestimenta.

La escena está construida por 31 dibujos que aplican visualmente el método inductivo, de lo general urbano (edificios) a lo singular urbano (personas). Esta separación de los espacios propone los binomios arriba / abajo, exterior / interior, superficie / profundidad, luz / oscuridad, cielo/ tierra, lo cual refuerza la idea de división. Ambos espacios de la ciudad se muestran ante el espectador a través de esta secuencia de dibujos, que inicia desde lo alto de las azoteas y concluye en el subsuelo urbano. Con una propuesta del espacio urbano, en este texto fílmico que lo muestra agobiante, caótico, con la "lógica" de las grandes ciudades contemporáneas, que a falta de espacio y sobrepoblación, destinan a sus habitantes, a ejecutar sus trayectos en una red de túneles bajo el concreto. Augé escribe sobre el espacio:

La segunda transformación acelerada propia del mundo contemporáneo, y la segunda figura del exceso característica de la sobremodernidad, corresponde al espacio. Del exceso de espacio podríamos decir en primer lugar, aquí otra vez un poco paradójicamente, que es correlativo del achicamiento del planeta: de este distanciamiento de nosotros mismos al que corresponden la actuación de los cosmonautas y la ronda de nuestros satélites.[6]

La separación del espacio es acentuada además con la aparición de las palabras escritas, "EL HÉROE" en la secuencia cero del título anteriormente citada, construida como un efecto óptico que parte de la fragmentación de la palabra con la intención de generar con esta construcción visual la sensación como espectadores de tomar el lugar de un pasajero que se encuentra abordando un vagón en movimiento desde el cual de acuerdo a esta propuesta animada se leen los anuncios o letreros que se encuentran colocados en los andenes de cada estación, dando el diseño de movimiento del travelling animado en dirección horizontal, de izquierda a derecha, con las separaciones de las letras de forma vertical, a través de milimétricos espacios negros entre cada una, con la intención de provocar en el ojo una visión intermitente del título que generan en su conjunto los fotogramas el efecto de percepción visual, que podemos identificar y relacionar los espectadores con el espacio donde Carrera narra esta historia ya que hemos experimentado esta particularidad en el

acto de ver fragmentadas las palabras a través de la ventanilla del vagón cuando se desplaza al salir e ingresar de la estación y sucede esta combinación visual que experimentamos nuestros propios viajes en este tipo de transporte, como lo muestra esta secuencia del título, que está integrada y construida para lograr este efecto en este texto filmico por cuarenta y seis dibujos que técnicamente funcionan a través de un ciclo que se repite cuatro veces. Esto con la intención de crear el efecto ya mencionado, basado técnicamente en la descomposición de las palabras de manera horizontal, con las letras blancas alargadas dibujadas sobre un fondo negro que funciona como obturador.

Por otra parte los fotogramas del letrero “ENTRADA” secuencia 1, escena 1, dibujo 21 que se muestra con letras blancas sobre fondo verde agua también está escrito incompleto en la disección del movimiento de cámara de tal forma que lo único que se lee es ENT en los fotogramas que integran esta parte de la escena. Por lo tanto el título del corto “El Héroe”, como el letrero “Entrada” están problematizados ya que no se ven escritos de manera íntegra, sino incompletos, fragmentados. “El Héroe” se lee dividido por el efecto óptico antes mencionado, y se va construyendo en sincronía con el código sonoro del paso de los vagones por los túneles en alguna estación del metro, lo que acentúa y contextualiza esta propuesta de lectura audiovisual. Esto también nos remite, en cuanto manejo de la técnica, al efecto óptico de las tiras dibujadas de forma horizontal, para ser vistas a través de la serie de ranuras verticales de un zootropo.[7]

Sin duda Carrera construyó a través de la fragmentación aplicada al título de la película un interesante código gráfico, como menciona Ramón Carmona sobre esto:

En el caso de los títulos de crédito, los signos gráficos pueden ir acompañados de otro tipo de recurso visual y/o sonoro que les otorgue un explícito papel significativo, introduciendo lo que será el tema del film o inscribiendo un punto de vista desde el que leer lo que en él se desarrollará.[8]

La imagen que muestra el fotograma de la palabra que indica la entrada a la estación, se lee “ENT”, pertenece al señalamiento interno de la estación, y es justo la que divide los dos espacios urbanos, que se muestran en la gran ciudad. Sirviendo de mediación entre, el “supramundo” y el “inframundo”, cumple la función de presentar y ubicar a los “entes” subterráneos en masa, que son los personajes que representan a los habitantes que inician su descenso para ingresar a la estación del metro. Respecto a este tipo de código gráfico diégetico Ramón Carmona escribe que hay:

(...) escritos varios que aparecen como parte de la imagen de la realidad o del decorado fotografiado en el cuadro. Estos escritos pueden ser diégeticos, es decir, pertenecientes a la historia narrada (nombres de restaurantes o calles donde se desarrolla la acción, títulos de libros leídos por los

personajes, cartas o mensajes, etc.), y no diégeticos, es decir, exteriores al mundo narrado pero que informan de alguna manera sobre la narración.[9]

Es interesante cómo se muestra en la propuesta de construcción de este texto fílmico el espacio del subsuelo urbano como un gran contenedor que somete a la masa a conducirse por el espacio asignado, donde por momentos se muestra sobresaturado, inclusive, algunos de los personajes sufren en su físico las consecuencias de tal estrechez, desplazando el movimiento de algunos personajes por encima de los cuerpos de otros.

Por la importancia que el manejo del espacio tiene en mi análisis, me voy a ayudar de lo que Augé dice a propósito de los no lugares:

Esta concepción del espacio se expresa, como hemos visto, en los cambios en escala, en la multiplicación de las referencias imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables: concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de lo que llamaríamos los “no lugares”, por oposición, al concepto sociológico de lugar, asociado por Mauss y toda una tradición etnológica con el de cultura localizada en el tiempo y en el espacio. Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta. [10]

Desde el punto de vista antropológico de la “sobremodernidad”, el corto se desarrolla en un “no lugar” en un espacio que ubica al espectador en el contexto de la historia.

A partir de la segunda escena el “no lugar” se potencia con el manejo del tiempo que planeó Carrera al filmar treinta y seis dibujos por cada segundo[11]. El ritmo de los personajes adquiere una lentitud, un no avance, transformando el espacio en una atmósfera asfixiante, en un espacio sin espacio, representado en las concentraciones colectivas que se trasladan en el interior de los túneles de acceso al metro.

Durante los cinco minutos del corto, salvo el personaje que representa al héroe, todos los demás personajes viajeros se trasladan por las instalaciones con actitud automática, se desplazan con un ritmo monótono que resalta su sentido de pesadez, mostrada a través de la posición corporal asignada en el dibujo que en el conjunto de los fotogramas se aprecia un estado de tedio continuo, acentuándose por el estrecho contacto de los cuerpos de los personajes que tratan de llegar a su destino en este texto fílmico.

La propuesta logra construir una lectura de este conjunto de personajes como parte de un mecanismo controlado y regulado por los nuevos sistemas mecanizados de la sociedad contemporánea y que tiene en el transporte colectivo a uno de sus más representativos exponentes. Augé dice:

Sin duda se puede atribuir este efecto mágico de la construcción espacial al hecho de que el cuerpo humano mismo es concebido como una porción de espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos. Al menos en el plano de la imaginación (pero que se confunde en numerosas culturas con el de la simbólica social), el cuerpo es un espacio compuesto y jerarquizado que puede recibir una carga desde el exterior. [12]

Esta “carga exterior” Carrera la expone a partir de su propuesta visual donde representa el exterior (concreto, edificios) encima del interior (humanos, pasajeros). Esta estructura también se repite con el manejo del color en cada dibujo. Carrera transforma gradualmente la atmósfera de la gran urbe en este texto que: inicia con un exterior claro y termina con un interior oscuro. Esto lo logra con la aplicación gradual del color negro en cada dibujo, de la escena uno, hasta llegar al subsuelo, mostrando con estos tonos y la saturación de personajes en cada dibujo una atmósfera sofocante que adquiere una pesada densidad sobre los personajes subterráneos, entonces el “no lugar” incide en las acciones de los mismos. Mark L. Knapp dice al respecto:

Sin embargo, hay situaciones en las que conferimos a otra persona o personas el dudoso estatus de “no persona”, y nos comportamos de acuerdo con esa calificación. Esto puede ocurrir en situaciones de gran densidad [...] Toda respuesta no verbal o verbal importante de la no-persona que los interactuantes recojan sacará de inmediato a esa persona de su papel de no-persona.[13]



Secuencia 6, escena 19, dibujo 1



Secuencia 9, escena 55, dibujo 3



Secuencia 10, escena 66, dibujo 20



Secuencia 9, escena 49, dibujo 7

Dichos conceptos funcionan en diferentes niveles en la estructura del texto, a través de situaciones significativas que anulan a los personajes tocados por la misma tónica deshumanizada, que determina el espacio organizado, planeado, mecanizado de la sobremodernidad propuesta. Los cuales se muestran en distintos momentos de la construcción, por ejemplo un personaje anciano que por error dobla su boleto al tratar de incorporarlo en el mecanismo receptor, automáticamente es rechazado por el estándar de ese mecanismo que funciona con un rigor automatizado, y por lo tanto al salirse del ritmo requerido para esta actividad es eliminado como pasajero, lo muestra el fotograma de la secuencia 4, escena 6, dibujo 32.



El personaje de un niño pequeño, a manera de juego realiza su recorrido por el túnel disfrutando la caminata, motivo por el cual es agredido y sancionado por el personaje que representa su madre que ve su conducta fuera de contexto. El niño es jalado del cabello y controlado, al grado del llanto, por el brazo fuerte de la madre.

La representación de la agresión física sube de nivel al mostrar cómo se desata una pelea a golpes y mordidas entre dos personajes pasajeros en el interior de un túnel desencadenada por un tropezón, ambos personajes visualmente se transforman con rasgos de bestias, lo que se entiende como una contaminación visual, una especie de centauros urbanos. Su acción está acompañada por el código sonoro del rugido de un tigre cuando ataca a su presa fotograma de la secuencia 6, escena 17, dibujo 14.



La violencia en el espacio urbano continúa con el personaje que representa al héroe, ubicado en el contexto del “no lugar” e impedido para ejercer su heroicidad como tal. Su identidad se muestra fragmentada, de acuerdo al funcionamiento de la estructura del texto, con la construcción de un giro que afecta la significación del personaje protagonista en relación a la acción heroica. Paradójicamente se le da un significado anti heroico por la intervención del personaje antagonico, representada por la adolescente suicida, que rechaza la acción heroica y modifica el significado del destino de la latente suicida al sujetarla en el andén.

El giro inesperado está construido a través del personaje antagónico/la suicida que invierte el sentido del acto heroico del personaje protagonista/el héroe , al mostrarlo como agresor con el código sonoro de los gritos nulificando la figura del heroísmo y reforzando esta idea en la estructura a través del código sonoro idiota, que destaca en este texto y funciona como una fuerte carga significativa que elimina el heroísmo en un nivel sonoro ya que es la única palabra que se pronuncia en todo el corto y de esta forma se construye el binomio héroe/ idiota. En consecuencia, el personaje suicida toma fuerza y adquiere otra dimensión significativa en el texto con esta acción. Sucede lo inverso con el personaje del héroe, quien pierde su sentido de significación heroica en la parte final del texto, que termina representando el significado de la idiotez. Como se muestra en la secuencia 10, escena 66, dibujo 85, secuencia 11, escena 68, dibujo 78, secuencia 11, escena 72, dibujo 17.



Acerca de la idiotez Clément Rosset escribe:

Hay que ser idiota para captar la idiotez del mundo. Se trata entonces de un modo de ver el mundo, de una especial facultad para palpar o al menos intuir la idiotez, esa indiferencia autista de las cosas, sean naturales, vivas, artificiales o verbales que nos dan la “espalda.

El mundo real es idiota e insignificante, toda la producción humana de sentido es una ilusión, repite sin pausa Rosset en su tratado sobre la idiotez. Pero en el fondo, más que enfrentar una verdad de lo real-idiota a la mentira metafísica del sentido.[14]

¡Los héroes no pueden ser idiotas! El personaje de El héroe se degrada y adquiere el significado de personaje idiota por intervenir con una acción fuera de lugar, y se convierte así en no-héroe, la estructura termina con el suicidio del personaje femenino como afirmación dramática y significativa mostrando la anulación del sentido de la vida en los espacios de la modernidad.

El idiota es incapaz de hablar; el imbécil de hablar inteligentemente. Pero el término se ha incorporado, hace una veintena de años, a la lengua propiamente filosófica, en un sentido completamente diferente, inventado por Clément Rosset y que apela a la etimología. Idiotas, en griego, es el simple particular (la palabra deriva de idios, propio), por oposición a los magistrados o a los expertos, que se juzgan que hablan desde el punto de vista de lo universal. La idiotez, en este sentido, es lo propio de todo ser singular, en la medida en que no es más que sí mismo: es la singularidad en bruto, sin frases, sin doble y sin alternativa. Es como idiotismo ontológico: la pura singularidad de existir. Por consiguiente, es lo propio de todo ser (la singularidad es una característica universal), y es lo que expresa con mucha claridad uno de los más hermosos títulos de Clément Rosset y de la historia de la filosofía: *Le réel, Traité de l'idiotie*".[15]

La propuesta de esta construcción nos muestra un final absurdo -con elementos que rayan en el humor negro- y que funciona en un no-lugar, en donde presenciamos, como espectáculo significativo de la sobremodernidad, el suicidio del personaje adolescente.



Conclusión

La observación detallada de El héroe permite destacar los elementos que emergen del funcionamiento de este texto fílmico que no se manifiestan en toda su complejidad, hasta que se colocan en el papel de esta forma. De la interpretación de este texto fílmico se construye un discurso sobre el espacio urbano de la gran urbe, que funciona como elemento dramático, ya que la narración está ligada a la visión caústica de las grandes ciudades que inciden en la condición humana de sus habitantes, como lo pueden ser México, New York, París, por citar algunas.

Por otra parte, con una estética planteada en lo grotesco, a través de su grafismo las secuencias de fotogramas, muestran la parte oculta de la modernidad aquí planteada y representada en la deformidad humana construida a través del trazo aplicado en los personajes subterráneos, enmarcada como un rasgo de la particularidad de las sociedades actuales, y como parte también de las contradicciones que existen en las grandes ciudades.

Finalmente el discurso urbano de la modernidad está representado aquí, por uno de sus más grandes exponentes, el sistema de transporte colectivo metro, que arrolla metafóricamente a la sociedad con sus sistemas tecnológicos automatizados hasta conducir a sus habitantes, en los túneles del subsuelo urbano, al suicidio.

Link al corto completo:

https://www.youtube.com/results?search_query=el+heroe+carlos+carrera&oq=el+heroe+car&gs_l=youtube.1.0.0l2.4419.10121.0.11994.12.11.0.1.1.0.148.1263.0j11.11.0...0.0...1ac.1.SPf0aao1QKk

CITAS Y NOTAS

[1] Cineasta mexicano egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) de la Ciudad de México. En su filmografía animada cuenta con cinco cortometrajes realizados con distintos materiales los cuales anteceden a El héroe, que obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1994. También ha dirigido documentales, cintas como La mujer de Benjamín (1991) y El crimen del padre Amaro (2002), y en la actualidad realiza su primer largometraje de animación digital, Ana.

[2] Michel Payne, Diccionario de teoría crítica y estudios culturales, Buenos Aires, Paidós, 2002, pág. 31.

[3] Francesco Casetti y Federico de Chio, Cómo analizar un film, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 23.

[4] Jacques Aumont y M. Marie, Análisis del film, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 73.

[5] Rogelio Segoviano, "Carlos Carrera, el último gran héroe". en El Nacional. Viernes 3 de junio de 1994.

[6] Marc Augé, Los no lugares, Espacios del anonimato, Barcelona, Gedisa, 2000, pág. 37.

[7] Virgilio Tosi, El cine antes de Lumière, México, UNAM, 1993, pág. 135.

[8] Ramón Carmona, Cómo se comenta un texto fílmico, Madrid, Cátedra, 2002, pág. 106.

[9] *Ibíd.*, pág. 105.

[10] Marc Augé, *op. cit.*, págs. 40 y 41.

[11] Patricia Vega, “Yo hago las películas que me salen de la cabeza”, en La jornada, 3 de junio de 1994.

[12] Marc Augé, *op. cit.*, pág. 66.

[13] Mark L. Knapp, La comunicación no verbal, México, Paidós, 2001, págs. 90 y 91.

[14] Juan Duschense, Hay que ser idiota para, consultado en <http://hotelsaturno.blogspot.com/2004/08/hay-que-ser-idiota-para.html>.

[15] Clément Rosset, Tratado de la idiotez, Valencia, Pre-Textos, 2004, pág. 61.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc, Los no lugares, Espacios del anonimato, Barcelona, Gedisa, 2000.

_____, El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro, Barcelona, Gedisa, 2002.

AUMONT, Jacques y M. Marie, Análisis del film, Barcelona, Paidós, 1988.

AUMONT, Jacques, La imagen, Barcelona, Paidós 1992.

_____, Las teorías de los cineastas, Barcelona, Paidós, 2002.

AYALA BLANCO, Jorge, La fugacidad del cine mexicano, Ciudad de México, Océano, 2001.

_____ El cine, juego de estructuras. Ciudad de México, CONACULTA, 2002.

BILL NICHOLS, La representación de la realidad. Barcelona, Paidós, 1997.

BORDWELL, David y Kristin Thompson, El arte cinematográfico. Barcelona, Paidós 1995.

BORDWELL, David, El significado del filme. Barcelona, Paidós 1995.

CASETTI, Francesco y Federico de Chio, Como analizar un film, Barcelona, Paidós, 1990.

CASETTI, Francesco, Teorías del cine, Madrid, Cátedra, 1993.

CIUK, Perla, Diccionario de directores, Ciudad de México, CONACULTA, 2000.

COMTE-SPONVILLE, André, La felicidad, desesperadamente, Barcelona, Paidós, 2001.

CHION, Michel, La música en el cine, Barcelona, Paidós, 1997.

_____, El sonido, Barcelona, Paidós, 1998.

DORSCH, Friedrich, Diccionario de psicología, Barcelona, Herder, 2002.

DURKHEIM, Émile, El suicidio, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 2003.

FELDMAN, Simón, La composición de la imagen en movimiento, Barcelona, Gedisa, 1995.

FUKUYAMA, Francis, El fin del hombre, Barcelona, Ediciones B, 2003.

GALLINO, Luciano, Diccionario de sociología. Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.

GARCÍA RIERA, Emilio, Historia del cine mexicano. Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

GOROSTIZA, Jorge y Ana Pérez, Ridley Scott. Blade Runner. Barcelona, Paidós, 2002.

GUILLÉN, José Moscardó, El cine de animación. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

GUBERN, Román, Historia del cine. Barcelona, Editorial Lumen, 2000.

HALAS, Jhon y Roger Manvell, La técnica de los dibujos animados. Barcelona, Omega, 1980.

ITUARTE, Leire y Jon Letamendi, Los inicios del cine, Barcelona, Serbal, 2002.

PEDRAZA, Pilar, Fritz Lang. Metrópolis, Barcelona, Paidós, 2000.

KNAPP, Mark L, La comunicación no verbal, Ciudad de México, Paidós, 2001.

MARTÍN, Marcel, El lenguaje del cine, Barcelona, Gedisa, 1996.

MARTÍNEZ, María Luisa, El cine de animación en España, Valladolid, Fancy Ediciones, 2003.

MEDRANO, Platas, Quince Directores Del Cine Mexicano, Ciudad de México, Plaza y Valdés, 1999.

MERINO, Ana, El cómic hispánico, Madrid, Cátedra, 2003.

MUNDI, Anima y Ed. Julius Wiedemann, Animation Now, Los Angeles, Taschen, 2004.

PAYNE, Michel, Diccionario de teoría crítica y estudios culturales, Buenos Aires, Paidós 2000.

RAMOS, Jesús y Joan Marimón, Diccionario del guión audiovisual, Barcelona, Océano, 2002.

REGUILLO CRUZ, Rossana, La construcción simbólica de la ciudad, Tlaquepaque, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999.

STAM, Robert, Teorías del cine, Barcelona, Paidós, 2001.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia, Cine y género, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2001.

TOSI, Virgilio (1993). El cine antes de Lumière, Ciudad de México, UNAM, 1993.

Hemerografía

AYALA BLANCO, Jorge, "Carrera y la Pesadumbre Urbana", Nitrato de Plata, Ciudad de México Núm. 19, Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes 1995.

RODRÍGUEZ BERMÚDEZ, Luis Manuel y Gloria Reverte, "Panorama de la Animación en México", Estudios Cinematográficos, Ciudad de México Núm. 15, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1999.

Ficha fílmica

CARRERA, Luis Carlos, El héroe, México, 1993, 5 min.