



**Universidad Autónoma  
del Estado de México**

**Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

*“Análisis de la construcción del lenguaje  
y discurso audiovisual de la película John  
Doe: vigilante y su impacto emocional  
en el espectador”*

**TESIS**

Que para obtener el título de  
**LICENCIADA EN COMUNICACIÓN**

Presenta  
**SUSANA VÁZQUEZ NAVA**

Director/a:  
**DRA. EN COMUNICACIÓN EDITH CORTÉS ROMERO**

Toluca, Estado de México, mayo 2023.



## Índice

Introducción

LA CONSTRUCCIÓN ESTRUCTURAL DEL LENGUAJE Y DISCURSO  
AUDIOVISUAL EN EL CINE

*SOBRE EL LENGUAJE*

*SOBRE LA SEMIÓTICA*

SOBRE EL PSICOANÁLISIS Y EL PSICOANÁLISIS DEL CINE

SOBRE LA INFLUENCIA DEL CINE EN EL ESPECTADOR

ELEMENTOS DEL LENGUAJE Y DISCURSO AUDIOVISUAL

LA CONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE Y DISCURSO AUDIOVISUAL DE LA  
PELÍCULA *JOHN DOE: VIGILANTE*

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFÍCOS

ANÁLISIS DEL GUIÓN TÉCNICO DE *JOHN DOE*

ANÁLISIS PSICOANALÍTICO DEL ESPECTADOR

Conclusiones

Bibliografía

## INTRODUCCIÓN

A partir de su surgimiento, a finales del siglo XIX, el poeta, escritor y crítico de cine italiano, Riccioto Canudo, en su obra “Manifiesto de las Siete Artes”, en 1911, fue que el cine comenzó a llamarse como *el séptimo arte*.

A lo largo de la historia distintos autores han definido al arte desde su propia perspectiva. De acuerdo con Tomás de Aquino, quien era un teólogo y filósofo católico, definió al arte como “el recto ordenamiento de la razón”; por su parte Johann Christoph Friedrich Schiller fue un dramaturgo, poeta, filósofo e historiador alemán, concibió el arte como “aquello que establece su propia regla”; otro concepto que se conoce es “el arte es expresión de la sociedad”, de acuerdo con el escritor, crítico de arte, artista sociólogo británico John Ruskin; el pintor y escultor español, Pablo Picasso conceptualizó al arte “como la mentira que no ayuda a ver la verdad”; etc.

Por otro lado, también se halla la postura de Fernández en su libro “Iniciación al lenguaje del cine” en el que describe al cine como

“un espectáculo visual, un medio de conocimiento del mundo en general, un instrumento para vivir imaginativamente es un lenguaje de imágenes, más de ruidos, más de palabras y de músicas, el séptimo arte tiene elementos o cosas tomadas de las otras artes, pero solamente el cine es capaz, frente a todas las artes, de reproducir las imágenes en movimiento.” (Fernández, 1979, p.4).

Lo cierto es, que el arte, sin importar su definición, se trata de un ente intangible que es capaz de comunicar y conectar con aquel que tiene contacto con éste. Ese vínculo se crea a partir de un estímulo emocional en el receptor, logrando así darle un sentido al arte y una significación.

El cine entonces se convierte así en un arte, pues no sólo cumple con las características simples que son comunicar a partir de una composición estética, sino que también cumple con la función de crear un vínculo con el receptor, que en este

caso es su espectador o el público, a partir de ese estímulo emocional, dando sentido y significado a su misma existencia.

El objetivo de la presente tesis tiene como propósito principal, a partir de una perspectiva semiótica y psicoanalítica, conocer la estructura del Lenguaje y Discurso Audiovisual de la película y cómo a través de éstos impactan emocionalmente al espectador.

Existen estudios donde se habla de cómo el cine a través de una construcción propia de la representación de la realidad, pretende motivar emocionalmente al receptor; en éstos mismos se explica cuál o cuáles son las teorías de cómo se lleva a cabo este proceso, no obstante, no se habla de cómo a través de la construcción y el manejo específico del lenguaje y discurso audiovisual se logra un impacto emocional, es por eso que en esta investigación se ha escogido una película en particular para analizar estos factores.

Al hablar sobre el lenguaje, se retoman significados a nivel lingüístico y cinematográfico; el primero describe al lenguaje y marca una diferencia entre *lengua* y *lenguaje*, que definen algunos autores como Saussure; a partir del establecimiento de esta diferencia, se parte y se dirige hacia un concepto de *lenguaje cinematográfico*, mismo que es descrito por el autor Metz, quien hace analogías entre el concepto de lenguaje y lenguaje cinematográfico y al mismo tiempo construye la definición propia del segundo concepto.

A partir de la definición de *lenguaje cinematográfico* se desglosan los elementos que lo conforman y se explica en qué consiste cada uno y para qué son utilizados. El análisis de este trabajo de investigación sólo será necesario conocer los tipos de planos, movimientos de cámara y diálogos, ya que, a nivel narrativo sólo éstos son de utilidad para poder explicar cómo impacta emocionalmente al espectador.

Por otro lado, el análisis de estos elementos requiere de un trabajo semiótico para dar explicación y construir una lógica a nivel técnico, narrativo y psicoanalítico, para lo cual, se desarrolla el concepto de semiótica y semiótica del cine. La utilización del primero tiene una función similar a la del concepto del lenguaje a

nivel estricto, ya que permite explicar por qué y en qué consiste la semiótica en el cine, llevándolo así a la importancia que radica en éste.

Ahora bien, la selección del filme *John Doe: Vigilante*, que, a pesar de no ser una producción compleja a nivel de realización, se debe al contenido que éste expresa, es decir, el mensaje que Kelly Dolen transmitió a partir de una problemática social real.

Por otro lado, como se menciona anteriormente, al considerarse al cine como un arte, éste no tendría sentido si no es compartido o transmitido hacia un público y logra ser comprendido sobre todo a nivel emocional, por lo tanto, analizar al espectador, ya que se trata del sujeto quien reacciona y en quien se originan las emociones, es indispensable analizarlo a un nivel psicoanalítico.

Por lo tanto, se desarrolla una explicación general sobre el psicoanálisis y cómo Metz lo retoma y lo relaciona con el *lenguaje cinematográfico* para resaltar la importancia del papel que juega el espectador cuando se pretende crear un nuevo producto cinematográfico.

Los objetivos de la presente investigación son los siguientes:

- General: Analizar el manejo y la construcción del lenguaje y discurso audiovisual de la película *John Doe: Vigilante*.
- Específicos: Entender cómo el manejo de los factores mencionados anteriormente, impactan emocionalmente al espectador, para lo cual será necesario:
  - Resaltar la importancia de la influencia del cine en el público.
  - Analizar desde una perspectiva semiótica, el lenguaje y discurso audiovisual el contenido.
  - Analizar desde una perspectiva psicoanalítica, el lenguaje y discurso audiovisual.

El tratamiento que se le da al manejo y construcción del lenguaje y discurso audiovisual del filme *John Doe: Vigilante*, va a tener un impacto significativo emocional en el espectador.

A través de la descripción de los elementos del lenguaje y discurso audiovisual de la película, se realizará un análisis tanto desde la perspectiva semiótica, como de la perspectiva psicoanalítica, a un nivel superficial ya que no es parte de un área de estudio que corresponda al área de comunicación.

A partir de la extracción del guion técnico de algunas de las secuencias seleccionadas, que son indispensables tanto para el entendimiento de la narrativa de la película, como para explicar la construcción dialéctica, a través de la cual se logra un impacto emocional del espectador, se hace una lectura de éste para su posterior análisis.

Por otro lado, el psicoanálisis se logra a partir de un grupo focal de estudiantes de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de México, de la materia “Tópicos de la Comunicación 1”.

La estrategia utilizada para la toma de muestra tiene como propósito agilizar el proceso de análisis, con la elección de alumnos de la carrera de comunicación, pues se trata de adultos jóvenes con un desarrollo de formación profesional con la capacidad de construir opiniones basadas en un enfoque concreto y analítico, haciéndolas lo más objetivas posibles, respecto a la película; es decir, se obtienen puntos de vista más sólidos, porque cuentan con bases refutables aprehendidas en de los temas discutidos en sus clases. Ahora bien, la razón por la que se seleccionan a estudiantes de comunicación radica en que se trata de una ciencia social, capaz de manejarse hacia un enfoque caleidoscópico, es decir, que cualquier interpretación que se desee formular, tenga posibilidad de ser, lo que precisamente pretende dar alusión el séptimo arte, y cualquiera de los otros tipos.

Al tratarse de estudiantes de comunicación y lo que su formación académica implica, los lleva a ser particularmente sensibles y, por lo tanto, los expone a ser vulnerables ante el impacto del mensaje, lo que los convierte en los excelentes candidatos para ser sujetos de análisis. Así mismo, la explicación de por qué los sujetos son alumnos de la clase de “Tópicos de la comunicación 1” se debe a que la trama de la película está altamente relacionada con los temas discutidos, los cuales son: Violencia, Desigualdad y Paz.

El proceso para el estudio se realiza con una lectura de las reacciones de los sujetos ante la reproducción de la película y una posterior entrevista de cinco preguntas que abrieron un debate entre el grupo focal y permitieron conocer sus pensamientos, posturas y sentimientos hacia la película, sus personajes y contexto.

## LA CONSTRUCCIÓN ESTRUCTURAL DEL LENGUAJE Y DISCURSO AUDIOVISUAL EN EL CINE *SOBRE EL LENGUAJE*

Para este trabajo de investigación se definirá al lenguaje como un conjunto de características y reglas que tienen como propósito comunicar una ideología y sentimiento a través de cine, en el que intervienen el uso de los distintos planos existentes, los movimientos de cámara, la musicalización, la iluminación, la paleta de colores, las actuaciones y diálogos de los personajes. No obstante, solamente 4 de estos factores son suficientes para el análisis de la presente investigación.

Es necesario tomar en cuenta una definición del *lenguaje* para que a partir de ésta se establezca una descripción del *lenguaje cinematográfico*; esto con el propósito de contrastar el *lenguaje* en un sentido clásico al *lenguaje* propio del cine.

Para ambas descripciones se retomarán autores como Noam Chomsky y Ferdinand de Saussure hablando de la definición clásica, ya que ellos y sus aportaciones son la referencia principal de Christian Metz, quien no sólo se retoma en este apartado, sino también en el de semiótica y psicoanálisis, ya que él ha proporcionado las principales aportaciones en cuanto al análisis cinematográfico se refiere.

### *¿Qué es el lenguaje?*

La comunicación entre individuos ha sido primordial para supervivencia de estos, ya que el desarrollo de cada uno y el grupo al que pertenezcan dependen de la comunicación.

Uno de los sistemas más importantes y que sientan las bases para la comunicación, específicamente de los humanos, es el lenguaje, en el que Saussure hace una distinción entre lo que es la lengua y el lenguaje, ya que la primera produce la unidad del segundo y para poder establecer esta diferencia, dice: "No es el lenguaje

hablado el que es natural al hombre, sino la facultad de constituir una lengua, es decir, un sistema de signos distintos, correspondientes a ideas distintas" (1983).

"El lenguaje es multiforme y heteróclito; la lengua es, a la vez, un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad entre los individuos." (1983).

Por otro lado, de acuerdo con un artículo publicado por Bertrand Regader en la página Psicología y Mente (que se trata de una fuente en donde psicólogos especializados publican de manera segura en esta plataforma) recupero que Noam Chomsky y sus postulados de su *Teoría de la Gramática Universal*, "todos los idiomas que usamos los seres humanos tienen unas características comunes en su propia estructura." (Regader, B.)

La teoría del desarrollo del lenguaje durante la infancia que enunció Chomsky se fundamenta en un polémico precepto: "El lenguaje humano es el producto de descifrar un programa determinado por nuestros genes". (Regader, B.), idea que complementa el argumento de Saussure para defender la diferencia entre lengua y lenguaje.

"Tal como explica Chomsky, **el lenguaje humano nos permite expresar infinidad de ideas, informaciones y emociones**. En consecuencia, el lenguaje es una construcción social que no para de evolucionar. La sociedad va marcando las pautas sobre las normas y usos comunes del lenguaje, tanto en su versión oral como en la escrita." (Regader, B.)

El lenguaje tiene como propósito establecer correspondencias entre significantes y significados, convirtiéndose el lenguaje en un objeto teórico que opera como mediador entre dos fenómenos diferentes: las señales físicas de los signos y los significados a las cuales se refieren.

Es importante que, para comprender la definición del lenguaje cinematográfico, se tome en cuenta que, de acuerdo con Eugenio Coseriu, (como se citó en Prada) el "Lenguaje es cualquier sistema de signos simbólicos empleados para la

intercomunicación social, es decir, cualquier sistema de signos que sirva para expresar y comunicar ideas y sentimientos, o sea, contenidos de conciencia. Se puede concebir, por tanto, una lingüística muy amplia, como ciencia de todo lenguaje posible.” (Prada, p.12)

### *El lenguaje cinematográfico*

A partir de lo anterior se da hincapié a la definición del lenguaje cinematográfico, orientada principalmente por Metz (1977), quién fue uno de los principales autores que logró otorgarle una legitimidad más sólida a esta definición, principalmente porque al cine no puede apropiársele un lenguaje establecido de acuerdo con la definición científica, pues no cumple con las características rígidas con las que se establecieron los cánones del lenguaje.

“Metz llegó a la conclusión de que el objeto de la *cinesemiología* era desentrañar los procesos significantes del cine, sus reglas combinatorias, para ver hasta qué extremo estas reglas guardaban semejanza con los sistemas diacríticos doblemente articulados de las ‘lenguas naturales’” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992, p. 53).

Producido a través de un proceso de reproducción mecánica, la película instala una relación diferente entre significante y significado.

Para Metz el plano es como la palabra y la secuencia como la frase, no obstante, subyacen diferencias importantes a esta problemática analogía: 1) Los planos son infinitos en número, a diferencia de las palabras. 2) Los planos son la creación del realizador cinematográfico a diferencia de las palabras (que preexisten en el léxico). 3) El plano produce una cantidad de información desordenada; un hecho que resulta obvio en cualquier intento, como en el análisis plano a plano, de registrar en palabras la riqueza semántica de incluso una única, relativamente sencilla, imagen cinemática. 4) El plano es la unidad real, a diferencia de la palabra que es una unidad léxica puramente virtual para ser usada tal y como el interlocutor lo desee. 5) Los planos, a diferencia de las palabras, no obtienen el significado mediante

contraste paradigmático con otros planos que pudieran haberse dado en el mismo lugar en la cadena sintagmática.

Aunque los textos filmicos no constituyen una lengua generada por un sistema de lengua fundamental, ya que el cine carece de signo arbitrario, unidades mínimas y doble articulación, manifiestan una sistematicidad como la de la lengua. Metz plantea tres tendencias metafóricas dentro de la palabra “lenguaje”. 1) Los sistemas son llamados lenguajes si su estructura formal se parece aquella de los lenguajes naturales. 2) Cualquier cosa que signifique para los seres humanos incluso sin un sistema formal se puede ver como una reminiscencia de lenguaje. 3) Metz señala que se puede llamar “lenguaje” a cualquier unidad definida en términos de su **materia de expresión**.

### *SOBRE LA SEMIÓTICA*

A partir de una definición del lenguaje tanto de manera general como a nivel cinematográfico, se desarrolla la definición y la importancia del papel que juega la semiótica dentro del análisis del lenguaje cinematográfico.

Para ello es importante mostrar un panorama de la semiótica y quiénes son los principales autores de los que se parte para concebir una *semiótica del cine*.

Su importancia radica en que, de acuerdo con Greimas- Courtès (como se citó en Prada), propone que “el lenguaje es el objeto de saber del que se ocupa la semiótica general: objeto que no es definible en sí, sino solamente en función de los métodos y de los procedimientos que permitan su análisis y/o su construcción”. (Prada, p.16).

De acuerdo con Eco, (como se citó en Sulbarán, 2000) “actualmente la semiótica es una técnica de investigación que explica de manera bastante exacta cómo funcionan la comunicación y la significación.” (Sulbarán, 2000, p46).

Para entender la semiótica debe partirse del entendimiento de lo que es un signo, mismo que es el objeto de estudio de la disciplina; el filósofo Sextus Empiricus, distinguió tres aspectos del signo: el significante, el significado y el referente.

La identificación de estos elementos es crucial para que otros autores como Pierce y Saussure los definan para que éstos sean adaptables a cualquier conceptualización de un signo y pueda establecerse una construcción de significación.

Para Pierce el signo es 'algo que representa para alguien algo en algún sentido o capacidad', es decir, un objeto, palabra o entidad al que cada individuo pueda identificarlo y darle un sentido de acuerdo con su contexto y bagaje cultural.

Ahora bien, la producción del significado de acuerdo con Pierce implica una triada entre el signo, su objeto y su interpretante; donde "el objeto, es aquello que el signo representa, el interpretante es el "efecto mental" generado por la relación entre el signo y el objeto" (Stam et al., 1992, p. 21), es decir, la evocación de una imagen mental por parte del intérprete.

Charles Pierce clasificó al signo en tres categorías que son:

- El signo icónico como un "Signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna", en otras palabras, que sus objetos son representados a través de una semejanza.
- El signo índice como "un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de estar en relación real con él", es decir, que exista una causa entre un signo y su interpretante.
- El signo simbólico implica una conexión convencional entre el signo y su interpretante, es decir, una identificación de un elemento y que éste sea evocado hacia una imagen mental casi igual entre distintos individuos.

Por otro lado, dentro de las aportaciones de Saussure, define al signo como una unión de una forma que significa, el significante donde una señal práctica, ya sea acústica, material o visual produce un concepto mental, que es el significado, el que a su vez es un aspecto perceptivo a partir del signo; en pocas palabras es aquel en el que a través de una relación entre una manifestación de éste y la percepción mental que se tiene de ésta.

Saussure, a diferencia de Pierce, clasifica a los signos como relaciones:

- Paradigmática: Aquellas unidades que poseen en común una similitud y contraste para mantener relaciones entre sí, es decir, que pueden ser elegidas para combinarse con otras unidades. Un ejemplo son las letras del abecedario, las cuales pueden ser elegidas para crear una palabra.
- Sintagmática: Esta clasificación tiene que ver con las características del habla, no pueden ser elegidas, pero si combinadas, para crear una articulación entre las distintas unidades. Un ejemplo son las palabras convencionalmente aceptadas y que al combinarse den como resultado una oración.

### *Semiótica del cine*

Para entender y concebir un lenguaje cinematográfico se ha recurrido a la adopción y equiparación de los mismos elementos que componen al lenguaje convencional; quienes se encargan de hablar de estos signos son Metz, de quien se han visto diversas aportaciones en el análisis del cine y otros como Rolan Barthes, Peter Wollen, Tyniano y Eikhembbaum.

Estos dos últimos refieren al cine desde puntos de vista diferentes pero que dan pauta para desarrollar los elementos semióticos del lenguaje cinematográfico. Por una parte, Tyanio “concibe el cine como el ofrecer el mundo visible en la forma de signos semánticos engendrados por procesos cinemáticos tales como el montaje e iluminación.” (Stam et al., 1992, p. 47). Por otro lado, Eikhembbaum, define el cine como “un <<sistema particular de lenguaje figurativo>> cuya estilística trataría la sintaxis fílmica, a unión de planos en frases y oraciones.” (Stam et al., 1992, p. 48).

### **Signo cinematográfico**

Para diferenciar el *lenguaje cinematográfico* del lenguaje natural, se definió el propio concepto del *signo cinematográfico*. “Metz enfatizó en contrastar signos arbitrarios del lenguaje natural con los signos icónicos motivados en el cine.” (Stam et al., 1992, p. 48). En el cine, la imagen fílmica es el análogo del signo en la lengua, en la que la conexión causal es la fotoquímica entre la representación y el prototipo.

Por su parte, Barthes señala que la imagen comparte distintos signos entre los que se incluyen los propios lingüísticos, que a su vez tienen la propiedad de estar abiertos a múltiples significaciones.

Este mismo autor, habla también de una retórica de la imagen, “en la que sugiere que los materiales escritos en las películas, con frecuencia funcionan como *anclaje*, como un dispositivo verbal que ‘disciplina’ la polisemia mediante atracción de la percepción del observador hacia una ‘lectura’ preferencial de la imagen.” (Stam et al., 1992, p. 48 y 49), estas palabras de anclaje guían al espectador entre las diferentes significaciones posibles.

Peter Wollen parte de la triada de Pierce para desarrollar las tres categorías del signo:

- Signo: Que se manifiesta a través de imágenes y sonidos que guardan parecido.
- Índice: Representado a través del registro fotoquímico (en la actualidad digital) de lo *real*.
- Símbolo: Que se presenta como el desarrollo del habla y de la escritura.

Es relevante tomar en cuenta otros conceptos como *código* y *mensaje*, son otros elementos que ayudan a Metz a remarcar lo que se identifica como lenguaje cinematográfico.

Se entiende como código a un “sistema de diferencias y correspondencias que permanece constante a través de una serie de mensajes.” (Stam et al., 1992, p. 49) y al mensaje como “a las secuencias significantes generadas por el proceso codificado de expresiones comunicativas” (Stam et al., 1992, p. 50).

Ahora bien, Metz defiende que los códigos individuales que forman parte del cine como un medio *pluricódigo* pueden ser vistos como poseedores de unidades mínimas, el cine por sí mismo no tiene unidades que operen diferencialmente para presentarlo como un sistema de lengua. Los planos cinemáticos e incluso los encuadres significan ya de forma separada sin depender de una combinación. (Stam et al., 1992, p. 52).

## SOBRE EL PSICOANÁLISIS Y EL PSICOANÁLISIS DEL CINE

Otro de los elementos para el análisis del lenguaje cinematográfico que consideraron importante varios autores entre los que se destaca Metz, fue el psicoanálisis y la relación que tiene con el cine, ya que en ésta se notó el modo entre la psique humana y la representación de su función; la teoría freudiana se ajusta bien a esta relación, pues ésta habla de la subjetividad humana y la producción del inconsciente por lo que es posible dar un nuevo enfoque a la lectura de los procesos textuales implicados en la realización y el visionado de una película.

Cabe destacar que, Metz señala que “tanto los estudios lingüísticos como los psicoanalíticos son ciencias del hecho mismo del sentido de la significación.” (Stam et al., 1992, p. 147).

Es importante resaltar que “lo inconsciente se refiere a la división de la psique no sujeta a la observación directa sino inferida de sus efectos sobre los procesos conscientes y la conducta.” (Stam et al., 1992, p. 149).

A diferencia de la teoría convencional, en la teoría fílmica, la formación del *sujeto*, “que se define a partir de un proceso de construcción mediante prácticas significativas que al mismo tiempo son inconscientes y culturalmente específicas” (Stam et al., 1992, p. 148) y no como un objeto o individuo, considera sustituir el cine como un “objeto” por un “proceso”.

Una vez comprendido esto se hace énfasis en que los *procesos inconscientes* en los estudios fílmicos llevan a una aproximación de la *metapsicología* (que no es más que el estudio profundizado de la psicología llevándolo hasta el inconsciente humano) porque trata sobre la construcción psicoanalítica del sujeto espectador del cine, porque si algo que señalan varios autores, es que es indispensable para el análisis del cine comprender al espectador.

Es por lo anterior y como consecuencia del concebir al cine como un “proceso” y no como un “objeto”, que “el objetivo del análisis se desplazó desde los sistemas de

significado dentro de las películas individuales a la 'producción de la subjetividad' en la situación de visionado de la película." (Stam et al., 1992, p. 148).

Para dar cuenta de la magnitud de importancia que tiene la influencia de la psicología en el análisis cinematográfico, Metz escribió un ensayo titulado "*El significado imaginario*" en el que apunta que "el cine implica procesos de lo inconsciente en mayor medida que en cualquier otro medio artístico: la propia constitución de su significante es imaginaria." (Stam et al., 1992, p. 164) Esto es que "las películas en sí mismas sólo llegan a existir a través del trabajo ficcional de sus espectadores", es decir, que "sus significantes son activos al ser vistas." (Stam et al., 1992, p. 164).

Para finalizar con este apartado, cabe destacar que al ser un material audiovisual el objeto de estudio de la presente investigación, "el cine es al tiempo un sistema simbólico y una operación imaginaria y cualquier análisis que tenga éxito deberá estar equilibrado en una situación dinámica entre los dos." (Stam et al., 1992, p. 165).

## SOBRE LA INFLUENCIA DEL CINE EN EL ESPECTADOR

Al tratarse de una expresión artística, el cine busca expresar una parte de la realidad y tener una influencia sobre los sentimientos, emociones, incluso ideales en el individuo que lo percibe. De acuerdo con Astudillo y Mendinueta (2007):

El cine representa una forma muy importante de transmisión de la cultura universal en los tiempos actuales. Nuestra sociedad se va formando e informando a través del cine y la televisión, películas de ficción, reportajes o documentales, que permiten otro tipo de acercamiento al complejo mundo del ser humano. Una película intenta documentar, dar testimonio de una realidad, en algún caso retratar y relatar una historia para transmitir a través de ella un mensaje. Emplea con este motivo espacio y tiempo, imagen y palabra, realidad y ficción, conocimientos y sentimientos con los que trata de influir sobre la vista, el oído y otros sentidos generando empatía en los observadores sobre la situación que viven los actores. (p. 131)

El cine, a través de, la creación de un método, que como Astudillo y Mendinueta (2007) afirman: “captura la realidad que organiza y otorga significados a los objetos y prácticas de la vida cotidiana (ayuda a establecer reglas o convenciones útiles para el desarrollo de nuestra vida social)” (p. 131). A partir de lo anterior, el cine se convierte entonces en un gran influenciador a nivel conductual ya que es capaz de hacer reconocer al espectador, parte de su naturaleza que está cargada de sentimientos y problemas comunes que afectan su vida cotidiana, al mismo tiempo, ofreciendo la posibilidad de experimentar un acercamiento al “otro”, gracias a la capacidad de procesamiento de identificación que el individuo tiene frente al metraje. (Astudillo y Mendinueta, 2007)

Otro aspecto importante que resalta la influencia del séptimo arte en la vida del espectador es la **legitimación**, ya que, “dicha función consiste en el proceso a través del cual una cinta puede *justificar* o *autenticar* ideas, creencias o conductas.” (Correa y Fenoy, 2016).

## ELEMENTOS DEL LENGUAJE Y DISCURSO AUDIOVISUAL

Como se menciona en apartados anteriores, la equivalencia del signo en el lenguaje cinematográfico es el plano, el cual tiene diferentes funciones dentro de la construcción del lenguaje y discurso audiovisual. Dependiendo del mensaje que se pretenda enviar y el propósito del filme para con el público, existen diferentes tipos de planos y una clasificación, cada uno de ellos cumple con una función en específico, ya sea a nivel narrativo, descriptivo o expresivo.

Descriptivos:

- “Long Shot (L.S.) (Plano general). Abarca todo el escenario, todo un paisaje, toda una multitud, precisa lugar y tiempo y es descriptivo. Otros llaman a este encuadre Gran plano general (GPG) o Plano general lejano, donde no pueden identificarse los rasgos de las personas y se utiliza para demostrar la grandiosidad de un escenario o la soledad de un ser humano en ese gran espacio.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.25)

Narrativos:

- “Full Shot (F.S.) Cuando la cabeza y los pies del personaje coinciden aproximadamente con los límites superior e inferior de la pantalla. Revela la identificación física de la persona. Este encuadre puede denominarse en castellano Plano general corto Metodología para la formación 27 (PGC), total o entero, enfocando todo el cuerpo del personaje permitiendo identificar el escenario en el que se incluye, marcando la importancia del espacio y el conjunto, o como un personaje se inserta en él.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 26)
- “Medium Shot o Plano medio. Cuando la figura humana no aparece entera, sino recortada a cierta altura. Se pueden distinguir tres tipos:
  - Hollywood Shot (H.S.) /Knee Shot (K.S.) o Plano americano (PA). Cuando la figura se corta aproximadamente a la altura de las rodillas. Utilizado en situaciones que exigen ciertos movimientos para evitar el recorte de partes del cuerpo, permiten un acercamiento a la gestualidad y las miradas.
  - Medium Shot o Plano medio típico (PM). Cuando la figura se corta por la cintura. Según Nueva Mirada es muy utilizado para los diálogos entre dos o más personas en tomas intercaladas o juntas. Metodología para la formación 29
  - Medium Close Up (M.C.U.) Plano de busto o Plano pecho (PPe): cuando se corta a la altura del pecho. De gran efecto dramático para demostrar la marcación de una mirada, una sensación, un cambio de estado de ánimo, sorpresa, encantamiento, etc.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.28 y 29).

#### Expresivos:

- “Close Up (C.U.) (Primer plano, PP). Plano que presenta el rostro y parte de los hombros. Es utilizado para mostrar expresiones, subrayar la importancia de un gesto o mirada o aproximar al espectador a las emociones del personaje.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.31)

- “Big Close Up (B.C.U.) (Primerísimo primer plano, PPP). Presenta sólo el rostro, recortado en la frente y en el mentón. Este plano no solo nos acerca a la expresión, sino que intenta prácticamente meternos en el pensamiento de los personajes.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.31)
- “Tight Shot (T.S.)/ Close Shot (C.S.) Plano de detalle (PD). Encuadra cualquier parte del rostro, las manos, los pies. Tratándose de otro objeto, cualquier parte del todo. Por deformación suele llamarse a estos planos también primer plano, aunque debe evitarse este error para no producir confusiones.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.31)

Otro de los elementos del lenguaje y discurso audiovisual que complementa la información que obtiene el espectador son los tipos de angulaciones de la cámara.

- “Tilt Down o Picada. Siempre que la cámara se inclina para ver hacia abajo. Disminuye a lo fotografiado. En general el efecto de la picada es mostrar la debilidad o sumisión del personaje mostrado y casi siempre asume la posición de la mirada de otro que está en una posición superior (visualmente pero también dramáticamente).” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.36)
- “Tilt Up o Contrapicada. Siempre que la cámara mira con inclinación hacia arriba. Magnifica o concede superioridad a lo fotografiado, siempre en relación a otro personaje que es el sometido.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.38)
- “Vista de pájaro o Toma cenital. Cuando la cámara mira en ángulo recto hacia abajo. Genera un efecto de extrañación ya que no es tan frecuente este tipo de mirada en el trato personalizado de la vida cotidiana. Por ello debe estar muy bien justificado su uso o pena de ser juzgado por el espectador crítico solo como un artificio visual.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.40)
- “Vista de piso. Cuando la cámara mira en ángulo recto hacia arriba. Esta toma no es muy usual y se suele justificar cuando un personaje despierta de una pesadilla o un desmayo o sale del fondo de una profundidad. La imagen tampoco es muy corriente en lo cotidiano por ello suele entregarnos una

imagen bastante extraña o desacostumbrada.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.41)

- “Cámara baja. Aquí la ubicación de la cámara se sitúa cercana al borde del piso y sirve para remarcar una situación en general de detalle o que pasaría inadvertida. La cámara baja suele generar un efecto visual interesante ya que es un punto de vista poco usual y puede justificarse cuando un personaje debe deslizarse hacia abajo o está acostado en el piso. Utilizado sin justificación pasa por un efecto artificioso.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.41)
- “Cámara alta. Esta posición de cámara es levemente superior a la que llamamos normal y se sitúa por encima de la mirada de los personajes, pero en forma paralela a los mismos (no picada). No es de uso común y suele utilizarse para alguna situación que marca anormalidad o disfunción.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.42)
- “Cámara normal. Esta posición de cámara es la más utilizada; ubica la cámara un poco más abajo de la altura de los ojos; en general implica una situación de equilibrio y normalidad o aparente normalidad, sobre todo cuando no hay movimiento de cámara y la misma esta fija.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.43)
- “Ángulo holandés. Cuando la cámara está en ángulo con el eje vertical del sujeto fotografiado. La imagen resulta inclinada en pantalla. No es muy usual y a veces aparece apenas sugerida. Por lo general implica una situación de descontrol, anormalidad o hecho extraordinario.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.45)
- “Campo y Contracampo. (Criss Cross) Toma por delante o por detrás a los personajes alternativamente. Muy usado en los diálogos. Esta forma, muy utilizada tradicionalmente en Hollywood, ha dado lugar, en las últimas décadas, a una mayor utilización de un campo y contracampo sin salto en el eje, pero por delante de los personajes poniendo mayor énfasis en la gestualidad y las miradas.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.45)

Movimientos de cámara.

“Panning (Panorámica). Cuando la cámara no puede trasladarse porque su soporte está fijo, pero si puede volverse. La panorámica puede ser horizontal, vertical, de balanceo y también en diagonal:

- Horizontal: cuando la cámara realiza un movimiento similar al de la cabeza de un hombre que gira de derecha a izquierda o viceversa. En general, acompaña el movimiento de una persona u objeto que recorre un movimiento útil para la narración. Es de carácter descriptivo tanto del movimiento y la aceleración del sujeto-objeto como del contexto que enmarca la situación.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.50)
- “Vertical: movimiento similar al de la cabeza en sentido ascendente o descendente.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.51)
- “De balanceo: la cámara se mueve de izquierda a derecha como si estuviera en una cuna. (Nota: este movimiento puede verse en el citado ejemplo de la angulación holandesa; a la vez esta toma es un travelling hacia adelante y un paneo de balanceo; el uso combinado de todos estos recursos remarca la situación de vértigo del momento narrado).” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.51)
- “Diagonal: cuando el movimiento de rotación va de derecha a izquierda o viceversa y, a la vez, de arriba abajo o viceversa.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.51)

“Travelling. Cuando la cámara está sobre un soporte móvil que puede desplazarse. Según esto, los movimientos pueden ser muy variados. Hablemos de ellos:

- Dolly In (Acercamiento): en este movimiento la cámara se traslada de un plano “x” a otro más cercano.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.52)
- “Dolly Back (Alejamiento): la cámara se traslada del plano inicial a uno más lejano, más general. Este movimiento nos aleja o separa de una situación, remarcando un cierre, un final de una etapa, o una situación determinante para el futuro. A su vez nos sugiere o da tiempo para reflexionar sobre lo que termina de ocurrir y lo que sobrevendrá.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.53)
- “Travelling vertical: la cámara sube o baja como si estuviese situada en un ascensor. En general, el travelling hacia arriba remarca una situación previa

a una acción importante, se va a cumplir un objetivo. También suele otorgar suspenso, va descubriendo algo hasta llegar a develar completa o parcialmente un gesto, una mirada o un objeto relevante para el relato.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.53)

- “Travelling lateral: se consigue al acompañar con la cámara a una persona u objeto como si se le siguiera, quizá desde un automóvil. Izquierda a derecha o viceversa.” (Baccaro y Guzmán, 2013, p.54)

A nivel técnico y de realización los elementos mencionados anteriormente, son básicos a la hora de desarrollar un filme, sin embargo, éstos deben de ser complementados por una serie de diálogos, ya que se trata del elemento crucial que ayuda al espectador a comprender el mensaje que se pretende emitir. Gaudreault (1995) afirma:

“Es ilusorio creer que las imágenes, por más que sean animadas, *hablan* por sí mismas: *muestran* cosas, *afirman*, pero no es fácil que lleven grabadas la opinión del que las ha producido”.

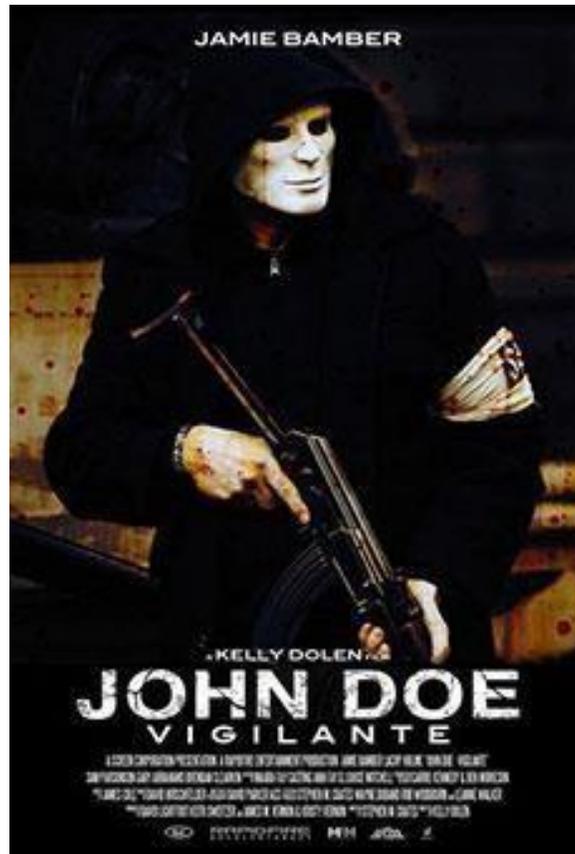
Finalmente, otro elemento que, en este trabajo, se aborda de manera superficial, y sólo para perpetuar su importancia en el cine es el montaje, que, de acuerdo con

“Es un componente de realización fílmica tan indispensable como cualquier otro elemento de eficacia cinematográfica (...) Su objeto y función esenciales: ese papel que toda obra de arte se señala así misma, la *necesidad de la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama, acción*, en movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo.” (Eisentein, 1994, p. 15)

La importancia de este componente, como bien lo explica en la cita, radica en que, sin la existencia de éste, la película no tendría un sentido de ser y provocaría una confusión entre los espectadores, provocando así la nula emisión del mensaje que el director pretende compartir.

LA CONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE Y DISCURSO AUDIOVISUAL DE LA  
PELÍCULA *JOHN DOE: VIGILANTE*

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFÍCOS



Sinopsis:

“Algunos los llaman héroe, otros, villano. Él es JOHN DOE: EL VIGILANTE, un hombre común que decide hacer justicia por sus propias manos. Frustrado con un sistema legal lleno de defectos, que permite a los criminales vivir en libertad, John Doe se propone proteger a la sociedad de la violencia del crimen. ¿Cómo lo hace? Matando gente. Pronto se convierte en una sensación mediática e inspira a un grupo

de vigilantes de imitación, pero ¿quién es el verdadero John Doe, ¿un pilar de la justicia o un asesino de sangre fría? Usted decide.” (Films, 2015)

Dentro del término lenguaje, en el cine, la imagen fílmica es el análogo del signo en la lengua, en la que conexión causal es la fotoquímica entre la representación y el prototipo, es decir lo que el espectador percibe al mirar una película. Se trata de un plano o encuadre, que, al ser unido con otra serie de encuadres o planos, forman una secuencia, la que equivale a la composición de un lenguaje.

A continuación, se muestra un ejemplo de la película analizada.



Cada imagen, muestra un diferente plano de una misma secuencia; juntos proporcionan información para construir una narración coherente para que el

espectador pueda comprender que, en este caso, existe una conversación entre dos personajes.

Otro aspecto importante para tomar en cuenta a la hora de hablar de un lenguaje y semiótica del lenguaje en el cine es la definición de un código y mensaje, que son otros elementos que ayudan al autor Metz a remarcar lo que se identifica como lenguaje cinematográfico.

Se entiende como código a un “sistema de diferencias y correspondencias que permanece constante a través de una serie de mensajes.” (Stam, 1999) y al mensaje como “a las secuencias significantes generadas por el proceso codificado de expresiones comunicativas” (Stam, 1999).

Ahora bien, Metz defiende que los códigos individuales que forman parte del cine como un medio pluricódigo pueden ser vistos como poseedores de unidades mínimas, el cine por sí mismo no tiene unidades que operen diferencialmente para presentarlo como un sistema de lengua. Los planos cinemáticos e incluso los encuadres significan ya de forma separada sin depender de una combinación. (Stam, 1999).



En este ejemplo, da cuenta a lo que menciona Metz sobre que no es necesario la existencia de una relación entre más encuadres para comprender la situación en la que se encuentran los personajes, basta con un plano para saber que existe un

personaje al que se le realizarán un interrogatorio para conocer las causas y motivaciones que influyeron en los crímenes que cometió.

Es importante resaltar, que, para conocer esta información, se requiere de la construcción evocada por el director a través de elementos como la ropa y los colores de ésta, utilizada por los tres personajes, la posición que tiene en el espacio cada uno y la locación en que se encuentran. Estos son los elementos que explican lo que señala Barthes sobre que es importante hablar de una retórica de la imagen, “en la que sugiere que los materiales escritos en las películas, con frecuencia funcionan como anclaje, como un dispositivo verbal que ‘disciplina’ la polisemia mediante atracción de la percepción del observador hacia una ‘lectura’ preferencial de la imagen.” (Stam, 1999).

Otro de los aspectos importantes a la hora de hablar de un lenguaje cinematográfico, es el psicoanálisis, ya que, de acuerdo con Metz, “tanto los estudios lingüísticos como los psicoanalíticos son ciencias del hecho mismo del sentido de la significación.” (Stam, 1999).

A partir de lo anterior, es importante resaltar que “lo inconsciente se refiere a la división de la psique no sujeta a la observación directa sino inferida de sus efectos sobre los procesos conscientes y la conducta.” (Stam, 1999).

Se da paso entonces a la definición del objeto de estudio de análisis psicoanalítico del cine que, a diferencia de la teoría convencional, en la teoría fílmica, la formación del sujeto, “que se define a partir de un proceso de construcción mediante prácticas significativas que al mismo tiempo son inconscientes y culturalmente específicas” (Stam, 1999) y no como un objeto o individuo, considera sustituir el cine como un “objeto” por un “proceso”.

Una vez comprendido esto se hace énfasis en que los procesos inconscientes en los estudios fílmicos llevan a una aproximación de la metapsicología (que no es más que el estudio profundizado de la psicología llevándolo hasta el inconsciente humano) porque trata sobre la construcción psicoanalítica del sujeto espectador del

cine, porque si algo que señalan varios autores, es que es indispensable para el análisis del cine comprender al espectador.



Para dar cuenta de la magnitud de importancia que tiene la influencia de la psicología en el análisis cinematográfico, Metz escribió un ensayo titulado "El significado imaginario" en el que apunta que "el cine implica procesos de lo inconsciente en mayor medida que en cualquier otro medio artístico: la propia



constitución de su significante es imaginaria.” (Stam, 1999). Esto es que “las películas en sí mismas sólo llegan a existir a través del trabajo ficcional de sus espectadores”, es decir, que “sus significantes son activos al ser vistas.” (Stam, 1999).



Ambas imágenes son ejemplos de la provocación de un impacto emocional, a través del mensaje emitido por el director. Se muestran encuadres que motivan al espectador a comprender y reflexionar sobre el contexto en que la película se desarrolla. No es sino hasta que el espectador logra comprender el mensaje emitido a través de imágenes, diálogos y acciones de los personajes, que la película cobra sentido, como lo explican los autores mencionados.

La última fotografía, es sumamente sugerente en que la participación del espectador es aún más imprescindible que en cualquier otro metraje, debido a la intencionalidad del mensaje que el director pretende enviar. Esta importancia es manifestada a través de la mirada del personaje enfocada a la cámara que tiene de

frente, lo que simboliza un contacto directo con el espectador a través del llamado "rompimiento de la cuarta pared".

## ANÁLISIS DEL GUIÓN TÉCNICO DE *JOHN DOE*

VOZ EN OFF: Texto "On the eve of the jury's verdict, accused serial killer John Doe requested an exclusive interview with investigative journalist Ken Rutherford..."

SEC 1: INTERIOR/SALA DE INTERROGATORIOS/DÍA

- 1.1 T.S. Manos entrelazadas con esposas descansando en las piernas de JHON DOE sentado. **(Este plano narra que se trata de un reo).**
- 1.2 M.C.U. JOHN DOE (DE FRENTE A CÁMARA) gira la cabeza hacia su izquierda mientras alza la ceja del mismo lado. T.S policía de pie detrás JOHN DOE se refleja su espalda en el reflejo de un cristal. **(Presenta al personaje principal y su personalidad)**
- 1.3 L.S. JOHN DOE sentado frente a una mesa metálica en una silla del mismo material y policía de pie con la mirada de frente detrás de JOHN DOE. KEN RUTHERFORD entra por el espacio 3 y camina hacia la mesa hasta quedar de frente a JOHN DOE. Mira hacia abajo y con una sola mano abre la silla y la coloca de manera diagonal. **(Presenta al segundo personaje principal y describe que es quien entrevista a JOHN DOE).**
- 1.4 M.S. JOHN DOE mira a KEN RUTHERFORD quien sigue de pie con una pluma en la mano derecha y toca unos documentos. El policía permanece en su lugar. **(Narra que ambos personajes se conocen entre sí por primera vez).**
- 1.5 F.S. JOHN DOE (DE ESPALDAS A LA CÁMARA) y KEN RUTHERFORD (DE FRENTE A LA CÁMARA) mira a JOHN DOE, sostiene con los dedos de ambas manos la pluma y luego

las separa por un instante para volverlas a juntar.  
(Narra el interés de KEN por JOHN).

**KEN:** Supongo que debo darle las.. gracias.. Por la  
oportunidad, por haberme elegido a mí.

1.6 M.C.U. KEN RUTHERFORD Mira a JOHN DOE. (Narra el interés  
de KEN por JOHN).

**KEN:** ¿Puedo preguntar por qué yo?

1.7 C.U. JOHN DOE mira hacia arriba a KEN RUTHERFORD gira  
un segundo la cabeza. (Narra el interés de JOHN hacia KEN)

**JOHN DOE:** Con su reputación y su historia era la  
única opción.

1.8 F.S. JOHN DOE (DE ESPALDAS A LA CÁMARA) y KEN  
RUTHERFORD (DE FRENTE A LA CÁMARA) mira a JOHN DOE,  
sostiene con los dedos de ambas manos la pluma y  
asiente, baja la mano derecha con la pluma, se sienta  
y extiende las manos hacia los documentos frente a él.  
(Describe interés y desconfianza por parte de KEN hacia JOHN).

1.9 C.U. JOHN DOE mira de frente a KEN RUTHERFORD, se  
humedece los labios y gira los ojos hacia la izquierda  
con un movimiento de cabeza hacia la misma dirección.  
(Resalta la importancia del personaje y su interés por KEN).

1.10 T.S. manos de KEN RUTHERFORD sosteniendo los  
documentos y la pluma con la derecha, acomoda los  
documentos golpeándolos contra la mesa y los coloca  
sobre la mesa. (Describe la profesionalidad del personaje de KEN).

1.11 C.U. KEN RUTHERFORD (DE PERFIL A LA CÁMARA). Gira la  
cabeza en dirección a JOHN DOE y lo mira. (Comienza un  
cris cros que describe una conversación entre los personajes; este tipo de  
toma reflejan la relación que se desarrolla entre ambos).

**KEN:** ¿Es el asesino en serie conocido como *John Doe*?

1.12 C.U. JOHN DOE mira a KEN RUTHERFORD con la cabeza inclinada hacia su derecha, la endereza y levanta un poco la barbilla. Muestra una pequeña sonrisa. (Segunda parte del criss cross que describe la conversación entre ambos personajes).

**JOHN DOE:** Será el jurado quien decida.

En esta secuencia, se da paso a la introducción de los personajes, es decir, quiénes son, la situación en la que se encuentran y la relación entre ellos. En este caso los diferentes planos junto con los diálogos explican que se trata de una entrevista entre un convicto y un reportero.

#### SEC 4. INTERIOR/ESTUDIO DE TV/NOCHE - TV

4.1 M.S. Reportera (DE FRENTE A LA CÁMARA) habla a los espectadores sentada frente a su escritorio, con una imagen de la ciudad de N.Y. Más tarde se agrega un recuadro con la imagen de una silueta en la parte superior derecha. (Describe que se trata de un noticiero).

**Reportera:** Buenas noches. Recibimos imágenes brutales de un hombre enmascarado que se hace llamar *John Doe*.

Algunos espectadores podrían considerarlas perturbadoras.

4.2 M.S. JOHN DOE sentado frente a la cámara y hablando con una luz tenue detrás de él. (Tanto la toma, como el tipo de iluminación, dan presencia al personaje, a través del anonimato, mismo que se presenta a partir de que la cara del personaje está en la sombra; describiendo parte de su personalidad). ----- Aplica para las tomas 4.4, 4.6, 4.8 y 4.10.

**JOHN DOE:** ¿Me conocen? Soy como ustedes.

4.3 F.S. Sacerdote y JOHN DOE (PUNTO DE VISTA SUBJETIVO DE LA CÁMARA DE JOHN DOE) en un cuarto con un sillón negro del lado izquierdo y un escritorio con lámpara a la

derecha. JOHN DOE pateo la puerta, el sacerdote entran por el espacio 6, gime derriba el sillón y cae al piso mientras JOHN DOE entra por el mismo espacio con una máscara. (Describe las acciones narra la situación y el lugar en que se encuentran los personajes. El punto de vista subjetivo de la cámara de JOHN DOE es posible conocerlo gracias a que en pantalla aparece otro tipo de grabación que el espectador observa en el trayecto del cortometraje). ---  
Aplica para las tomas 4.5, 4.7 y 4.9

4.4 M.S. JOHN DOE sentado frente a la cámara y hablando con una luz tenue detrás de él. (Tanto la toma, como el tipo de iluminación, dan presencia al personaje, a través del anonimato, mismo que se presenta a partir de que la cara del personaje está en la sombra; describiendo parte de su personalidad).

**JOHN DOE:** Soy alguien más en la multitud. Soy el vecino.

4.5 F.S. Sacerdote y JOHN DOE (PUNTO DE VISTA SUBJETIVO DE LA CÁMARA DE JOHN DOE) JOHN DOE avienta el sillón detrás de él, toma al sacerdote por la espalda y lo levanta mientras éste se queja.

4.6 M.S. JOHN DOE sentado frente a la cámara y hablando con una luz tenue detrás de él.

**JOHN DOE:** Con esposa, hijos, hipoteca.

4.7 T.S. espinillas del sacerdote (PUNTO DE VISTA SUBJETIVO DE LA CÁMARA DE JOHN DOE). JOHN DOE saca un objeto y se escucha un sonido metálico. El sacerdote grita, se escucha un golpe y cae al suelo frente a la cámara mientras se vuelve a quejar.

4.8 M.S. JOHN DOE frente a la cámara y hablando con una luz tenue detrás de él.

**JOHN DOE:** Con un empleo que odio. Con una vida que odio.

4.9 T.S. pies del sacerdote y JOHN DOE (PUNTO DE VISTA SUBJETIVO DE LA CÁMARA DE JOHN DOE). JOHN DOE golpea al sacerdote quien está en el piso y se queja dos veces más.

4.10 M.S. JOHN DOE frente a la cámara y hablando con una luz tenue detrás de él. Se acerca a la cámara y su rostro cubierto con una máscara y vestido con una capucha, es reflejado con otra luz. (Narra la revelación del personaje principal).

**JOHN DOE:** Una vida sin significado. Soy John Doe.

4.11 T.S. pies del sacerdote y JOHN DOE (PUNTO DE VISTA SUBJETIVO DE LA CÁMARA DE JOHN DOE). JOHN DOE golpea dos veces más al sacerdote quien ya no se queja. Se agacha y se recarga sobre el objeto contundente para cubrir la cámara con su mano izquierda.

4.12 Reportera (DE FRENTE A LA CÁMARA) (ZOOM IN) habla a los espectadores sentada frente a su escritorio con una imagen de la ciudad de N.Y. En la parte superior derecha hay un recuadro con una fotografía del sacerdote; la reportera revela el nombre de éste.

**REPORTERA:** Acaban de ver el brutal asesinato del sacerdote retirado *Javier Edwards*. El motivo real por el cual el sujeto llamado John Doe, mató al señor Edwards es todo un misterio.

A través de la articulación de las diferentes tomas de la secuencia, se construye una dialéctica que explica la razón por la que el personaje principal está en prisión.

SEC 6 EXTERIOR-INTERIOR/COMISARÍA/DÍA

6.1 L.S. Comisaría del N.Y. KEN fuera de campo. (Muestra el lugar en el que se desarrolla la escena. El fuera de campo significa que se escucha la voz del personaje).

**KEN:** En ese momento ¿qué sabía de John Doe?

6.2 M.S. Policía y KEN (P.O.V. SUBJETIVO) (DOLLY IN) Ambos están sentados frente al otro, separados por el escritorio en la oficina del policía; éste tiene el codo izquierdo recargado en su mueble mientras roza las yemas de sus dedos y gira sobre su silla de un lado a otro y mira a KEN. (La toma y los movimientos de cámara introducen al espectador a la conversación que existe entre KEN y el COMISARIO).

**POLICÍA:** No gran cosa. Solo que tenía mucha información sobre sus víctimas.

6.3 M.S. KEN (OVER SHOULDER DEL POLICÍA) mira al policía. (Inicio de un criss cross para narrar una conversación entre los personajes).

**KEN:** ¿Cómo cree que obtenía esa información?

6.4 M.S. POLICÍA (OVER SHOULDER DEL KEN) mira a KEN. (Continuación del criss cross)

**POLICÍA:** Era un depredador muy sofisticado e inteligente, parece que tenía una red muy amplia.

6.5 M.C.U. KEN (OVER SHOULDER DEL POLICÍA) tiene la mirada hacia la izquierda y la voltea hacia el policía. (Esta toma inicia un acercamiento paulatino entre los personajes y éstos hacia el espectador) Aplica con las tomas 6.6, 6.7, 6.8 y 6.9.

**KEN:** ¿Cuándo se formó el comando especial?

6.6 M.C.U. POLICÍA (OVER SHOULDER DE KEN) se recarga sobre su silla e inclina la cabeza hacia ambos lados.

**POLICÍA:** Me llamaron después del quinto asesinato.  
Y se formó el equipo especial.

6.7 M.C.U. KEN (OVER SHOULDER DEL POLICÍA) mira al policía.

**KEN:** Amm... La presión para atraparlo debió haber sido inmensa.

**POLICÍA:** Por supuesto.

6.8 M.C.U. POLICÍA (OVER SHOULDER DE KEN) mira a los ojos a KEN y alza un poco la barbilla.

**POLICÍA:** No puede haber alguien por ahí matando personas ¿cierto? Justificadamente o no.

6.9 M.C.U. KEN (OVER SHOULDER DEL POLICÍA) mira al policía.

**KEN:** ¿Justificadamente?

6.10 M.S. POLICÍA baja la mirada. (Indica que el personaje pretende restar importancia a su comentario).

**POLICÍA:** Puede omitir esa parte.

Esta secuencia narra la conversación de dos personajes y la postura que, en este caso, tiene el COMISARIO con respecto a JOHN y las emociones que KEN despierta en él.

SEC. 8 INERIOR/SALA DE INTERROGATORIOS/DÍA

8.1 F.S. Prisión estatal u cielo nublado. KEN fuera de campo. (Muestra el lugar en el que se desarrolla la escena. El fuera de campo significa que se escucha la voz del personaje).

**KEN:** Entonces, se sentía frustrado.

8.2 F.S. KENT, JOHN Y POLICÍA (DE PERFIL A LA CÁMARA) JOHN DOE está sentado con la espalda recta y ve de frente a KENT, quien está sentado un poco de lado, con las piernas en dirección al policía quien está detrás en una esquina de JOHN. Una mesa metálica separa a JOHN y a KENT. (Narra las acciones de los personajes y la situación en la que se encuentran. Volvemos a la entrevista entre KEN y JOHN).

**JOHN:** Podría decirse...

8.3 CRISS CROSS (JOHN Y KENT) M.C.U. JOHN DOE (OVER SHOULDER DE KEN)

**JOHN:** ... Sí.

8.4 M.C.U. KENT (OVER SHOULDER DE JOHN). Mira directo a los ojos de JOHN. (Indica la importancia del personaje y muestra el sentimiento de interés por conocer a JOHN).

**KEN:** Supongo que habrá entendido que cuando mostrara la grabación, usted sería el blanco.

8.5 C.U. JOHN mira directo a los ojos de KENT y luego de hablar aprieta la mandíbula. (Indica las emociones de JOHN hacia KEN, así como la tensión que existe entre los personajes).

**JOHN:** Claro. Pero sólo se habría contado la mitad de la historia.

8.6 C.U. KENT mira directo a los ojos de JOHN. (Indica las emociones de KEN hacia JOHN, así como la tensión que existe entre los personajes).

**KENT:** Bueno, aunque me parece justo decir que cuando empezó a matar personas, no era posible...

8.7 C.U. JOHN gira un poco la cabeza y los ojos hacia la izquierda. Vuelve a girarla hacia la derecha y la inclina levemente hacia la misma dirección. Se lame los labios, y alza y baja las cejas para volver a mirar a Kent con las cejas hacia arriba. (La toma permite resaltar las acciones del personaje y, a su vez describe sus emociones que son la inquietud del personaje, y su carácter ante la situación).

**KEN:** ... que espera que los medios... estuvieran de su lado.

**JOHN:** ¿Entonces debemos aceptar la manipulación de los medios?

## SEC. 9 INTERIOR/CUBÍCULO DEL REPORTERO/DÍA

9.1 C.S Pantalla de una computadora con tres pestañas abiertas. En la primera se observa el logo de "NET NEWS" y una persona escribe en el documento.

TILL UP (en diagonal) y DOLLY IN M.S. REPORTERO Y KEN. El REPORTERO habla con KEN detrás de su escritorio con el brazo izquierdo recargado sobre éste, repetidas veces, mira hacia abajo y luego levanta la mirada hacia KEN quien está ligeramente recargado hacia su derecha y mantiene en su mano derecha una pluma entre los dedos mientras está frente a su boca. (Tanto la toma como el movimiento de cámara indican el lugar en el que se desarrolla la conversación).

**REPORTERO:** Después de la llamada supe lo que estaba pasando. Todos lo sabían. Éramos un grupo pequeño en ese momento, y como consecuencia teníamos la misma

información que JOHN DOE le daba a la mayoría de los medios.

9.2 M.S. REPORTERO (DE PERFIL A LA CÁMARA DEL LADO IZQUIERDO) y KEN (CASI DE FRENTE A CÁMARA DEL LADO DERECHO) entre ellos están una computadora y una televisión con la misma imagen de otro de los reporteros de "NET NEWS". KEN mira con los ojos entrecerrados al hombre que está frente a él, luego se endereza y dirige ambas manos hacia un papel que está en el escritorio. (Narra la conversación que existe entre los personajes, así como las emociones de los personajes, que, en el caso de KEN es el de buscar la pregunta adecuada para comprender el actuar de los medios ante las acciones de JOHN).

**KEN:** Mmm. ¿A quién buscó?

9.3 M.S. REPORTERO (DOLLY IN) en la misma posición mira a KEN con un gesto serio. Baja la mirada y juega con su mano izquierda sobre el escritorio y luego vuelve a mirar a KEN. (Describe la conversación, las posturas, los cambios de actitudes y la cercanía que existe entre los personajes) Aplica en el resto de las tomas de la secuencia.

**REPORTERO:** Al reportero principal, a Sam. Le ofreció copias de sus asesinatos.

9.4 M.S. KEN toma nota y voltea hacia el REPORTERO

**KEN:** ¿Sam Foley?

**REPORTERO:** Si.

**KEN:** ¿Y aceptaron?

9.5 M.S. REPORTERO (OVER SHOULDER DE KEN) (DOLLY IN) Titubea ante la pregunta de KEN baja la mirada y sigue

jugando con su mano. Habla con KEN y luego ríe. Voltea hacia KEN y mantiene una sonrisa.

**REPORTERO:** Al principio no. No suelo promover asesinatos.

**KEN:** Y... ¿Entonces?

**REPORTERO:** Nos ofreció grabaciones exclusivas.

9.6 M.S. KEN (OVER SHOULDER DEL REPORTERO) recarga los dedos de la mano derecha sobre el papel de sus notas y mantiene la pluma entre sus dedos índice y medio. La otra mano la tiene sobre su cadera y está inclinado un poco hacia su derecha mientras mira al REPORTERO y habla gesticulando con la mano derecha.

**KEN:** Ah, ¿así es que decidió exponer asesinatos porque tenía la exclusiva?

9.7 M.S. REPORTERO (OVER SHOULDER DE KEN), sonríe y mira a KEN poniendo gesto serio

**REPORTERO:** Por favor, Ken. No eran simples asesinatos.

9.8 M.S. KEN (OVER SHOULDER DEL REPORTERO) contesta al REPORTERO mientras gesticula con la mano derecha con el codo recargado sobre la mesa. Mientras habla Sam Foley está detrás de él de pie afuera de la pequeña oficina del REPORTERO, luego se acerca a otro cubículo con una hoja en las manos.

**KEN:** ¿Habló de su... historia de su mensaje?

**REPORTERO:** Por supuesto que sí, pero... no me interesaba

**KEN:** ¿Por qué no?

9.9 M.S. REPORTERO (OVER SHOULDER DE KEN) DOLLY IN. EL REPORTERO contrae su gesto y mantiene la mirada sobre los ojos de KEN. Ríe en medio de su respuesta, continúa y voltea la cabeza hacia su derecha.

**REPORTERO:** Todo loco tiene una historia. Su versión de lo que el mundo le debe. Las golpizas de un padre, el no tener opciones, bla, bla, bla.

9.10 M.S. KEN (OVER SHOULDER DEL REPORTERO) continúa gesticulando con la mano derecha.

**KEN:** ¿John Doe era diferente?

9.11 M.S. REPORTERO (OVER SHOULDER DE KEN) Mira a KEN alza las cejas y asiente con la cabeza. Baja la mirada por un instante y luego la vuelve a subir, de manera repetida.

**REPORTERO:** Ya lo creo. En cuanto vi las primeras dos grabaciones supe que sería algo grande.

9.12 M.S. KEN (OVER SHOULDER DEL REPORTERO) continúa gesticulando con la mano derecha, sube y baja la mano izquierda y despega por un momento el codo de la mesa.

**KEN:** Bob, evidentemente lo motiva el rating, por lo tanto, el dinero, ¿cierto?

9.13 M.S. REPORTERO (OVER SHOULDER DE KEN) sonríe y ríe sin abrir la boca, gira la cabeza hacia su derecha, luego la vuelve hacia KEN.

9.12 M.S. KEN (OVER SHOULDER DEL REPORTERO) continúa gesticulando con la mano derecha.

**KEN:** La verdad, ¿llegó a ser un factor?

9.13 M.S. BOB (OVER SHOULDER DE KEN) (DOLLY IN) mira a KEN con la cabeza un poco inclinada hacia la derecha, contesta con una sutil sonrisa.

**BOB:** ¿La verdad? Ken, la única verdad es que mató a muchas personas. El resto es sólo la opinión de alguien.

Al igual que el caso anterior, esta secuencia narra una conversación entre dos personajes, en la que se proporciona información para que KEN reúna todos los datos y pueda ejercer su profesión correctamente.

## SEC 10. EXTERIOR/ESCENA DEL CRIMEN/DÍA

### 10.1 LOGO NOTICIAS NET

10.2 F.S. DOLLY IN (CÁMARA EN MANO) CAJUELA de un CARRO NEGRO en posición diagonal debajo de dos puentes de circulación, sobre una superficie de tierra; hay una manguera saliendo por la puerta del piloto, conectada al escape, rodeado por una cinta amarilla de policía. Dos policías a cada lado del frente del automóvil; un médico forense del lado derecho del carro, arrodillado junto a la puerta trasera de ese mismo lado, un hombre de traje entra por los espacios 3 y 7 y se pone guantes de látex. Otro policía entra por el espacio 2 con una pizarra en la mano derecha y levanta la cinta con la otra mano para darle paso al hombre anterior (LA CÁMARA SIGUE AL HOMBRE DE TRAJE, SE MUEVE HACIA LA DERECHA DEL PERSONAJE) **(Describe el lugar y la situación que, en este caso, se trata de una escena del crimen. Esto se puede conocer por un distintivo que es la cinta amarilla característica de la policía).**

**SAM FOLEY:** Hace unos días John Doe reclamó otra víctima, la novena.

(**Policía:** El perímetro está asegurado, repito, el  
perímetro está asegurado)

10.3 M.S. perfil derecho de un HOMBRE CON TRAJE NEGRO en el asiento del piloto, mantiene la cabeza colgada hacia abajo; cinta gafer envuelve la cabeza del hombre cubriendo su boca, ojos y frente. Tiene las manos atadas con el mismo tipo de cinta al volante. Las manos del detective lo toman del brazo derecho y el cuello para levantarlo, revela al hombre con más cinta gafer cubriendo su nariz y conecta un extremo de la manguera a su boca. (Introduce el espectador a la situación y revelar al cuerpo del personaje).

**SAM FOLEY:** Continúan los asesinatos

10.4 M.S. SAM FOLEY habla frente a la cámara con un micrófono de noticiero frente a él y debajo de su barbilla, detrás de él está la estación de policía. Aparecen el título de la nota que está dando "JOHN DOE: LA VERDADERA HISTORIA, su nombre y una leyenda "Lo que las noticias no quieren que sepan". (Introduce y presenta a otro personaje crucial para el desarrollo de la película; así como el papely profesión que desempeña).

**SAM FOLEY:** "Pero John tiene una historia que contar. Él tiene una misión. Si ustedes son ciudadanos respetuosos de la ley. Les diré algo.

10.5 M.C.U. SAM FOLEY habla frente a la cámara con un micrófono de noticiero frente a él y debajo de su barbilla, detrás de él está la estación de policía. (Permite un acercamiento íntimo hacia el personaje ya que describe las emociones del personaje con respecto a las acciones de JOHN). ----Aplica para la toma 11.11, 11.4, 11.16,11.17 y 11.18.

**SAM FOLEY:** No tienen nada que temer.

Tanto la elección como el desarrollo de la secuencia tienen el objetivo de dar a conocer una perspectiva u opinión del caso de JOHN.

SEC. 11 INTERIOR-EXTERIOR/CASA DEL PADRE/DÍA

11.1 T.S. manos de JOHN DOE (ÁNGULO CENITAL Y P.O.V. DE JOHN) fachada de la casa del sacerdote, tres macetas, dos con flores y otra con una planta de follaje puntiagudo, las manos de JOHN DOE cubiertas por unos guantes entran por el espacio 5, las mete en la maceta del centro y toma una piedra falsa sacando una llave de su interior, devuelve la piedra y se levanta. Camina hacia la puerta y mete la llave en la cerradura con la mano derecha. (Desde el punto de vista del personaje principal introduce al espectador hacia una nueva situación que deja ver cómo trabaja JOHN DOE).

11.2 M.S. niña y JAVIER EDWARDS, ambos están sentados frente a un piano negro de cola y con la mirada hacia el mismo. Detrás de ellos, hay dos ventanales dejando a la vista distintas plantas y una puerta de cristal.

El padre está sentado al lado izquierdo de (la niña sostiene el armazón de sus lentes con la mano izquierda con la cabeza inclinada hacia al frente, baja la mano y levanta la cabeza la niña mira hacia abajo y la izquierda. (Presenta a los otros personajes involucrados y el contexto en el que se desarrollan sus acciones).

11.3 P.O.V. JOHN DOE empuja la puerta y entra a la habitación donde están la niña y el padre. Ambos voltean la mirada hacia JOHN, el padre se pone serio y le habla a JOHN. (Volvemos a la perspectiva del personaje para conocer cómo está actuando y lo que siente).

**JAVIER EDWARDS:** ¿Quién demonios es usted?

**JOHN DOE:** No te asustes Sally.

El padre JAVIER EDWARDS voltea hacia la derecha para mirar a Sally y la niña no quita la vista de JOHN.

**JOHN DOE:** Ve a llamar a tu mamá.

SALLY se levanta sin dejar de mirar a JOHN y el sacerdote regresa la mirada al él y pone un gesto de miedo. SALLY sale por el espacio 2 y el JAVIER EDWARDS se levanta también mientras se quita los lentes con la mano derecha, los deja sobre el piano y camina hacia el lado opuesto con la mirada hacia JOHN

**JAVIER EDWARDS:** ¿Sabes quién soy?

JAVIER EDWARDS se inclina hacia al frente y se sube la cremallera del pantalón. Se acerca a pasos veloces hacia a JOHN, levantando el brazo izquierdo y señalando la puerta mientras le grita: (En este apartado se contextualiza y hay una epifanía por parte del espectador para comprender que se trata de un pedófilo y a su vez, el porqué JOHN irrumpió en su casa).

**JAVIER EDWARDS:** Lárgate de aquí.

C.U. (P.O.V. DE JOHN) La mano de JOHN DOE entra por el espacio 2 y toma al sacerdote por el cuello, éste se gira hacia la izquierda y tiene un gesto de miedo mientras se queja por el trato de JOHN, quien lo dirige hacia la izquierda de forma violenta, lo hace caminar hacia un pasillo siempre detrás de él. (Permite al espectador observar en primera persona el acontecimiento logrando que sea parte del mismo).

M.C.U. (P.O.V. DEL DIRECTOR) El sacerdote choca con la pared en un intento de escapar de JOHN quien lo sujeta

por los hombros y lo separa del muro. (P.O.V DE JOHN) Lo dirige por otro pasillo y estrella su cabeza en un cuadro, lo gira hacia la derecha y caminan por otro pasillo.

**JAVIER EDWARDS:** ¡Basta, basta!

11.4 F.S. JAVIER EDWARDS y JOHN DOE, (PUNTO DE VISTA SUBJETIVO DE LA CÁMARA DE JOHN DOE) en un cuarto con un sillón negro del lado izquierdo y un escritorio con lámpara a la derecha. JOHN abre la puerta de una patada y el sacerdote intenta mantener el equilibrio por lo que con la mano derecha se recarga en la puerta. JOHN lo lanza hacia el frente, éste tira el sillón con la mano derecha mientras cae hacia al frente y se arrastra con JOHN quien viste ropa negra, una capucha y máscara, detrás de él de pie. JAVIER EDWARDS retrocede con las manos y las rodillas en el piso con la intención de levantarse. JOHN hace el sillón a un lado provocando que vuelva a caer detrás de él, toma al sacerdote por la espalda y el brazo derecho para levantarlo. (Revela que se trata del acontecimiento mostrado en la secuencia 4 proporcionando más información al espectador).

11.5 F.S (ÁNGULO SEMI CENITAL), JOHN hace caminar al sacerdote hacia el frente de un muro que tiene en el centro y parte superior de éste una cruz iluminada por una luz roja y rodeada por diferentes fotografías. Del lado derecho hay una televisión pequeña sobre un mueble, al lado opuesto un escritorio y una lámpara sobre éste y un equipo revelador de fotografías. JOHN casi restriega al sacerdote contra la pared. (Permite comprender mejor la secuencia 4 ya que se muestra la situación desde otro punto de vista y más completo). Aplica en la toma 11.5

**JOHN:** Mira Javier

11.6 T.S. mano izquierda del sacerdote (P.O.V. de JOHN) diferentes fotos de niños desnudos en diferentes posiciones con las caras cubiertas por calcomanías de caritas felices están frente a JAVIER. **(Revela en primera persona la filia del SACERDOTE y las acciones ilícitas que ha cometido, tanto al público ficticio de la película como al espectador).**

**JOHN:** Sé quién eres.

JOHN lo mueve hacia la izquierda revelando más fotografías similares.

11.5 F.S. (ÁNGULO SEMI CENITAL), JOHN aún sostiene al sacerdote hacia el frente de un muro que tiene en el centro parte superior de éste una cruz iluminada por una luz roja y rodeada por diferentes fotografías. Del lado derecho hay una televisión pequeña sobre un mueble, al lado opuesto un escritorio y una lámpara sobre éste y un equipo revelador de fotografías. JOHN se separa un poco de JAVIER, se gira hacia la derecha, levanta el brazo derecho con una tonfa en la mano, golpea al sacerdote en las piernas haciéndolo caer.

11.6 T.S. Piernas de ambos personajes. EDWARDS cae hacia su derecha y JOHN vuelve a golpearlo en la espalda mientras se queja. **(Esta y el resto de las tomas en conjunto narran las acciones de los personajes, mismas que se desarrollan frente a una cámara ajena a la que el espectador mira “naturalmente”).**

11.7 K.S. (P.O.V. del DIRECTOR) JOHN DOE se inclina para golpear repetidamente al padre.

11.8 P.O.V de JOHN, de pie mira al sacerdote, quien está tumbado en el piso y con el cráneo roto frente al televisor. Levanta la mirada hacia la derecha y observa

dos libretos llenos de videocasetes, gira la mirada hacia la izquierda.

11.9 T.S. Piernas de ambos personajes, JOHN se agacha y toma la cámara mientras se recarga sobre la tonfa. (Esta toma revela que JOHN DOE vigiló durante un tiempo al SACERDOTE, además narra que el objetivo de poner la cámara en ese lugar tiene como objetivo compartirlo con el público y que éste sepa de lo que es capaz de hacer a quien él considera que se lo merece). ----- Aplica para la siguiente toma).

11.10 F.S. (ÁNGULO SEMI CENITAL), JOHN está con la rodilla derecha en el piso para tomar la cámara, que se encuentra dentro de una caja de madera, se pone de pie y gira hacia el frente de la cámara camina en la misma dirección para quitar la otra cámara que había puesto en otra de las paredes del cuarto. Acerca la mano izquierda cubriendo la cámara para tomarla.

**SAM FOLEY:** Javier Edwards era un hombre mayor.

11.11 M.S. SAM FOLEY habla frente a la cámara con un micrófono de noticiero frente a él y debajo de su barbilla, detrás de él está la estación de policía, mira la cámara y con gesto de asco y desprecio dice:

**SAM FOLEY:** Pero él era de los peores. Un pedófilo.

11.12 C.S. Fotografía de un niño en ropa interior cubriendo sus genitales con las manos. Su cara está censurada por una calcomanía de una carita feliz anaranjada. (Pretende conmover al público ficticio y al mismo tiempo al espectador) Aplica para la siguiente toma.

**SAM FOLEY:** Que abusó de niños inocentes durante muchos,  
muchos años.

11.13 C.S. Fotografía decolorada y manchada de un niño pequeño con la cara censurada por una calcomanía de una carita feliz anaranjada.

11.14 M.S. SAM FOLEY habla frente a la cámara con un micrófono de noticiero frente a él y debajo de su barbilla, detrás de él está la estación de policía. Su cara tiene una sutil sonrisa de casi burla.

**SAM FOLEY:** Ya entendieron ¿cierto?

11.15 M.S. (SLOW MOTION y ZOOM IN) JOHN DOE cubierto por una máscara y una sudadera negra con la capucha puesta, golpea al sacerdote repetidas veces, detrás de él, fotografías colgadas en cables con pinzas. (Complementa el mensaje que SAM FOLEY pretende compartir con su público).

**SAM FOLEY:** La locura de John tiene un método. No es al azar, no es un sin sentido

11.16 M.S. SAM FOLEY habla frente a la cámara con un micrófono de noticiero frente a él y debajo de su barbilla, detrás de él está la estación de policía. Su cara tiene una sutil sonrisa de casi burla mientras se mueve inclinándose un poco hacia el frente y hacia su derecha, luego recupera su postura; mientras habla levanta la mano derecha y hacia el edificio que está detrás de él.

**SAM FOLEY:** Pueden salir, a festejar. Salgan a la calle amigos. Disfruten la vida nocturna. Porque no hay nada que temer.

11.17 M.C.U. SAM FOLEY habla frente a la cámara con un micrófono de noticiero frente a él y debajo de su barbilla, detrás de él está la estación de policía. Mira

con seriedad a la cámara y señala con el índice derecho hacia el frente.

**SAM FOLEY:** Sólo que John Doe lo tenga en la lista.

11.18 M.C.U. SAM FOLEY habla frente a la cámara con un micrófono de noticiero frente a él y debajo de su barbilla, detrás de él está la estación de policía. Mira con seriedad a la cámara y señala con el índice derecho hacia el frente. (La pantalla se congela).

Como la explicación independiente de algunas tomas, esta secuencia tiene la intención dar a conocer al espectador la razón y el actuar de JOHN y lo que algunos individuos, como SAM FOLEY, piensan sobre el protagonista, así como su postura llegando a empatizar con él).

SEC. 12 INTERIOR/CUBÍCULO DEL REPORTERO/DÍA

12.1 M.S. KEN (OVER SHOULDERN DE BOB) sentado frente a BOB separados por un escritorio; está inclinado hacia su izquierda mientras mantiene la muñeca derecha recargada y sostiene una pluma con la mano. En el escritorio hay algunos papeles y folders enfrente de KEN. A su derecha a la altura de su hombro hay una lámpara, detrás de ésta una pantalla con la imagen de SAM FOLEY mirando hacia la cámara (dentro de la ficción). Detrás de KEN hay una pared de cristal en la cual se refleja BOB y detrás de la misma, hay otros cubículos, un (mueble) y una señal de SALIDA en color verde. KEN ríe y voltea la cabeza hacia su izquierda y luego hacia su derecha para mirar la pantalla alza la mano derecha haciendo un ademán, luego vuelve su vista a BOB y vuelve a descansar la mano en el escritorio. Habla con BOB mientras extiende la mano abierta con la pluma entre los dedos hacia la pantalla y asiente varias veces y rápido con movimientos cortos.

**KEN:** Es un poco exagerado ¿no cree?

12.2 M.S. BOB (OVER SHOULDER DE KEN) sentado detrás de su escritorio y frente a KEN está con el brazo izquierdo recargado sobre el escritorio hasta el codo. Con la cabeza inclinada hacia la izquierda tiene una ceja y el labio inferior alzados mientras mira la pantalla a su izquierda. Alza el dedo índice izquierdo y vuelve su vista hacia KEN, le contesta al hombre y vuelve a mirar la pantalla con una sonrisa que muestra los dientes del maxilar. Inclina y endereza la cabeza en repetidas ocasiones y gesticula con la mano izquierda abriéndola y cerrándola.

**BOB:** Si. Las personas lo ven. Después de sólo una semana lo vieron en más ocasiones que cualquier cosa que hayamos hecho.

12.3 M.S. KEN (OVER SHOULDER DE BOB) sentado frente a BOB separados por un escritorio, tiene la mano derecha recargada sobre los papeles y folders y su postura es erguida pero relajada; tiene la mano izquierda sobre su cadera. Mira directamente la pantalla, luego levanta la mano de los papeles y hace un ademán mientras voltea de nuevo hacia BOB para hablarle con la cabeza un poco inclinada hacia su izquierda. Vuelve a recargar la mano sobre los papeles.

**KEN:** Ahh. Todo parece indicar que Sam Foley es su admirador.

12.4 M.S. BOB (OVER SHOULDER DE KEN) (DOLLY IN) sentado detrás de su escritorio y frente a KEN está con el brazo izquierdo recargado sobre el escritorio hasta el codo. Baja la mirada y luego observa a KEN con los ojos entrecerrados e inclina la cabeza hacia su izquierda. Toma

una bocanada de aire y le responde a KEN mientras sube y baja la mirada, pega los labios hacia los dientes e inclina la cabeza hacia ambos lados repetidamente.

**BOB:** Asesinaron a la mamá de Sam, su padre nunca lo superó. Sam..., estuvo años en terapia.

La descripción y elección de esta secuencia tiene un objetivo similar a secuencia 9, que es el de proporcionar información y posturas (implícitas) de los personajes involucrados).

SEC. 13 INTERIOR/SALA DE INTERROGATORIOS/DÍA

13.1 F.S. (DOLLY IN GUARDIA de pie detrás de JOHN quien está erguido y los pies en dirección a KEN; ambos sentados en sillas de metal de frente separados por una mesa de metal, donde una taza con te, y los papeles de KEN descansan. Ambos tienen el perfil iluminado. KEN está en diagonal hacia la izquierda respecto a JOHN con una postura erguida y relajada, mientras gesticula con la mano derecha y una pluma entre los dedos de esta. (Esta toma opera en función de llevar al espectador nuevamente hacia la conversación que existe entre los personajes principales).

**KEN:** ¿Por qué NET NEWS? ¿Por qué Sam Foley?

Pudo haberle dado las grabaciones a cualquiera.

13.2 M.C.U. JOHN (OVER SHOULDER DE KEN) con el guardia de pie detrás de él, mira a KEN y frunce un poco el ceño para hablarle. Relaja la cara y alza las cejas, aparta y vuelve la mirada a KEN mientras alza los hombros repetidas veces.

**JOHN:** ¿Ah sí? Intenté con las ligas mayores. Pero tenían su propia agenda. Internet era el único lugar donde no lo editarían y lo vería el mundo entero al instante.

13.3 M.C.U. KEN con el perfil más iluminado del lado izquierdo. (OVERSHOULDER DE JOHN). Mira a JOHN directamente a los ojos con una expresión de cinismo y seriedad. Suelta algo de aire de golpe y habla con JOHN mientras asiente con la cabeza repetidas veces.

**KEN:** Algunas personas sugieren que usted y Sam Foley han trabajado juntos.

13.4 M.C.U. JOHN (OVER SHOULDER DE KEN) mira a KEN con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha y una expresión de seriedad, gira un poco el cuerpo hacia la derecha en dirección a KEN, baja la mirada y hace una media sonrisa falsa lamiendo sus labios, toma la taza con la mano derecha la mira y la acerca a su boca para beber de ella mirando a KEN con la cabeza inclinada hacia abajo con la ceja izquierda alzada y la frente fruncida.

**KEN:** ¿Usted y el señor Foley..

13.5 C.U. KEN con el rostro más iluminado del lado izquierdo (OVER SHOULDER DE JOHN) mira a JOHN con gesto serio y la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda, continúa su pregunta y ala la mano derecha llevándola de izquierda a derecha

**KEN:** ...conspiraron para crear todo este escenario?

13.6 C.U. JOHN (OVER SHOULDER DE KEN) mira directamente a KEN con las cejas alzadas y la taza en su boca. Baja la taza y la mirada hacia su derecha y sonrío de forma burlona apretando los labios, mientras intenta volver a ponerse serio, se lame los labios y vuelve a erguirse mientras suelta dos suspiros y responde su pregunta.

**JOHN:** Sam estaba en el lugar correcto a la hora correcta.

JOHN vuelve la mirada a KEN y pone gesto serio y neutral para luego inclinar y girar un poco la cabeza hacia la derecha.

De manera general la elección de todas las tomas para la composición de esta secuencia tiene como propósitos brindar información acerca de la forma de pensar y sentir de ambos personajes y cómo reaccionan ante las respuestas del otro.

SEC. 15 INTERIOR/SALA DE INTERROGATORIOS/DÍA

15.1 M.C.U. KEN con el perfil más iluminado del lado izquierdo. (OVER SHOULDER DE JOHN CON PRESENCIA EN LA MITAD DE LA PANTALLA) Con el cuerpo ligeramente inclinado en dirección a JOHN lo mira a los ojos, habla con él y gesticula con la mano derecha, los hombros y la cabeza.

**KEN:** ¿Por qué decidió darles sus grabaciones a los medios masivos o a las ligas mayores?

15.2 C.U. JOHN con la cabeza ligeramente inclinada hacia con la expresión y la respiración ligeramente alteradas y parpadeando varias veces contesta a KEN, mientras gesticula con la cabeza y mantiene el ceño fruncido.

**KEN:** Como dice.

**JOHN:** Escuche lo que estaba haciendo era obvio, pero no era el motivo por el que lo hacía. Creí que, si la gente veía lo que yo estaba haciendo, en algún momento lo entendería y entonces abrí bien los ojos. Tal vez, así detendría mis acciones.

**KEN:** ¿Quería que la gente...

15.3 M.C.U. KEN con el perfil más iluminado del lado izquierdo. (OVER SHOULDER DE JOHN CON PRESENCIA EN LA MITAD DE LA PANTALLA) la cabeza la tiene notoriamente inclinada hacia la izquierda y JOHN mientras lo mira con las cejas alzadas, continúa la pregunta, alza la voz y gesticula con la mano derecha.

**KEN:** ...retomara su trabajo?

**JOHN:** No.

**KEN:** ¿Quería... quería que otros empezaran a asesinar?

15.4 C.U. JOHN mira a KEN con el ceño fruncido y los ojos ligeramente entrecerrados, niega con la cabeza y pone gesto de contrariedad.

**JOHN:** No. No.

15.5 C.U. KEN (OVER SHOULDER DE JOHN) mira directamente a JOHN con la frente arrugada y la cabeza inclinada hacia la izquierda. Los labios los tienen ligeramente abiertos, los cierra y luego habla con JOHN gesticulando con la cabeza.

**KEN:** Millones de personas, están viendo este programa ahora, tanto aquí como en el resto del mundo.

15.6 C.U. JOHN tiene la cabeza inclinada hacia la derecha y mira a KEN y luego a un punto al lado derecho de éste, tiene una expresión de inquietud. Tiene la boca abierta y luego la cierra apretando los labios y regresa la mirada a KEN, quien mientras habla, JOHN se yergue y aprieta la mandíbula.

**KEN:** Creo que quieren la respuesta a una sencilla pregunta.

15.7 C.U. KEN (OVER SHOULDER DE JOHN) mira directamente a JOHN con la frente arrugada y la cabeza inclinada hacia la izquierda, gesticula con la mano.

**KEN:** ¿Por qué no se detuvo?

15.8 C.U. JOHN mira con gesto duro y alterado a KEN, tarda en responder y su respiración es agitada, mueve la boca abriendo y cerrando los labios. Le contesta a KEN alzando la barbilla.

**JOHN:** Porque a pesar de que el mensaje se estuviera recibiendo o no...

JOHN se inclina hacia KEN levantándose un poco de su silla. (LA CÁMARA SE MUEVE CON ÉL)

**JOHN:** Todos merecían morir.

JOHN endurece su expresión.

Toda la secuencia que con sus tomas que describen una conversación, permite que el espectador se adentre cada vez más a trama en general de la película como a los sentimientos y actuar de los personajes logrando que se genere una empatía cada vez mayor hacia el protagonista.

SEC. 17 INTERIOR-EXTERIOR/OR/OFICINA/TARDE-NOCHE

17.1 F.S. edificio de aproximadamente 20 pisos de altura. Cielo nublado. PSICÓLOGO fuera de campo. (Contextualiza al espectador para que conozca el lugar en el que se desarrolla una nueva conversación entre un psicólogo y KEN).

**PSICÓLOGO:** Si se cree que...

17.2 M.S Ken y psicólogo sentados de frente separados por un escritorio de madera. KEN está sentado erguido, pero levemente girado e inclinado hacia el psicólogo en dirección

de su derecha. Detrás del psicólogo, quien se está erguido en su silla y con el codo izquierdo descansando en el escritorio, hay una vitrina de madera con algunas esculturas pequeñas y máscaras de otro tipo de madera. Sobre el escritorio hay libros, unos documentos frente al psicólogo, y a su derecha una escultura tallada en madera de una madre con su hijo. En otra mesa del lado derecho, hay dos lámparas encendidas en cada extremo y en el centro tres diferentes tipos de máscaras. (Los elementos de esta toma son distintivos para que el espectador se entere de que es con un psicólogo con quien KEN está teniendo una conversación, en este caso son las máscaras; además permiten conocer que se trata de un experto reconocido en materia por los muebles que lo rodean y el espacio en el que se encuentran los personajes).

El psicólogo habla con KEN y gesticula con la mano derecha, posteriormente sube la otra y también gesticula con ésta.

**PSICÓLOGO:** ...sólo somos animales que hemos desarrollado cierto nivel de conciencia, puede racionalizarse arrebatarse una vida, porque eso no significa nada.

17.3 M.S. KEN esta de perfil derecho hacia el psicólogo con el codo derecho recargado y una pluma entre los dedos de la mano del mismo brazo, gesticula con la misma y contesta al psicólogo. Detrás de KEN hay un cuadro grande con una pintura de color azul y verde agua en donde se entrelazan lo que lucen como cadenas, y una lámpara pequeña.

**KEN:** Claro.

17.4 M.S. PSICÓLOGO (OVER SHOULDER DE KEN) DOLLY IN, ésta sentado girado ligeramente hacia el frente e izquierda. Mira a KEN y gesticula con la mano derecha.

**PSICÓLOGO:** Pero si se cree en la existencia del alma, algo más allá de este mundo, la perspectiva por lógico cambia.

17.5 3 M.S. KEN esta de perfil derecho hacia el psicólogo con el codo derecho recargado y una pluma entre los dedos de la mano del mismo brazo, gesticula con la misma y contesta al psicólogo. Detrás de KEN hay un cuadro grande con una pintura de color azul y verde agua en donde se entrelazan lo que lucen como cadenas, y una lámpara pequeña.

**KEN:** Osea que John Doe no cree en el alma, él nos considera animales.

17.6 M.S. PSICÓLOGO (OVER SHOULDER DE KEN) DOLLY IN, ésta sentado girado ligeramente hacia el frente e izquierda. Mira a KEN. Toma una taza y gesticula con la cabeza y ojos mientras habla.

**PSICÓLOGO:** Ehh, está en un error John Doe es mucho más complejo que eso.

Como en secuencias anteriores, la elección de las tomas en esta secuencia, permiten al espectador saber que se trata de una conversación. Ahora bien, la importancia de esta secuencia radica en los diálogos que permiten reconstruir y reforzar la postura que se tiene respecto a JOHN.

SEC. 19 INTERIOR-EXTERIOR/CASA DE UNA FAMILIA/NOCHE

19.1 F.S. casa de la familia, alumbrada por la luz pública y un carro estacionado frente a ésta junto a un árbol. Se

escucha el sonido de unos vasos. ESPOSO fuera de campo y lamentos de la ESPOSA

**ESPOSO:** ¿Qué dijiste? ¿Qué DEMONIOS DIJISTE? ¿EH?

19.2 F.S. ESPOSOS en la cocina. (P.O.V. DE JOHN) JOHN está en el patio trasero detrás de un árbol. En el patio hay juguetes de la niña. El ESPOSO zarandea a la mujer con violencia y le grita en la cara, luego la empuja y la golpea con el puño dos veces en la cara y la ahorca entre cada golpe, ella cae al suelo mientras él toma su chamarra y sale de la casa azotando la puerta y arrojando un juego de la niña. Se escuchan llantos de un bebé.

**ESPOSO:** NUNCA TE IRÁS DE AQUÍ ESTÚPIDA. MALDITA PERRA.

19.3 F.S. JOHN DOE espera al ESPOSO recargándose contra uno de los muros de un callejón (PROFUNDIDAD DE CAMPO Y PUNTO DE FUGA HACIA EL CENTRO IZQUIERDA). El ESPOSO sale hacia el callejón y camina enfrente de JOHN, él lo sigue inmediatamente y lo golpea con un palo cuando el ESPOSO se da cuenta de que JOHN lo está siguiendo. Cae al piso.

19.3.1 C.U. ESPOSO en el piso, P.O.V. JOHN DOE se acerca al hombre y vuelve a pegarle en el rostro, el ESPOSO se queja y JOHN lo golpea una vez más. El hombre se gira mostrando los dientes apretados en una mueca, tiene los ojos cerrados con fuerza; uno de ellos está rojo y le falta un incisivo del maxilar. JOHN lo pateo tres veces y él se retuerce hacia su derecha mientras se queja nuevamente.

**JOHN:** ¿Te crees muy hombre?

19.3.2 F.S. JOHN golpea con el bate y pateo tres veces al ESPOSO, quien se está tirado en el suelo del callejón

(PROFUNDIDAD DE CAMPO Y PUNTO DE FUGA HACIA EL CENTRO IZQUIERDA). JOHN levanta el brazo derecho con el palo.

19.3.3 T.S. espalda de ESPOSO en el piso, P.O.V. JOHN DOE azota el palo contra la cara del hombre y éste deja de moverse y quejarse.

19.3.4 F.S. JOHN se aleja del hombre mientras jadea y camina en dirección opuesta a la salida del callejón (PROFUNDIDAD DE CAMPO Y PUNTO DE FUGA HACIA EL CENTRO IZQUIERDA). Voltea hacia arriba y la luz del alumbrado público revela que utiliza su máscara.

Al igual que la secuencia 11, se describe otra situación en la que JOHN DOE ataca de nuevo, contextualizando dentro de la narración la razón por la que vuelve a atacar a alguien en específico. Tiene como propósito reforzar la empatía o, si fuera el caso, la apatía, del espectador hacia el personaje principal, y motivarlo emocionalmente con respecto a la situación.

#### SEC. 21 EXTERIOR/CARRETERA/NOCHE

21.1 F.S. parte de camino de pavimento y de tierra junto a un lago, alumbrado público y luces de la ciudad. Se escucha la sirena de una patrulla. Por el espacio 2 y 5 entra un JEEP seguido por una patrulla. El JEEP se orilla hacia el camino de tierra. **(Describe y narra una nueva situación en la que JOHN DOE se relaciona con otro personaje, en este caso un oficial de policía.)**

21.2 F.S. parte trasera del JEEP P.O.V. de la cámara de la patrulla, que está dentro de la misma. Los automóviles avanzan de frente hasta que ambos se detienen, primero el JEEP y luego la patrulla.

21.3 M.S. perfil izquierdo de JOHN (CONTRAPICADO) sentado en el asiento del piloto mira hacia su izquierda y abajo

hablando; levanta la mirada hacia el retrovisor y habla sin mirar hacia la cámara mientras toma la llave de la marcha.

**JOHN:** Acaba de detenerme la policía. (en susurro) No es cierto.

Un oficial entra por el espacio 3 y 6, se acerca a la ventana de JOHN con una linterna levantada con su mano derecha. JOHN voltea a ver al policía y baja la ventana.

**OFICIAL:** Iba un poco rápido ¿no le parece?

El policía pone recarga la mano derecha en la puerta del JEEP y mantiene la luz de la linterna a la altura de la cara de JOHN.

**OFICIAL:** Su permiso de conducir.

JOHN voltea la mirada hacia al frente y luego al policía. Gira la cara hacia su izquierda para mirar el asiento trasero izquierdo; voltea el otros hacia la misma dirección sujetándose del volante, para alcanzar una chamarra. Se incorpora, pero sin voltear el rostro aún, se detiene en su lugar y hace expresión de preocupación, mientras el policía observa hacia la misma dirección. El policía no jea de mirar a JOHN y éste le corresponde para luego mirar hacia el frente. Toma con ambas manos la chamarra y saca de una de las bolsas su cartera mientras su respiración se agita. Abre la cartera y saca el permiso de conducir para extenderlo al policía, éste lo toma y lo mira contra la luz de su linterna. JOHN baja la mirada y gira el rostro levemente hacia su izquierda; acomoda su chamarra con la mano izquierda y mira a los ojos del

oficial, éste le devuelve la mirada con las cejas alzadas y la frente arrugada. Habla con JOHN y se aleja.

**OFICIAL:** Espere aquí.

21.4 F.S. POLICÍA y parte trasera del JEEP P.O.V. de la cámara de la patrulla, que está dentro de la misma. Se acerca revisando el permiso hacia el cofre de la patrulla sale por el espacio 3.

21.5 M.S. perfil izquierdo de JOHN recarga la cabeza en su asiento suelta un suspiro, luego gira el rostro hacia la cámara para tomarla mientras habla.

**JOHN:** Creo que se acabó.

Mueve la cámara para captar el asiento trasero izquierdo revelando la máscara que utiliza.

**JOHN:** Eso estaba en el asiento trasero bajo la chaqueta.

Regresa la cámara a su posición original mientras suspira, voltea hacia atrás y regresa hacia el frente subiendo y bajando la mirada con expresión de desagrado.

**JOHN:** No me puede estar pasando. No he terminado.

21.6 F.S. de los automóviles estacionados en el camino de tierra junto a un lago, alumbrado público y luces de la ciudad. El policía regresa hacia el JEEP de JOHN. Se escuchan las hélices y se ven las luces de un helicóptero.

21.7 M.S. perfil izquierdo de JOHN y frente del policía, mira a JOHN quien permanece recargado y erguido en su asiento. Se escucha una voz en el radio del oficial.

**OFICIAL DEL RADIO:** ¿Todo bien ahí abajo? ¿Necesitas refuerzos?

EL oficial toma de su uniforme para acercar el radio y contestar.

**OFICIAL:** Negativo.

El policía gira la cabeza hacia su derecha y mira hacia arriba, luego baja la mirada para ver a JOHN (quien mantiene la mirada al frente y acercarse a él. Recarga su codo derecho en la puerta y habla con JOHN, él lo mira de reojo y gira un poco la cabeza.

**OFICIAL:** Sólo quedará en una advertencia señor JOHNS.

Baje la velocidad y tómelo con calma.

El oficial extiende el permiso de JOHN hacia a él agitándolo frente a su cara y recarga la mano izquierda en la puerta sin dejar de mirarlo a los ojos.

**OFICIAL:** No querrá que lo vuelvan a detener. Le arruinaría la noche.

Ambos se quedan mirando fijamente y en silencio por unos segundos. JOHN toma su permiso con la mano izquierda sin dejar de mirar al policía.

**JOHN:** Gracias oficial.

El policía se aleja saliendo por el espacio 3. JOHN lo sigue con la mirada por el retrovisor, luego baja la mirada hacia su izquierda y pone el JEEP en marcha.

21.8 F.S. de los automóviles estacionados en el camino de tierra junto a un lago, alumbrado público y luces de la ciudad. El JEEP se mueve y sale por el espacio 3 y 6.

Esta secuencia narra la situación a la que el protagonista debe de enfrentarse y las posibles consecuencias. Su importancia de la elección de esta secuencia radica a nivel narrativo en el que un oficial de policía deja ir a un criminal que, de acuerdo

con algunos individuos, es altamente peligroso. Juega aquí tanto la moral como la ética del policía y actúa conforme a sus ideales y sentimientos, logrando así una mayor empatía del espectador hacia JOHN DOE.

SEC. 23 EXTERIOR/CALLE/DÍA

23.1 M.S. SAM FOLEY y ciudadana. Ambos están de pie frente a la cámara; detrás de ellos hay una calle y varias personas caminando. SAM está del lado derecho, habla para preguntarle a algo a la mujer y luego extiende su micrófono hacia a ella.

Otra mujer entra por el espacio 2 hacia la derecha entre SAM con la entrevistada y la cámara, gira la cara hacia ambos lados y se regresa hacia la izquierda para dirigirse a SAM.

**SAM FOLEY:** ¿Y qué es lo que opina de John Doe?

**MUJER 1:** Bueno, yo creo que es una persona.

**MUJER 2:** ¿Están preguntando sobre John Doe?

**SAM:** Amm, bueno. Si de hecho estoy entrevistando.

23.2 M.C.U. MUJER 2 y SAM (PANNING HACIA LA DERECHA) la MUJER 2 mira hacia la cámara y comienza a dar su opinión interrumpiendo a SAM y la MUJER 1. SAM tiene gesto de sorpresa y luego de inconformismo por la interrupción, sin embargo, acerca el micrófono a la otra mujer quien mira directo a la cámara y se recoge el cabello suelto de la coleta. SAM frunce los labios y también mira la cámara.

**MUJER 2:** Pues quisiera decir que es terrible. Creo que la policía no está esforzándose por atraparlo.

La MUJER 2 voltea la mirada y el rostro hacia SAM mientras éste la mira con el ceño fruncido y los labios un poco abiertos y también levemente fruncidos.

**MUJER 2:** ¿A cuántas personas ha matado?

La MUJER 2 vuelve la mirada a la cámara y luego a SAM.

**MUJER 2:** ¿A catorce, quince?

SAM se acerca el micrófono a la boca, contesta la pregunta y sonríe a la MUJER 2, ella suspira, sonríe cínica y contesta el comentario de SAM con tono irónico mirando la cámara y a SAM alternadamente, al igual que SAM.

**SAM:** A 18.

La MUJER 2 gesticula con la mano izquierda y su actitud comienza a alterarse. Mientras SAM mira a la mujer con una sonrisa entre uno de los comentarios de la mujer.

**MUJER 2:** Oh Dios. Va a limpiar las calles y después de eso, ¿qué hará? Dispararles a los peatones o a los que no respeten las señales de tránsito.

Se declaró Juez, Jurado y Ejecutor. Es una locura.

SAM intenta alejar el micrófono de la MUJER 2 y ella se agacha hacia al micrófono para seguir hablando sin dejar de mirar a la cámara, luego se aleja con cierto enfado.

**SAM:** Gracias, muchas gracias.

**MUJER 2:** Está mal.

23.3 M.C.U. MUJER 1 y SAM (PANNING HACIA LA IZQUIERDA), la mujer tiene gesto con la frente arrugada y los labios fruncidos, SAM la mira con ironía con las cejas levantadas.

**SAM:** Disculpe señorita.

La MUJER 1 niega con la cabeza y suelta una pequeña sonrisa.

La importancia de la elección de esta toma se debe a que se pretende tener en cuenta tanto la postura negativa, como la positiva y conocer lo que piensa cada individuo que, en este caso, se considera como un ciudadano promedio, que, sin embargo, cobra cierta relevancia dentro de la agenda pública.

SEC. 24 INTERIOR/OFICIANA DEL COMISARIO/DÍA

24.1 M.C.U. KEN (OVER SHOULDER DEL COMISARIO) sentado frente al COMISARIO habla con él con una expresión de seriedad, mientras gesticula con la mano derecha y las cejas.

**KEN:** Ha habido críticas dirigidas a la policía, por parte de los medios, el público y los políticos por no haber actuado antes.

24.2 M.C.U. COMISARIO (OVER SHOULDER DE KEN) mira a KEN con alzando el mentón con los labios levemente fruncidos mientras inhala profundo.

24.3 M.C.U. KEN (OVER SHOULDER DEL COMISARIO) sentado frente a el COMISARIO habla con él con una expresión de seriedad, mientras gesticula con la mano derecha y las cejas.

**KEN:** ¿Por qué tardaron tanto en reaccionar ante todo lo hablado?

24.4 M.S. COMISARIO (OVER SHOULDER DE KEN) sentado y recargado hacia la derecha en su silla, frente a él un escritorio con un portapapeles encima y artículos de oficina. Detrás de él un archivero y varias carpetas y

una lámpara encima. En la pared de su derecha hay un cuadro colgado, un título enmarcado y otro con forma de placa. El COMISARIO mira a KEN con el ceño fruncido.

**COMISARIO:** ¿Quiere la versión oficial o... mi opinión?

24.5 M.S. KEN (OVER SHOULDER DEL COMISARIO) se recarga hacia la derecha y atrás en la silla, hace una expresión de despreocupación, pero mantiene la seriedad.

**KEN:** Amm, empecemos con la versión oficial.

24.6 M.S. COMISARIO (OVER SHOULDER DE KEN) inclina un poco la cabeza hacia abajo para mirar a KEN a los ojos, aún tiene el ceño y los labios levemente fruncidos.

**COMISARIO:** Burocracia, procedimientos y aprobación parlamentaria.

24.7 M.C.U. KEN (OVER SHOULDER DEL COMISARIO) mira directo a los ojos del COMISARIO y mantiene su expresión de seriedad.

**KEN:** Si, y ¿cuál es su... opinión personal?

24.8 M.C.U. COMISARIO (OVER SHOULDER DE KEN) mantiene su expresión, luego se acomoda en su silla inclinándose hacia el frente y la izquierda.

**COMISARIO:** John mataba a criminales profesionales. La verdad es que nadie se interesó hasta que empezó a aumentar el número.

24.9. M.C.U. KEN (OVER SHOULDER DEL COMISARIO) alza las cejas y abre de par en par los ojos mientras inclina la cabeza hacia su derecha sin dejar de mirar al COMISARIO y con gesto contrariado.

**KEN:** ¿No le importaba a nadie?

24.10 M.C.U. COMISARIO (OVER SHOULDER DE KEN) levanta la barbilla y mantiene el ceño fruncido. Contesta a KEN levantando el tono.

**COMISARIO:** Tengo 23 homicidios sin resolver...

24.11 M.S. KEN (OVER SHOULDER DEL COMISARIO) mira al COMISARIO con las cejas alzadas y la cabeza levemente inclinada hacia abajo. Hombro izquierdo del COMISARIO toca varias veces con fuerza uno de los folders con papeles con el dedo índice derecho, luego levanta el brazo y vuelve a su posición anterior.

**COMISARIO:** ...aquí. Son mi responsabilidad

24.12 M.S. COMISARIO (OVER SHOULDER DE KEN) con el mismo tono de voz mira hacia los papeles toma un folder con la mano izquierda, lo pasa a la derecha y lo coloca sobre el escritorio, luego pone su mano derecha en la parte de atrás de su silla mientras mueve la cabeza hacia KEN inclinándola hacia la izquierda, toma otro folder del mismo modo que el anterior, para después recargarse en su silla. Luego señala a KEN con la mano derecha y una pluma entre sus dedos, mantiene una expresión de irritación y enojo mientras habla con él; posteriormente, señala ambos folders con la misma mano. Mientras tanto, KEN se rasca el rostro con la mano derecha y luego la baja.

**COMISARIO:** Caso 1: El asesinato de una joven inocente.

Caso 2: La primera víctima de John Doe. Como contribuyente, ¿en quién de estos dos querría que me concentrara?

24.13 M.S. KEN (OVER SHOULDER DEL COMISARIO) frunce un poco el ceño y mantiene seriedad cuando mira al COMISARIO, luego se incorpora en la silla y gira ligeramente la cabeza hacia la izquierda alzando el hombro del mismo lado.

24.14 M.C.U. COMISARIO (OVER SHOULDER DE KEN) mira directamente a KEN sin bajar el tono de voz y con la cabeza ligeramente inclinada hacia el frente y la derecha.

**COMISARIO:** ¿En el asesinato de una mujer inocente, o en el de un pedófilo?

24.15 M.C.U. KEN (OVER SHOULDER DEL COMISARIO) mira al COMISARIO y gesticula con ambas manos con la misma posición como si estuviera una caja entre sus manos.

**KEN:** Pero ¿qué importa quiénes eran? Se estaban cometiendo asesinatos y debían encontrar al culpable.

24.16 M.C.U. COMISARIO (OVER SHOULDER DE KEN) mira directamente a KEN mientras baja el tono de voz e inclina el torso hacia el frente, luego se incorpora a su silla.

**COMISARIO:** Claro. Pero sólo trabajo 14 horas al día.

24.17 M.C.U. KEN (OVER SHOULDER DEL COMISARIO) mira al COMISARIO e inclina la cabeza de un lado a otro gesticulando mientras habla con él. El COMISARIO regresa los documentos al portapapeles. KEN sube su mano derecha hacia su boca y espera la respuesta.

**KEN:** ¿Qué está diciendo, detective? ¿Insinúa que pudieron haber trabajado más, que pudieron haber atrapado antes John Doe? ¿Detener los asesinatos?  
¿Salvar vidas?

24.18 M.C.U. COMISARIO (OVER SHOULDER DE KEN) mira directamente a KEN y vuelve al gesto del principio.

**COMISARIO:** John Doe recibió la atención que merecía.

Misma situación que en secuencias anteriores, narran una conversación, que cobra importancia dentro del análisis de la película como la de su propia narrativa, para dar a conocer la postura de un individuo que es responsable de la seguridad ciudadana, así como sus sentimientos.

SEC. 26 INTERIOR/SÓTANO/¿?

M.S. (CÁMARA DE VIDEO) Un hombre joven está desnudo de pie pegado a una pared con las muñecas atadas en esposas con cadenas, grita desesperado e intenta liberarse de las esposas. Otro hombre entra por el espacio 7 para quedar parado frente al joven (TILL UP AND DOWN+ ZOOM IN AND BACK); se acerca a él y lo azota en la cara.

**HOMBRE JOVEN:** NOOO ;BASTA! NOO, NOO, NOO, NOO, NOO, NO  
ME HAGA DAÑO, NOOO AHHHHH

Tanto la elección de esta secuencia como la incidencia de la misma dentro de la narrativa del film, tiene como propósito crear una conexión entre otra secuencia del final de la película que da respuesta al primer diálogo de KEN RUTHERFORD.

SEC.28 INERIOR/SALA DE INTERROGATORIO/DÍA

28.1 M.S. (PICADO) KEN y JOHN sentados frente a frente, separados por una mesa de metal. JOHN está erguido en su silla y una taza descansa sobre la mesa a su derecha, mientras que KEN está ligeramente inclinado hacia el frente con la mano izquierda en la cadera y el codo derecho sobre la mesa con la mano cerca de la boca y una pluma entre los dedos, frente a él y sobre la mesa hay un papel con las notas de él.

**KEN:** ¿Qué opina de la frase de Sam Foley? John Doe representa a los muertos.

28.2 M.C.U. JOHN (OVER SHOULDER DE KEN) mira directo a KEN con una expresión neutral, pero con la mirada desafiante, luego frunce la barbilla hacia arriba juntando los labios, mira hacia su derecha un segundo, inclina la cabeza hacia su hombro derecho mientras alza las cejas y luego vuelve la mirada a KEN, le contesta y gesticula con la cabeza y las cejas arriba.

**JOHN:** Creo que es una forma de verlo.

28.3 M.C.U. KEN (OVERSHOULDER DE JOHN) mira a JOHN con la cabeza inclinada hacia su hombro izquierdo y expresión neutral; gesticula con la cabeza inclinándola hacia el frente y en la misma posición anterior alzando las cejas.

**KEN:** Ahh. ¿Es lo que hacía? ¿Representar a los muertos?

28.4 M.C.U. JOHN (OVER SHOULDER DE KEN) mira a KEN con la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha, tiene una media sonrisa, frunce la barbilla hacia arriba juntando los labios, alza las cejas y contesta mientras mira hacia arriba y la izquierda; endereza la cabeza y luego dibuja una pequeña sonrisa.

**JOHN:** Quizá actuaba en su nombre

**KEN:** ¿Asesinar?

**JOHN:** ¿Le hago una pregunta?

28.5 M.C.U. KEN (OVERSHOULDER DE JOHN) mira a JOHN con la cabeza inclinada hacia su hombro izquierdo y expresión neutral, mira hacia abajo y se escucha que cierra su pluma, contesta a JOHN mientras pone su mano derecha sobre

su barbilla y el dedo índice en los labios; le tiemblan los dedos.

**KEN:** Claro.

28.6 M.C.U. JOHN (OVER SHOULDER DE KEN) tiene ligeramente inclinada la cabeza hacia la derecha. Mira a KEN con una pequeña sonrisa y una expresión de burla. Habla con él y en ocasiones levanta las cejas para gesticular, inclina aún más la cabeza o entrecerrar los ojos y sin dejar de mirar a los ojos de KEN;

**JOHN:** Si supiera que anoche alguien iba a atacarlo en un estacionamiento y que éste lo golpearía y le cortaría la garganta. Si diez segundos antes de que ocurriera usted tuviera la visión absoluta de que algo iba a pasar y por suerte, usted traía un martillo en la mano, ¿Qué es lo que haría?

28.7 M.C.U. KEN (OVERSHOULDER DE JOHN) mira a JOHN con la mano en la misma posición, luego quita los dedos de su cara y la pone en puño y en el mentón.

28.8 M.C.U. JOHN (OVER SHOULDER DE KEN) mira a KEN con las cejas alzadas, los ojos bien abiertos y una pequeña sonrisa. Continúa hablando mientras entrecierra el ojo izquierdo alzando aún más las cejas e inclina la cabeza hacia abajo. Deja de sonreír y frunce la nariz en cada palabra que dice

**JOHN:** Se pondría tan furioso y tan indignado, que si alguien quisiera quitarle algo muy valioso le partiría la cabeza.

Deja de hablar, aprieta la mandíbula y pone gesto serio, frunce un poco el labio inferior y gira ligeramente la

cabeza hacia la izquierda mientras vuelve a alzar las cejas.

**JOHN:** Los muertos a los que represento nunca tuvieron de vislumbrar lo que vendría.

Como en la mayoría de los casos esta secuencia de la continuación de la entrevista de JOHN con KEN tiene el propósito de brindar mayor información de los personajes, entre la que se destacan emociones y psicología de los personajes, sobre todo el perfil de JOHN; misma que impulsa al espectador a crear una conexión con él.

#### SEC. 29 EXTERIOR-INTERIOR/BODEGA/DÍA

29.1 F.S. (DOLLY IN) BODEGA hecha de metal con algunas partes oxidadas. (SAM FOLEY FUERA DE CAMPO)

**SAM:** Hoy me encuentro...

29.2 F.S. MURRAY y SAM FOLEY de pie sobre un piso de madera. A la izquierda y frente de MURRAY hay una columna negra, sobre el suelo hay varios carteles de protesta. A la derecha de SAM varias sillas de plástico viejas acomodadas en círculo. Detrás de los dos, las paredes tienen varios carteles de protesta recargados sobre ellas. Hay un pequeño escenario y del techo frente a éste cuelga una lona con el nombre en inglés "REPRESENTAR A LOS MUERTOS". MURRAY sostiene entre sus brazos y el torso varios panfletos con el mismo nombre de la lona; lleva en el brazo derecho una banda roja; tiene la cabeza un poco inclinada hacia abajo. SAM sostiene con la mano izquierda un micrófono de NET NEWS a la altura de su esternón, está frente a la cámara y luego gira hacia su izquierda para quedar de frente a MURRAY.

**SAM:**...con Murray Wills; líder de un grupo que se hace llamar "Representar a los muertos". Murray ¿por qué nos encontramos aquí?

29.3 M.S. SAM y MURRAY, el primero acerca el micrófono hacia el segundo, y éste se inclina un poco hacia la dirección del objeto. Voltea la mirada hacia la cámara y toma los panfletos con las manos por esquinas opuestas y los muestra a la cámara. Alterna la mirada a SAM los panfletos, SAM y la cámara, regresa a su posición inicial y SAM voltea hacia la cámara; posteriormente acerca el micrófono a MURRAY y éste se vuelve a inclinar y alterna la mirada a la cámara y el suelo. (ZOOM IN HASTA C.U. DE MURRAY QUIEN MIRA LA CÁMARA) (SAM FUERA DE CAMPO)

**MURRAY:** Queremos que la mayoría de la gente esté enterada de la manifestación que habrá frente al parlamento apoyando a JOHN DOE.

**SAM:** ¿Manifestación?

**MURRAY:** Si.

**SAM:** ¿Qué... es lo que esperas conseguir con esta manifestación?

**MURRAY:** Que John sepa que cuenta con apoyo, y que tiene aliados, si es que... los quiere.

**SAM:** ¿Y qué podrían hacer para ayudar a John Doe? ¿Qué podrían hacer por él?

**MURRAY:** Lo que quiera, lo que necesite.

**SAM:** ¿Estás diciendo que están dispuestos a matar por él?

**MURRAY:** Nunca dije eso.

**SAM:** Ahí tienen amigos. Una situación complicada y el apoyo de un grupo.

Indirectamente esta secuencia pretende una simulación de lo que algunos ciudadanos que comparten los mismos ideales y sentimientos hacia un hombre que hace justicia con su propia mano.

SEC.32 EXTERIOR/DÍA/JUZGADO

32.1 M.S. (HANDYCAM) OFICIALES, PERIODISTAS, CIUDADANOS, ABGADOS y ACUSADOS, éstos últimos bajan por las escaleras de\_\_\_\_\_ mientras los reporteros y periodistas esperan frente a ellos para hacerles preguntas alzando sus micrófonos hacia ellos. En la parte inferior de la pantalla hay una etiqueta de un noticiero que anuncia el suceso que acontece en ese momento. Los CADENEROS llevan lentes oscuros y con una sonrisa dibujada en sus rostros. Los policías están de pide en dirección hacia ellos y a sus costados. Se escucha que varios reporteros hablan a la vez y se alcanza a escuchar una pregunta.

**REPORTERO:** ¿Qué se siente salir libre de un asesinato?

Ante la pregunta uno de los CADENEROS, quien está detrás de su abogado, inclina la cabeza un poco hacia al frente mientras levanta las cejas, se quita los lentes con la mano izquierda, sonrío con burla y contesta.

**CADENERO 1:** La corte dice que soy inocente. Me voy a casa amigos.

Levanta la cabeza y vuelve a colocarse los lentes mientras se ríe. (PANING IZQUIERDA) (TRÉMULO EN LA CÁMRA) un hombre se acerca con desesperación y grita mientras que unos policías lo retienen, otro hombre está detrás de él e intenta ayudar a los policías; ambos miran

**HOMBRE 1:** ¡Mató a mi hijo! ¡Maldito asesino!

32.2 M.S. ABOGADO y CADENEROS, todos ellos menos un cadenero quien mira a su compañero con una sonrisa, miran al hombre quien era el padre del chico al que asesinaron. El CADENERO 2 señala hacia el hombre, habla mientras uno de los abogados lo voltea a ver.

**CADENERO 2:** Bien hecho.

(PANING IZQUIERDA) (TRÉMULO EN LA CÁMRA) (DOLLY IN) Los hombres intentan acercarse con violencia hacia los CADENEROS y la policía sigue impidiéndoselos. (CADENERO FUERA DE CAMPO)

**CADENERO 2:** Servir y proteger, servir y proteger.

Disculpen, vamos a pasar.

Los CADENEROS terminan de bajar las escaleras entre los reporteros; el de la izquierda levanta para quitar el brazo de uno de los reporteros, mientras que un oficial va detrás de él cubriendo uno de sus costados.

**CADENERO 1:** Muévete.

**CADENERO 2:** Ha sido un día muy largo.

32.3 F.S. El padre de la víctima está sentado en uno de los escalones y grita hacia los CADENEROS mientras los oficiales intentan mantener a los dos hombres apartados obligándolos a permanecer en el piso.

**OFICIAL 1:** ¡QUIETO!

**PADRE DE LA VÍCTIMA:** ¡SE LLAMABA KARY, IMBÉCIL! ¡MALDITO INBÉCIL!

32.4 M.S. (HANDY CAM) CADENEROS (LA CÁMARA SIGUE A LOS PERSONAJES) caminan hacia un auto y no contestan a las preguntas de los reporteros, quienes también los siguen con los micrófonos al cielo.

**REPORTERA:** ¿Algún comentario? ¿Tiene algo que decir?

El CADENERO 1 se sube al auto mientras El CADENERO 2 se voltea y se dirige a los reporteros.

**CADENERO 2:** Quiero agradecer a mi consejero Andrew Baimon, hizo un estupendo trabajo.

32.5 C.U. (HANDY CAM CON TRÉMULO) HOMBRE 2 intenta seguir a los CADENEROS con una expresión de enojo y desesperación, mientras los oficiales lo toman de los brazos y el torso para volver a someterlo bajándolo hacia el piso. (REPORTERA FUERA DE CAMPO)

**REPORTERA:** ¿Piensa dar entrevistas muy pronto?

**OFICIAL:** ¡QUIETO!

**REPORTERA:** ¡Déjeme cumplir con mi trabajo!

32.6 M.S. CADENERO dentro del auto, hace la señal con el dedo medio por la ventana hacia los reporteros mientras mantiene una sonrisa. El auto avanza hacia al frente. (PANING IZQUIERDA) F.S. los policías están en cuclillas sujetando de los brazos al hombre 2 mientras que el HOMBRE 1 tiene los brazos extendidos hacia el frente con una expresión de dolor, luego baja los brazos y el HOMBRE 2 se levanta y se arrodilla frente al HOMBRE 1 para abrazarlo con fuerza (REPORTERA FUERA DE CAMPO) (DOLLY IN) varios periodistas rodean a los dos hombres.

**REPORTERA:** ¿Algún comentario señor Mills? ¿Señor Mills tiene algo que decir?

**SEÑOR MILLS:** ¡MÍRENME!

Señala su rostro y abraza con los puños al HOMBRE DOS sin dejar de mirar en dirección por la que se fue el automóvil.  
(REPORTERA FUERA DE CAMPO)

**REPORTERA:** Por favor, dígallo fuerte.

**SEÑOR MILLS:** ¡MATÓ A MI HIJO!

Se mece en el abrazo con el HOMBRE DOS y llora mientras lo abraza con más fuerza.

Cada toma de esta secuencia tiene el propósito de presentar cómo se desarrolla una nueva situación que en este caso es la libertad de dos criminales y la reacción de los familiares de una víctima de ellos. Otro aspecto importante es la representación de lo que frecuentemente sucede en la realidad, con respecto al sistema de justicia que opera hoy en día.

SEC.34 INTERIOR/EDIFICIO/DÍA

34.1 M.S. (PICADO INCLINADO) (CÁMARA DEL ELEVADOR) JOHN DOE parado en una esquina usa la capucha de su chaqueta y se mantiene inmóvil detrás de una mujer joven, quien a su derecha hay otro hombre de hacia su dirección y otro más en el mismo lado, pero detrás de ella; al frente el CADENERO 1 la mira y tiene el brazo derecho extendido y la mano del mismo brazo recargado en uno de los muros del elevador. Saca la lengua y la agita cual serpiente.

34.2 M.C.U. JESSY y HOMBRE 1 los dos están de pie frente a la MUJER. El CADENERO está más cerca de ella y le habla con voz ronca.

JESSY: Hola corazón. ¿Has estado con un hombre de verdad?

El otro hombre se dirige a JESSY.

**HOMBRE 1:** Tranquilo,

34.3 32.1 M.S. (PICADO INCLINADO) (CÁMARA DEL ELEVADOR)  
JOHN DOE parado en una esquina usa la capucha de su chaqueta y se mantiene inmóvil detrás de una mujer joven, quien a su derecha hay otro hombre de hacia su dirección y otro más en el mismo lado, pero detrás de ella. JESSY se gira con violencia hacia el HOMBRE 1 y le grita, mientras baja el brazo. El resto de los personajes se mueven, pero controlan su miedo, mientras JOHN permanece inmóvil.

**JESSY:** ¿QUÉ DIABLOS DIJISTE?

(HOMBRE 1 FUERA DE CAMPO) le contesta a JESSY y éste se yergue mientras levanta la barbilla sin dejar de mirarlo.

**HOMBRE 1:** Disculpa, lo siento.

**JESSY:** Púdrete.

Se escucha que las puertas del elevador se abren, la mujer sale de prisa por el espacio 3 y JESSY se gira en la misma dirección, se agacha un poco y extiende el brazo derecho, y sale por el mismo espacio, seguido de JOHN.

**JESSY:** Después de ti, lindura.

34.4 F.S. (PICADO INCLINADO) (CÁMARA DE SEGURIDAD 1) la mujer camina con prisa mientras JESSY la sigue y ella sale por entre los espacios 5 y 2.

**JESSY:** Llámame amor.

JESSY es seguido por JOHN quien camina con mayor velocidad que él, lo alcanza y toca su cuello y continúa caminando y saliendo entre los espacios 5 y 2, JESSY encoje los hombros y toca su cuello con la mano derecha al mismo tiempo que gira 180° y busca a quien lo tocó.

**JESSY:** ¿Qui-... ¿Quién me tocó?

34.5 F.S. (PICADO INCLINADO) (CÁMARA DE SEGURIDAD 2) algunas personas caminan por el edificio y otras están de pie revisando un libro. JESSY camina en dirección al espacio 4 y JOHN lo toca en el cuello mientras continúa caminando hacia las puertas. JESSY se gira de inmediato mientras encoje los hombros y toca su cuello con la mano derecha.

**JESSY:** ¿Qui-... ¿Quién me tocó?

34.6 F.S. (CÁMARA DE SEGURIDAD 3) la MUJER camina hacia el frente y sale por las puertas mientras que es seguida por JESSY y éste por JOHN, la misma acción se repite en cada una de las cámaras. (COMISARIO FUERA DE CAMPO) (SLOW MOTION) se enfoca con un círculo iluminado a la cara cubierta de JOHN, quien sale por el espacio 5, mientras JESSY se gira buscando a la persona que lo tocó.

**COMISARIO:** Sabe dónde están las cámaras y qué ángulo enfocan. Cuáles se mueven y cuáles no.

34.7 F.S. (PICADO INCLINADO) (CÁMARA DE SEGURIDAD 2) algunas personas caminan por el edificio y otras están de pie revisando un libro. JESSY está de pie frente a las puertas mientras comienza a convulsionarse y cae al piso de rodillas y luego el torso sobre su costado izquierdo.

Los hombres que están revisando el libro observan la acción y se acercan de prisa hacia JESSY.

**COMISARIO:** Fue un movimiento meticulosamente planeado.  
Seguramente ensayó cada paso.

La secuencia refuerza la empatía hacia JOHN y muestra que un personaje que desempeña un papel de individuo que no aporta algo bueno a la sociedad, sino al contrario, siempre va a comportarse y hacer lo que quiera sin preocuparse de ser detenido, pues ya ha resultado libre de un crimen grave.

SEC. 36 INTERIOR/SALA DE INTERROGAORIOS/DÍA

36.1 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) JOHN DOE mira de frente a KEN con una expresión de seriedad, habla y luego junta aprieta los labios un poco.

**JOHN:** El castigo ya no corresponde al delito.

Continúa mirando a KEN con las cejas un poco alzadas y la cabeza ligeramente inclinada hacia el frente y su derecha.

**JOHN:** Terribles, espantosas e imperdonables cosas  
ocurren todos los días. No debería ser así.

Frunce las cejas y cuando habla arruga la nariz.

**JOHN:** Debemos respetar la vida humana, honrarla y  
protegerla.

36.2 M.C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) KEN tiene la cabeza inclinada hacia su izquierda y mira directo a JOHN.

**KEN:** Pero usted mató.

36.3 C.U. perfil izquierdo de JOHN mira directo a KEN, aprieta un poco la mandíbula, inclina un poco la cabeza hacia su izquierda, sonríe un poco con nerviosismo, le

tiembla la boca y la cabeza. Luego mira hacia abajo y su derecha, abre la boca y contesta.

**JOHN:** Si, ya sé.

36.4 C.U. perfil derecho de KEN mira un poco hacia arriba en dirección a JOHN y contesta.

**KEN:** Quiero una justificación de eso.

36.5 C.U. perfil izquierdo de JOHN mira directo a KEN con la cabeza un poco inclinada hacia su derecha y comuna pequeña sonrisa mostrando una parte de sus dientes. Pregunta a KEN y éste contesta fuera de campo.

**JOHN:** ¿Una justificación?

**KEN:** ¡Sí!

JOHN se ríe y se acerca en dirección a KEN, deja de sonreír y pone gesto serio, contesta a la pregunta entrecerrando los ojos y con una sonrisa guasona.

**JOHN:** La justificación es relativa.

36.6 C.U. perfil derecho de KEN, sin dejar de mirar a JOHN parpadea varias veces y hace gesto de contrariedad, jala la cabeza hacia atrás y se pasa el dedo índice derecho arriba del labio superior mientras intenta buscar una respuesta titubeando.

**KEN:** ¿Qué pretende decir?

36.7 C.U. perfil izquierdo de JOHN mira directo a KEN con los ojos levemente entrecerrados y luego relaja los músculos del rostro se pone serio. Se acerca hacia a KEN sin dejar de mirarlo le habla de nuevo y arruga la nariz.

**JOHN:** Y ahora volamos al estacionamiento.

36.8 C.U. perfil derecho de KEN baja la mirada y luego alza las cejas para volver a mirar a KEN sin saber dar una respuesta. Lleva su mano derecha con la pluma entre los dedos y parpadea lento mientras suspira y JOHN habla fuera de campo.

**JOHN:** Sorpréndame.

36.9 M.C.U. (OVERS SHOULDER DE KEN) (DOLLY IN) JOHN tiene inclinado el torso hacia el frente y la cabeza inclinada hacia su derecha sin quitar la mirada a KEN. Endereza la cabeza mientras habla y entre palabras aprieta los labios.

**JOHN:** Sólo que esta vez tiene un arma y estamos juntos. Un hombre con un hacha sale de la nada. Alza el hacha y quiere clavarla en mi cabeza, se mueve y usted dispara.

Sería homicidio justificado ¿no?

Guarda silencio un momento, endurece el gesto y continúa hablando mientras frunce un poco el ceño y arruga la nariz entre palabras.

**JOHN:** ¿Y si antes de que usted dispare me mata? Él se dirige a usted, levanta el hacha y ¡BANG!, usted le dispara.

36.10 C.U. perfil de KEN hace un parpadeo largo, mira al suelo y abre y cierra la boca, parpadea una vez más y levanta la mirada cuando JOHN continúa hablando fuera de campo.

**JOHN:** Sigue siendo homicidio justificado

36.11 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) JOHN lo mira con las cejas alzadas y la cabeza inclinada un poco hacia la izquierda.

**JOHN:** ¿correcto?

Guarda silencio sin dejar de mirar a KEN.

**JOHN:** ¿Cuándo se convierte en asesinato?

Guarda silencio sin dejar de mirar a KEN, frunce las cejas e inclina más la cabeza mientras levanta la voz.

**JOHN:** ¿Cuánto tiempo después de matarme? ¿Cinco segundos, diez segundos, una semana?

36.12 C.U. perfil derecho de KEN abre la boca y levanta la palma derecha hacia JOHN mientras mira hacia abajo y luego a JOHN.

**JOHN:** ¿Un mes?

**KEN:** Está implicando que una vez que la amenaza desapareció.

36.13 C.U. perfil izquierdo de JOHN sonríe, inclina el cuello hacia el frente y gira un poco la cabeza hacia su izquierda sin dejar de mirar a KEN, contesta y luego sonríe mientras alza las cejas y un poco el rostro.

**JOHN:** Perfecto. Ése es el punto.

Endereza poco a poco el cuello mientras frunce las cejas y la nariz al hablar.

Endereza poco a poco el cuello mientras frunce las cejas y la nariz al hablar.

**JOHN:** Cada uno era un delincuente dispuesto a delinquir.  
La amenaza que representaba no desaparecería.

36.14 C.U. perfil derecho de KEN mira con seriedad a JOHN.

36.15 C.U. perfil izquierdo de JOHN mira a KEN con seriedad, continúa hablando y asiente con la cabeza.

**JOHN:** Hasta que desaparecieran ellos.

Hace una pequeña sonrisa y aprieta los labios.

36.16 C.U. perfil derecho de KEN mira con incredulidad a JOHN y la boca abierta.

**KEN:** Es una extraña forma de intentar cambiar al mundo.

36.17 C.U. perfil izquierdo de JOHN vuelve a su lugar moviendo la cabeza hacia los lados y atrás, mientras gira los ojos y luego hacia el frente a la derecha de KEN.

**JOHN:** El mundo ahora es un mejor lugar.

Sonríe un poco y mira de nuevo a KEN.

36.18 C.U. perfil derecho de KEN parpadea varias veces y mira JOHN, luego inclina la cabeza hacia izquierda la y la gira un poco en dirección opuesta.

**KEN:** ¿Está diciendo que ninguna de estas personas, ninguna de sus víctimas tenía algo positivo para contribuir con la sociedad?

36.19 C.U. perfil izquierdo de JOHN mantiene la mirada a KEN y la barbilla hacia arriba.

**JOHN:** No.

La importancia de esta secuencia, que nuevamente se trata de una conversación, se deriva en los diálogos que pone en situación no sólo al personaje contrario sino al espectador, en la que promueve un conflicto de moralidad ante una situación hipotética que puede llegar a ser real, logrando una mayor conexión con el personaje principal.

46.1 M.S. (OVER SHOULDER KEN) SAM FOLEY está sentado frente a KEN separados por un escritorio. A su izquierda hay una computadora, en la pantalla la imagen de JOHN DOE enmascarado. Detrás de él una lámpara y varios documentos y periódicos. Mira a KEN directo a los ojos con el ceño fruncido y gesticula con la cabeza. (KEN HABLA FUERA DE CAMPO)

**SAM:** Yo no fui quien soltó la pista.

**KEN:** Usted sabía que no era John Doe.

**SAM:** Por su puesto. No puedo creer que todos hayan caído. Eso demuestra el poder y la estupidez de los medios.

SAM habla con desprecio frunciendo la nariz y el ceño.

46.2 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN mira a SAM con ironía y contesta al comentario de SAM.

**KEN:** ¿Le doy un consejo?

46.3 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM mira a KEN con la cabeza inclinada hacia la izquierda esperando el comentario de KEN, ante el cual sonríe con la comisura derecha mientras ríe sin abrir la boca, luego respira hondo, la abre y toca sus incisivos del maxilar con la lengua.

**KEN:** No muerda mano que le da de comer.

46.4 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN mira su libreta de notas y luego vuelve la mirada hacia SAM mientras habla y gesticula con la cabeza ligeramente inclinada hacia su izquierda.

**KEN:** Obviamente tenía una relación de trabajo con John Doe, la pregunta es: ¿Cómo mantenía a la policía al margen?

46.5 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM mira a KEN frunce el mentón subiendo el labio inferior y luego contesta a KEN gesticulando con la cabeza.

**SAM:** Me enviaba videos.

46.6 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN habla con SAM con la cabeza inclinada hacia su izquierda.

**KEN:** Los tenía cuando los cuerpos aún estaban en el departamento forense; hacía mucho más que enviarle videos.

46.7 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM mira con desprecio a KEN mientras le contesta y alza las cejas en una ocasión.

**SAM:** Ya se lo dije, me enviaba videos.

**KEN:** El público no es tonto Sam.

SAM dibuja media sonrisa con la comisura del labio derecha.

46.8 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN niega con la cabeza mientras habla y sonríe leve.

**KEN:** Y yo tampoco. Hay quienes sugieren que usted y John Doe trabajaban juntos desde el principio que usted planeo todo esto, las muertes, todo.

46.9 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM frunce el ceño y levanta un poco el mentón.

**SAM:** ¿Ah sí?

Inclina un poco la cabeza hacia su izquierda y frunce la nariz mientras continúa hablando.

**SAM:** Supongo que la gente tiene mucha imaginación ¿no cree?

KEN contesta fuera de campo y SAM lo mira expectante.

**KEN:** Dicen tener pruebas.

**SAM:** ¿Cuáles pruebas Ken?

SAM levanta la barbilla mientras hace su pregunta.

46.10 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN mira a SAM en silencio, dibuja una pequeña sonrisa y baja la mirada hacia sus papeles. Frunce un poco los labios mira hacia arriba y derecha mientras gesticula con la mano. Abre y cierra la boca soltando aire y luego baja la mirada.

**KEN:** Todo este asunto... de ojo por ojo

46.11 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM mira a KEN expectante con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás y a su derecha. Asiente con la cabeza y vuelve a dibujar su media sonrisa.

**KEN:** No es justicia ¿cierto?

SAM suelta el aire en una pequeña risa de burla. Contesta y gesticula con la cabeza.

**SAM:** Parece estar funcionando.

46.12 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN alza las cejas y gesticula con la mano derecha y la cabeza inclinándola hacia su izquierda.

**KEN:** Ah. ¿Sugiere... la pena de muerte, la horca, los fusilamientos?

46.13 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM frunce el ceño e inclina la cabeza hacia su izquierda y niega con la cabeza mientras habla y gesticula con la cabeza. Poco a poco comienza a hablar con odio.

**SAM:** Nunca dije eso. No voy a sentarme a esperar y presenciar y pretender que tengo las respuestas Ken.

Pero lo que sí sé es que el sistema como tal no funciona. Políticamente somos demasiado correctos. Todo gira alrededor de los derechos del perpetrador, ellos se salen con la suya y las víctimas pierden. Y cuando van a la corte, si es que tienen suerte de ir a la corte, terminan editando la declaración de las víctimas. ¿Por qué? Para reducir el impacto. Es una locura. Las víctimas vuelven a ser víctimas una y otra vez. Odio la apatía. Odio que todos se sienten a esperar a que alguien más se encargue del problema

Gira la cabeza hacia su derecha y suelta el aire por la nariz.

46.14 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN gesticula con la mano y contesta a SAM

**KEN:** ¿Como el movimiento...

46.15 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM tiene su gesto de enojo y aún mira hacia su derecha.

**KEN:** ...representar a los muertos?

Voltea la mirada y el rostro hacia KEN con desprecio.

46.16 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN mira a SAM y gesticula con la mano.

**KEN:** Aparte de darles un buen nombre Sam, ¿puedo preguntarle si se siente responsable del auge del movimiento?

46.17 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM frunce la barbilla levantando el labio inferior y alza los hombros con despreocupación.

**SAM:** Claro. Tuve mi parte.

SAM dibuja una pequeña sonrisa de burla y baja la cabeza sin dejar de mirar a KEN.

SAM dibuja una pequeña sonrisa de burla y baja la cabeza sin dejar de mirar a KEN, quien contesta fuera de campo.

**KEN:** Y murieron muchas personas.

SAM asiente con la cabeza y mira hacia abajo y baja la cabeza hacia su derecha y luego vuelve a sonreír sin ganas.

**SAM:** Sí.

46.18 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN se endereza en su silla hacia arriba y su derecha mientras inclina la cabeza hacia el lado opuesto.

**SAM:** Pero...

46.19 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM inclina la cabeza hacia su derecha y gesticula con la misma.

**SAM:** Fue su decisión representar al movimiento, fue un riesgo que asumieron como soldados.

46.20 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN pregunta con incredulidad.

**KEN:** ¿Cómo soldados?

46.21 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM inclina la cabeza hacia su derecha y gesticula con la misma.

**SAM:** Creo que así lo consideran.

46.22 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN contesta a SAM con gesto serio.

**KEN:** ¿Y usted cómo lo considera Sam?

46.23 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) (ZOOM IN) SAM mira con odio a KEN y habla con desprecio mientras gesticula con la cabeza.

**SAM:** Un vigilante es alguien que viola para castigar a un criminal por lo que cree que es correcto, por lo que cree que es justicia. Dígame ¿Cómo llamaría a un país que envía soldados a matar gente a lugares como Afganistán, Irán, Irak, Corea del Norte, Vietnam, en nombre de lo que cree que es correcto, en nombre de lo que cree que es justicia? Este país es un vigilante, pura y llanamente. Sólo que cuando un país lo hace, la gente lo llama guerra y nadie dice nada. Pero cuando un país lo hace, no está ni un poco cerca de lo clínico o cuidadoso que es John Doe. Ese país termina matando a miles de mujeres inocentes, de niños inocentes, oh, eso es daño colateral.

Gira la cara hacia su izquierda.

46.24 M.C.U. (OVER SHOULDER DE SAM) KEN contesta a SAM con incredulidad y alzando la voz.

**KEN:** ¿Está comparando esto con una guerra?

46.25 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) SAM gesticula con la cabeza y la deja inclinada hacia su izquierda.

**SAM:** Por su puesto que sí KEN. No se equivoque, se está liberando una guerra, una guerra de justicia, una guerra contra el crimen. Y es una guerra con víctimas.

Parpadea varias veces y aparta la mirada de KEN, suelta el aire por la nariz y vuelve la mirada a KEN.

Esta secuencia, junto con sus diálogos permite conocer la psicología de otro personaje, que, a pesar de ser secundario, cobra un papel importante dentro de la narrativa que pone de nuevo en juego la moralidad y ética del espectador. Esta secuencia cobra una relevancia particular pues lleva a la película a un asunto más serio que el simplemente entretener.

SEC.51 INTERIOR/OFICINA DE JOHN DOE/NOCHE

51.1 F.S. (PICADO INCLINADO) (CÁMARA DE SEGURIDAD) (DOLLY IN) JOHN sentado frente a su escritorio, tiene las manos en los costados de la cabeza y los codos sobre la mesa. Hay muchos papeles y artículos de oficina, además un teclado y un monitor el cual está mirando JOHN. Detrás de él, hay archiveros y muebles para artículos de oficina.  
(MARY JONES FUERA DE CAMPO)

**MUJER:** Necesito que la gente entienda cómo fue y cómo es...

51.2 M.C.U. (CÁMARA) MARY JONES está frente a una cámara habla con voz apagada, tiene los ojos rojos y una expresión de tristeza. Gesticula con la boca y la cabeza inclinándola hacia ambos lados y desvía la mirada de la cámara.

**MARY:** ...es la última vez que abro una puerta sin temor. Es injusto, violaron la seguridad de mi hogar. Y eso me marcó para siempre.

Llora y agacha la cabeza, la levanta, se limpia una lágrima con la mano izquierda y mira hacia arriba. Habla mientras intenta contener las lágrimas mientras le tiemblan los labios

**MARY:** Corrí por la calle medio desnuda cubierta de sangre, pidiendo ayuda, implorando ayuda. ¿Y saben qué sucedió? Nadie me ayudó.

Aprieta los labios mientras le tiemblan, llora y se vuelve a secar una lágrima. Inhala con fuerza, suspira y se toca el labio superior con la punta de la lengua. Vuelve a hablar y al mismo tiempo aparta la mirada hacia su izquierda

**MARY:** Le justo. Es que la culpa me castiga por no haber podido hacer algo. No hice nada. Jamás lo detuve.

51.3 F.S. (PICADO INCLINADO) (CÁMARA DE SEGURIDAD) (DOLLY IN) JOHN sentado frente a su escritorio, tiene las manos en los costados de la cabeza y los codos sobre la mesa. Se mueve un poco y pasa su mano izquierda por su cabeza y la derecha por su rostro, luego lo cubre con las dos pasándolas a lo largo de éste, hasta llegar a su cabello mientras agacha la cabeza. (MARY FUERA DE CAMPO).

**MARY:** Tengo que decirle a mi esposo que ella ya no está y esperar.

51.4 M.C.U. (CÁMARA) MARY JONES está frente a una cámara habla con voz apagada mientras llora.

**MARY:** Deseando que encuentren a mi linda hija, pero nunca lo harán.

Se lame los labios y suspira.

**MARY:** Es identificar al cuerpo viéndolo.

(DOLLY IN) Tiene gesto de sufrimiento y llora de nuevo con el ceño arrugado y los labios apretados.

**MARY:** Ver su rostro sin vida.

Jadea en llanto.

51.5 F.S. (PICADO INCLINADO) (CÁMARA DE SEGURIDAD) (DOLLY IN) JOHN sentado frente a su escritorio, pasa ambas manos por su cabello hacia su nuca con la cabeza agachada. Luego la levanta y pone sus manos en sus mejillas mientras sorbe el moco.

51.6 M.C.U. levanta el rostro con la expresión de dolor en éste.

**MARY:** Todo lo que me queda, lo que me da es: la esperanza. Que hay algo más en este mundo que en esta vida que conocemos. Sé que, en otro lugar, en algún lugar, algún día podré volver a verla.

Habla llorando y la boca le tiembla.

**MARY:** Miraré sus lindos ojos y le diré cuánto la amo.

Suspira y jadea del llanto mientras agacha la cabeza.

51.7 F.S. (PICADO INCLINADO) (CÁMARA DE SEGURIDAD) (DOLLY IN) JOHN sentado frente a su escritorio, tiene el rostro entre sus manos sin dejar de mirar a la pantalla. Se escucha el llanto de MARY y él se levanta rápido y tira los papeles, folders y el teclado que hay en el escritorio con violencia, mientras gira 180°.

La elección e importancia de esta secuencia tiene la finalidad de dar a conocer la motivación de JOHN para hacer justicia por su propia mano, es decir el detonante de sus acciones.

#### SEC.52 INTERIOR/SALA DE INTERROGATORIOS/DÍA

52.1 T.S. manos de KEN saca la punta de su pluma y con la mano derecha comienza a escribir algo en sus hojas de notas.

52.2 C.U. perfil derecho de KEN mira hacia arriba a JOHN con las cejas un poco levantadas. Endereza el cuello y le habla.

**KEN:** Y entonces apareció Adam McCleish.

52.3 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) JOHN erguido sobre su silla mira a KEN y contesta al comentario con una expresión seria y al mismo tiempo dibuja una sonrisa corta, su voz es ronca.

**JOHN:** Si... Adam McCleish.

**KEN:** ¿Le parece gracioso John?

Su mirada permanece sobre KEN y tarda unos segundos en contestar.

**JOHN:** No tiene nada de gracioso Adam McCleish.

Se trata de una secuencia que brinda el espectador información crucial e implícita que revela la motivación de JOHN para matar a criminales.

#### SEC.53 INTERIOR/TALLER/NOCHE

53.1 M.S. (DE ESPLADAS A LA CÁMARA) ADAM sentado sobre una silla de escritorio, tiene los brazos atados con cinchos y la cabeza agachada. Frete a él hay una mesa de

madera y varios objetos como herramientas, un ventilador viejo y otros.

53.2 H.S. (FRENTE A CÁMARA) ADAM sentado en la misma posición y JOHN detrás de ADAM lleva puesta la máscara y la capucha, camina hacia a él.

53.3 H.S. (DE PERFIL A LA CÁMARA) ADAM en su misma posición, JOHN entra por el espacio 2 camina hasta estar de frente a ADAM, toma un objeto de la mesa y se sienta en la silla que está a su espalda.

**La secuencia introduce al espectador a la situación en la que se encuentra el meollo del asunto.**

SEC.57 INTERIOR/TALLER/NOCHE

57.1 H.S. (DE PERFIL A LA CÁMARA) ADAM y JOHN acerca el objeto que tomó de la mesa a la nariz de ADAM quien se despierta al inhalar; su cuello aún está un poco inclinado mientras JOHN está con el torso inclinado hacia el frente con los antebrazos sobre los muslos y las manos juntas. ADAM se incorpora en su silla y se sorprende cuando se da cuenta que JOHN DOE está frente a él.

**ADAM:** ¡Diablos!

Se mueve en la silla intentando liberarse, voltea la mirada hacia su brazo derecho.

57.2 M.S. (OVER SHPULDER DE ADAM) JOHN lo mira a través de la máscara y ADAM continúa intentando liberarse.

**JOHN:** ¿Sabes quién soy?

57.3 M.S. ADAM mira a JOHN en una posición erguida, intenta levantar el brazo derecho mientras lo voltea a

ver un segundo y vuelve la mirada a JOHN para contestar con una sonrisa nervioso.

**ADAM:** Si, claro, es que eres un loco. Déjame ir. ¿Qué haces?

Mientras habla vuelve a mirar hacia su brazo y sigue intentando liberarse.

57.4 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN contesta a ADAM.

**JOHN:** ¿Estás seguro de que sabes quién soy?

57.5 M.S. ADAM mira a JOHN en la misma posición contesta con la sonrisa nerviosa.

**ADAM:** Sí. Eres John Doe y estás equivocado.

Gira e inclina la cabeza un poco hacia la derecha y luego baja el rostro hacia su brazo derecho mientras intenta levantarlo.

57.6 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN levanta el mentón y deja caer su torso en el respaldo de la silla mientras separa las manos y recorre sus muslos hasta llegar a la altura de las ingles.

**JOHN:** ¿En serio?

57.7 M.S. ADAM mira a JOHN se ríe nervioso.

**ADAM:** No soy quien crees que soy. Lo juro por Dios.

57.8 M.C.U. (DE PERFIL A LA CÁMARA) JOHN levanta y baja el mentón mientras pregunta:

**JOHN:** ¿Dios?

Jala en rostro hacia atrás y suelta una pequeña risa.

**JOHN:** Ten cuidado. Quizá lo veas muy pronto.

57.9 M.S. ADAM suelta una risa y sonríe nervioso con el rostro levemente girado hacia su derecha sin dejar de mirar a JOHN. Mientras habla ensancha la sonrisa y alza las cejas.

**ADAM:** Lo que sea que crees que hice, yo no lo hice. Lo juro.

Hace el mismo gesto con el brazo y la cabeza.

57.10 H.S. (PERFIL A LA CÁMARA) JOHN se acerca a ADAM con las manos sobre sus muslos para luego levantarse, ADAM abre y separa las manos intentando liberarse mientras sigue con la mirada a JOHN.

57.11 M.S. ADAM se inquieta cuando JOHN camina hacia a él saliendo por el espacio 2.

57.12 H.S. Se gira para poder ver lo que JOHN hace mientras se mueve en su silla, mientras JOHN toma una caja y se gira para volver hacia su lugar. ADAM lo sigue con la mirada. Cuando JOHN está frente a él y le acerca la caja, ADAM alterna su mirada hacia ésta y JOHN con nerviosismo.

57.13 H.S. (DE FRENTE A LA CÁMARA) JOHN saca un mechón de cabello amarrado en un listón y lo deja sobre la mesa mientras (DE ESPALDAS A LA CÁMARA) ADAM se mueve inquieto en su silla.

57.16 M.S. ADAM observa que JOHN saca otro mechón de cabello y hace lo mismo que con el otro; saca otro mechón y ADAM voltea el rostro hacia su derecha y cierra los ojos.

57.17 M.S. (DE FRENTE A CÁMARA) JOHN, con un mechón rubio en la mano derecha, mira hacia abajo a ADAM quien (DE ESPALDAS A LA CÁMARA) tiene la misma posición que la toma

anterior. JOHN deja el mechón en la mesa y saca otro al mismo tiempo que ADAM se mueve en la silla con los ojos apretados y soltando el aire con nerviosismo.

57.18 INSERT 3 MECHONES de diferentes tipos de cabello, T.S. mano de JOHN deja dos mechones más. Del lado izquierdo de la mesa hay un arma.

57.19 M.S. ADAM mira con miedo a JOHN mientras él saca un mechón más; le avienta la caja a la cara y ADAM la hace a un lado temblando sin mirar a JOHN.

57.20 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN se sienta de nuevo y se mantiene erguido con las manos sobre los muslos, casi tocando las rodillas, luego se inclina hacia el frente y junta las palmas de las manos manteniendo los codos sobre sus piernas. Habla con ADAM y señala los mechones con la mano derecha.

**JOHN:** ¿Entonces encontraste esto en la calle?

57.21 H.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM está recargado en la silla hacia el lado derecho, le contesta a JOHN y gesticula con las manos. Alterna la mirada hacia la mesa y JOHN.

**ADAM:** Nunca había visto eso.

Simula contrariedad y confusión.

**ADAM:** Deben ser de mi compañero.

Mantiene la mirada sobre la mesa.

57.22 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mantiene su posición.

**JOHN:** No tienes ningún compañero.

57.23 M.S. ADAM regresa su posición anterior y loe habla nervioso a JOHN.

**ADAM:** Ah claro; disculpa tienes razón. De mi amigo  
Robbie.

**JOHN:** Ahh.

Mientras ADAM habla gira y vuelve la mirada hacia JOHN y la mesa.

**ADAM:** Se queda aquí todo el tiempo. Le dejo arreglar su auto. Seguro es de él.

57.23 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN agacha la cabeza y niega al mismo tiempo, levanta la cabeza y al tiempo se recarga sobre su silla.

**JOHN:** No tienes amigos Adam, ni siquiera uno que se llame Robbie.

57.24 H.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM está recargado en la silla hacia el lado derecho y la cabeza inclinada hacia el lado opuesto. Tiene los labios apretados, mira de nuevo a la mesa, suelta un suspiro y su gesto se vuelve duro; aprieta más los labios e intenta liberarse. Comienza a gritar sin dejar de moverse.

**ADAM:** ¡AUXILIO! ¡AUXILIO!

57.25 H.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN recuesta la cabeza hacia atrás mientras ADAM sigue moviéndose en su silla y grita por ayuda.

**ADAM:** ¡AYÚDENME!

57.26 H.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM se mueve con desesperación en su silla y vuelve a gritar.

**ADAM:** ¡AUXILIO!

Vuelve el rostro a JOHN y lo mira con miedo y desprecio, JOHN levanta y baja la rodilla izquierda repetidas veces. ADAM se impacienta, se lame los labios y alterna la mirada a la mesa y JOHN, mientras éste gesticula con las manos y le habla.

**JOHN:** No tiene caso.

57.27 H.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN extiende el brazo y voltea el rostro hacia la izquierda.

**JOHN:** A los Henderson, los vecinos, les regalaron boletos para ir al cine.

Regresa el rostro hacia ADAM y pone su dedo índice levantado frente a él.

**JOHN:** En sala V.I.P.

57.28 M.S. ADAM está tenso en su silla con los labios apretados mientras suelta el aire por los poros de forma agitada.

57.29 H.S. (DE PERFIL A LA CÁMARA) JOHN señala con los dedos índice y pulgar derechos hacia la misma dirección extendiendo el brazo, al mismo tiempo que gira el rostro al mismo lado. Entre ADAM (quien lo mira de frente y tenso) y JOHN está la mesa con los 6 mechones de cabello y la pistola. JOHN continúa hablando y truena los dedos, luego vuelve el rostro a ADAM.

**JOHN:** La vieja señora Heibud, pues...

Abre la mano para gesticular con ella, luego deja caer el brazo sobre su pierna.

57.30 F.S. (DE PERFIL EN DIAGONAL A LA CÁMARA) JOHN está mirando hacia su derecha y está sentado en la silla del lado izquierdo de la pantalla. ADAM sigue en su posición y sólo lo mira tenso. JOHN se incorpora un poco, levanta el brazo derecho con el codo doblado y pone la mano al lado de su boca para gritar.

**JOHN:** ¡Señora Heibud!

57.31 H.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN tiene el torso inclinado hacia su derecha y tiene la mano del mismo lado cerca de su boca.

**JOHN:** ¡Señora!

Alza los hombros y regresa el torso hacia ADAM mientras baja el brazo y gesticula con ambas manos.

**JOHN:** No escucharía ni, aunque le gritaras al oído. Está más sorda que un poste.

57.32 M.S. ADAM erguido en su silla contrae el labio inferior mientras mira JOHN.

**ADAM:** ¿Por qué demonios sabes todo?

Suelta el aire de golpe nervioso.

57.33 H.S. (DE PERFIL A LA CÁMARA) JOHN está con las manos sobre las rodillas y recargado hacia su derecha con la cabeza inclinada hacia la misma dirección, luego se endereza y agacha la cabeza, se inclina hacia adelante y entrelaza las manos entre sus rodillas. Levanta el rostro y mueve las manos para entrelazar los dedos.

**JOHN:** Todo esto sería más sencillo si me dijeras la verdad.

57.33 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mira a ADAM con la cabeza un poco inclinada hacia su derecha. Continúa hablando y gesticula con la cabeza asintiendo rápido.

**JOHN:** Mucho más sencillo.

Levanta las manos y gesticula con ellas, la derecha está más arriba que la otra.

**JOHN:** Si eres inocente de los crímenes que creo que cometiste...

57.34 M.S. ADAM se mueve en su silla y suelta una risa ante el comentario de JOHN.

**JOHN:** Entonces me voy,

Se mueve nervioso, aparta la mirada un segundo y contesta sonriendo.

**ADAM:** Mientes.

57.35 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mira a ADAM con la cabeza un poco inclinada hacia su derecha y las manos tomadas frente a su entrepierna.

**JOHN:** Depende de ti Adam. Solo tú puedes salvarte.

57.36 M.S. ADAM se tensa en su silla llevando el cuerpo hacia atrás. Se lame los labios y aparta la mirada un segundo.

**JOHN:** Así que...

57.37 H.S. (DE PERFIL A LA CÁMARA) ADAM y JOHN se inclina hacia la su derecha y da un toque con el dedo índice derecho la mesa pasando enfrente de cuatro mechones. En tanto ADAM gira el rostro hacia su izquierda y se mueve

nervioso en su silla, vuelve el rostro a JOHN y se intenta acomodar en la silla para volver a mirar la mesa.

57.38 M.S. ADAM tiene la mirada en dirección a la mesa mientras sonríe y ríe nervioso, vuelve la vista a JOHN y contesta:

**ADAM:** Oye... Estoy..

**JOHN:** Ahora

**ADAM:** ...muy confundido. Ehh. Pero ahora ya sé.

Levanta el mentón y continúa moviéndose nervioso. Baja y sube la mirada mientras gesticula con las manos.

**ADAM:** Ahhh, eh. Se las compré a un tipo que está en prisión.

Asiente con el cuerpo y aprieta los labios.

57.39 H.S. (DE PERFIL A LA CÁMARA) ADAM y JOHN levanta el brazo derecho para tomar uno de los mechones y pone su mano izquierda (que tiene un anillo de bodas) sobre la pierna mientras se inclina hacia su derecha y mira el mechón. ADAM sigue asintiendo con el torso y mira a JOHN con los labios apretados.

**JOHN:** ¿A un tipo que conociste en prisión? ¿A quién?

ADAM titubea su respuesta mientras se mueve.

**ADAM:** Ahhh Jimmy. Y... ahh Jimmy Harrys.

JOHN levanta la cabeza hacia ADAM y lo señala con el mechón.

**JOHN:** Jimmy Harrys, tu compañero de celda.

**ADAM:** Si... él. Un momento.

**JOHN:** Continúa.

57.40 M.S. ADAM se yergue y aparenta seguridad y tranquilidad.

**ADAM:** Creo que esto se lo robé.

**JOHN:** ¿Y dónde los consiguió él?

Contesta en tono de burla y confusión.

**ADAM:** No lo sé. Creo que no importa. Maldita sea.

57.41 M.S. (JOHN DE FRENTE A CÁMARA) (ADAM DE ESPALDAS A CÁMARA) JOHN se inclina hacia su derecha y regresa el mechón a la mesa. Se levanta rápido y estampa su puño derecho en el rostro de ADAM, éste se queja y agacha la cabeza. JOHN se queda de pie y mira hacia abajo a ADAM.

**ADAM:** PÚDRETE.

JOHN se inclina hacia a él y le grita.

**JOHN:** ¿QUE NO IMPORTA?

**ADAM:** PÚDRETE.

JOHN se voltea a tomar el arma y vuelve a inclinarse hacia ADAM

**JOHN:** ¿De verdad dijiste eso?

57.42 F.S. JOHN camina hacia la derecha de ADAM y lo apunta con el arma, mientras que ADAM (DEL LADO DERECHO DE LA CÁMARA) aún tiene la cabeza agachada. Se incorpora un poco y gira la cabeza hacia JOHN.

**JOHN:** ¡Míralos!

ADAM se queja.

57.43 H.S. (DE FRENTE A CÁMARA) ADAM inclina la cabeza a su izquierda porque JOHN la empuja con el arma, vuelve apuntarle debajo de la oreja y repite su orden. ADAM tiene la cabeza y rostro en dirección a la mesa y cierra los ojos un momento mientras respira con agitación.

**JOHN:** ¡MÍRALOS!

57.44 M.S. (DE ESPALDAS A LA CÁMARA) ADAM tiene el cuello torcido hacia su izquierda y JOHN lo apunto a la misma zona pero al lado opuesto.

**JOHN:** Cuento a seis. ¡A seis chicas!

JOHN se aparta de ADAM y camina para quedar frente a él mientras señala con el arma los mechones.

57.45 INSERT DE MECHONES sobre la mesa. JOHN camina hacia la derecha dejando ver los seis mechones mientras los señala con el cañón de la pistola.

57.46 M.S. JOHN (DE FRENTE A CÁMRA) mira a ADAM (DE ESPALDAS A CÁMARA) tiene la cabeza girada e inclinada hacia su derecha. JOHN le grita a ADAM.

**JOHN:** ¡SEIS CHICAS A LAS QUE LES HICISTE QUIÉN SABE QUÉ!

JOHN se agacha hacia ADAM hasta que sus rostros quedan a la misma altura.

**JOHN:** ¿Qué les hiciste?

57.47 M.S. ADAM con gesto de miedo y el rostro hacia su derecha. JOHN está inclinado hacia él. ADAM voltea a verlo y contesta con la respiración agitada.

**ADAM:** Nada.

Mira hacia la mesa y vuelve la mirada hacia JOHN.

**ADAM:** JURO POR DIOS QUE NO FUI YO.

JOHN se yergue y levanta el brazo derecho.

57.48 S. JOHN (DE FRENTE A CÁMRA) mira y golpea con el codo derecho a ADAM (DE ESPALDAS A CÁMARA) se vuelve a quejar y deja caer la cabeza hacia el frente.

Al tratarse de una de las secuencias más largas de la película es resultado de su suma importancia, ya que, es en ésta donde se descubre por completo al personaje y la que más empatía genera en el espectador. Se conocen las emociones, pensamientos y sentimientos de JOHN DOE y deja verse el desarrollo de sus acciones de manera explícita. También sumerge al espectador a las emociones y psicología del otro personaje a través de todos los elementos visuales y tomas que se utilizan.

SEC.60 INTERIOR/TALLER/NOCHE

60.1 M.S. ADAM está sentado y acachado mientras JOHN DOE camina detrás y hacia él, lo toma de los hombros para jalarlo hacia atrás y le da golpes suaves en la cara herida y la sangre expuesta; ADAM se queja y JOHN camina para sentarse de nuevo frente a él.

**ADAM:** PÚDRETE. Púdrete. No puedes probar nada. Si me matas sólo serás un asesino.

**JOHN:** ¿En serio?

**ADAM:** Sí, es enserio.

60.2 M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mira a ADAM con la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha.

**JOHN:** ¿Crees saber quién soy?

60.3 M.C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM se ríe y le habla a JOHN con desprecio y el ceño y nariz fruncidos mientras niega con la cabeza.

**ADAM:** Eres un payaso. Eres un disco rayado.

60.4 M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN se quita la capucha y la máscara para mirar fijamente a ADAM.

60.5 M.C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM borra su sonrisa y pone gesto serio y desconcertado.

**ADAM:** Maldito.

Mueve la cabeza hacia los lados y suelta una risa corta de burla, se mueve hacia el frente y hacia atrás volviendo a reír sin abrir la boca.

60.6 F.S. (PERFIL EN DIAGONAL DE AMBOS) JOHN deja la máscara sobre la mesa junto al proyector mientras ADAM se mueve sobre su silla. Lo maldice con odio apretando los dientes.

**ADAM:** Púdrete. Púdrete.

JOHN se gira hacia él y toca las yemas de sus dedos con las manos entre las piernas.

60.7 M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mira hacia abajo y se escucha que saca un papel de su chaqueta.

60.8 M.C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira expectante a JOHN y éste resopla.

60.9 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN está inclinado hacia el frente y mira a ADAM hacia arriba. Levanta la cabeza y el brazo derecho mostrando a ADAM una

fotografía de él con su esposa mientras pone la mano izquierda en su cadera.

60.10 M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira la fotografía y aparta la mirada volteando el rostro hacia su derecha; hace lo mismo dos veces.

60.11 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN baja el brazo y coloca la foto sobre la mesa mientras aparta la mirada de ADAM girando la cabeza hacia su derecha y aprieta los labios.

60.12 H.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM está recargado y erguido sobre su silla y respira con agitación, tiene el rostro un poco hacia su derecha y mira expectante a JOHN, éste se levanta y camina en dirección ADAM quien se perturba y lo sigue con la mirada. JOHN se detiene a su derecha y alza hacia el frente sin desdoblar el codo derecho un control remoto, apunta hacia el proyector y aprieta un botón.

60.13 F.S. (PERFIL EN DIAGONAL DE AMBOS) el proyector se enciende, JOHN baja el brazo, se gira un poco y camina hacia un interruptor, lo apaga mientras ADAM gira el rostro 90° hacia su derecha.

60.14 M.S. JOHN camina hacia la imagen del proyector con gesto de dolor y nostalgia gira el rostro hacia la derecha para mirar a ADAM se queda con la boca abierta, respira alzando los hombros. Se vuelve para dejar el control sobre la mesa y acercarse con violencia a ADAM.

**JOHN:** ¡ABRE LOS MALDITOS OJOS!

M.S. (PANNING IZQUIERDA) JOHN toma el rostro de ADAM con ambas manos desde atrás obligándolo a abrir los ojos con

los dedos índices y medios, presionando con fuerza su cabeza.

60.15 M.S. JOHN levanta con violencia el rostro de ADAM y grita con desesperación y enojo.

**JOHN:** ¡MÍRALAS! ¡MÍRALAS!

JOHN se agacha un poco con gesto de dolor, y fuerza los músculos de la cara de ADAM quien tiene los ojos en blanco.

60.16 M.S. FAMILIA DE JOHN en una imagen proyectada con irregularidad, hay manchas rojas de salpicaduras sobre la imagen de ambas. La niña está aventando hojas secas al aire y la mujer mira hacia la cámara.

60.15 M.S. JOHN y ADAM con el mismo gesto JOHN le grita a ADAM.

**JOHN:** ¡VE LO QUE DESTRUISTE!

60.16 M.S. FAMILIA DE JOHN en una imagen proyectada con irregularidad del lado izquierdo de la pantalla está el brazo derecho de ADAM. Ambas están sentadas sobre pasto; la niña cubre sus ojos con hojas secas.

**JOHN:** Ahí está Cloe.

60.17 M.C.U. CLOE en la imagen mal proyectada cubre sus ojos con hojas secas y sonríe hacia su madre.

**JOHN:** Conoces a Cloe ¿cierto?

60.18 M.C.U. (DE FRENTE A CÁMARA) ADAM intenta apartar el rostro con violencia, pero JOHN no se lo permite, le clava los dedos en el rostro y lo vuelve a dirigir al frente con violencia.

**JOHN:** ¿Ya la viste? ¿QUIERO-QUE-LAS-MIRES!

60.19 M.C.U. MARY acostada sobre el pasto sonríe hacia la cámara.

**JOHN:** Y ella es... Es Mary.

60.20 M.S. JOHN saluda hacia la proyección con gesto de dolor mientras que ADAM mira al frente con la boca fruncida.

**JOHN:** Hola cielo.

60.21 F.S. PROYECCIÓN DE FAMILIA DE JOHN ambas saludan hacia la cámara mientras sonríen y juegan con las hojas y flores.

**JOHN:** Era enfermera.

60.22 M.C.U. JOHN vuelve a apretar el rostro de ADAM sin dejar de mirar la proyección.

**JOHN:** Cuidaba a las personas que no podían cuidarse solas. Sabes quién es él ¿cierto?

60.23 M.C.U. JOHN y CLOE están sentados en el pasto y él saluda a la cámara mientras sonríe.

60.24 M.C.U. JOHN sonríe y aún tiene las manos en el rostro de ADAM luego su gesto es de dolor y comienza a llorar.

**JOHN:** Míralas. Ese video lo grabé unas semanas antes de que entraras a nuestras vidas.

60.24 H.S. (DOLLY IN) un grupo de personas está de pie mirando de frente varias pantallas que proyectan la imagen de JOHN DOE tomando el rostro de ADAM. Uno de los individuos está frente al grupo de personas grabando sus reacciones.

**JOHN:** Mira qué felices estábamos Adam ¿Ya viste? ¡MIRA  
QUÉ FELICES ESTÁBAMOS!

En esta secuencia se revela por completo que JOHN comenzó a hacer justicia con su propia mano cuando el hombre al que se está enfrentado asesinó a su hija y destruyó su familia y vida. Las tomas permiten conocer las emociones y reacciones de ambos personajes, con la finalidad de reforzar la conexión que existe entre el espectador y la película.

SEC.62 INTERIOR/TALLER/NOCHE

**62.1** H.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN sentado en su silla inclinado hacia su derecha está mirando hacia abajo y habla con ADAM.

**JOHN:** ¿Alguna de estas era de mi hija?

**62.2** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira directo a JOHN y niega con la cabeza una vez.

**ADAM:** No.

**JOHN:** No mientas.

**ADAM:** Te doy mi palabra que ninguna es de ella.

**62.3** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN sentado en su silla inclinado hacia su derecha está mirando hacia abajo, sorbe el moco y voltea la mirada hacia ADAM se incorpora y suelta aire por la boca.

**62.4** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira con miedo a JOHN y niega con la cabeza.

**62.5** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN inclina el torso hacia el frente, mira su muñeca izquierda, la toma con la otra mano y saca su reloj, mientras voltea a ver a ADAM.

**JOHN:** Tienes 5 minutos. Cinco minutos para convencerme de que no te mate.

**62.6** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira con miedo a JOHN alterna la mirada hacia la mesa y JOHN dos veces.

**ADAM:** ¿Qué?

**62.7** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN señala con la mano a ADAM con las cejas levantadas y mirándolo a los ojos. Se recarga sobre su silla mientras habla con ADAM.

**JOHN:** Pensé durante mucho tiempo lo que haría con alguien como tú.

**62.8** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM enfoca la mirada a JOHN y escucha lo que le dice. Luego niega con la cabeza y su miedo aumenta.

**ADAM:** Algo así como ojo por ojo, justicia a la antigua.

**62.9** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN continúa hablando sin mirar a ADAM y luego le devuelve a la mirada y gesticula con las manos.

**JOHN:** Pensé que quizá mataría a las esposas e hijos de los asesinos. Ya sabes tu papá a cambio de mi mamá y esas cosas, pero no me pareció muy correcto.

**62.10** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mantiene la misma mirada hacia JOHN mientras comienza a temblar

**JOHN:** Y entonces se me ocurrió que podía lisiar a alguien como venganza.

**62.11** H.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mientras habla gesticula con las manos y la cara, también se separa del

respaldo de su silla y se inclina un poco hacia adelante, señala con el índice derecho a ADAM.

**JOHN:** Que sufriera durante años y años, pero los contribuyentes terminarían pagando la factura. Cientos de miles de dólares para mantener a una basura viva como tú.

Se recarga en el respaldo, alza un poco la cadera y mete la mano izquierda en el bolsillo su pantalón.

**62.12** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira en dirección al bolsillo de JOHN y luego lo mira a él.

**JOHN:** Mira esto.

**62.13** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN se inclina hacia Adelante y abre la mano frene a ADAM, mientras mira el contenido de ésta. Toca el con los dedos de la derecha, sube la mirada hacia ADAM.

**JOHN:** Las compro al mayoreo.

**62.14** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira la mano de JOHN y luego a él con gesto serio.

**62.15** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN sonríe mientras habla y alterna la mirada hacia ADAM y el contenido de su mano izquierda, con los dedos de la derecha toma algo y le muestra ADAM una bala mientras la mira.

**JOHN:** Si. Cincuenta centavos la pieza.

Guarda silencio un momento y observa a ADAM con las cejas alzadas y una pequeña sonrisa. Regresa la bala a su mano izquierda, baja el brazo derecho y abre la mano izquierda frente a ADAM dejando caer un puñado de balas.

**62.16** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira hacia el piso y suelta aire por la boca desconcertado luego mira a JOHN con miedo.

**62.17** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN está inclinado hacia ADAM y lo mira directamente a los ojos.

**JOHN:** Haz las cuentas.

Se queda en silencio mirando a ADAM con el mismo gesto anterior. Luego se incorpora y respira hondo desviando la mirada hacia su derecha; se recarga de nuevo en la silla y mira a ADAM.

**JOHN:** ¿Pero sabes qué?

ADAM respira asustado, JOHN inclina la cabeza hacia su izquierda y vuelve a inhalar profundo.

**JOHN:** Ya no quiero asesinar.

**62.18** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira a JOHN con la cabeza un poco inclinada hacia atrás y hacia su izquierda. Suelta el aire mientras asiente. JOHN lo señala con el índice derecho.

**JOHN:** Serás él ultimo.

**ADAM:** No.

ADAM niega con la cabeza y gesto de súplica.

**62.19** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN se inclina hacia ADAM y lo mira con la cabeza inclinada hacia la derecha y las cejas alzadas y se acomoda en su silla.

**JOHN:** Pero... Si logras convencerme... de que te deje vivir...  
vas a vivir.

Sonríe un poco cuando termina de hablar. Levanta el antebrazo izquierdo y toma su reloj con la derecha.

**JOHN:** El tiempo se termina.

**62.20** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM suelta el aire de golpe por la boca y mira a JOHN con temor y desesperación.

**ADAM:** ¿Es en serio?

**62.21** H.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN aún con el antebrazo a la altura de su esternón le contesta a ADAM

**JOHN:** ¿Qué tienes que perder?

**62.22** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM con gesto de angustia suelta el aire de golpe titubeando y acomodándose en su silla. Desvía la mirada hacia abajo y se lame los labios. Vuelve la mirada a JOHN y le habla con las cejas alzadas y la cabeza inclinada hacia su izquierda. Habla con miedo y dolor.

**ADAM:** Mira, fui un buen chico ¿sí? Me enredé con chicos malos en la escuela; y me metí en drogas y de pronto ya estaba en la prisión por robar un auto. Yo no lo robé.

¡Malditos policías!

**JOHN:** ¿Malditos policías?

**ADAM:** Si, ellos me obligaron y me metieron a prisión.

**62.23** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mira con compasión e incredulidad a ADAM.

**ADAM:** Ahí me pasaron...

**62.24** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM sigue hablando con dolor y casi llorando.

**ADAM:** ...cosas malas. Muy, muy, muy malas. Yo era un niño.  
¿Cómo se supone que un niño...

**JOHN:** Si...

**ADAM:** ...debe, debe manejar estas cosas?

**62.25** M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mira hacia abajo con gesto de dolor.

**62.26** M.S. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM balbucea y llora con la mirada al piso luego levanta la mirada a JOHN.

**ADAM:** Me enseñaron a robar, a violar cerraduras, a lastimar personas, a conseguir chicas.

ADAM llora desconsoladamente.

**ADAM:** No pude evitarlo.

ADAM sigue llorando y JOHN se levanta acercando hacia a él uno de los mechones. ADAM tiene gesto de dolor y llanto mientras mira el mechón.

**JOHN:** ¿Te gustaba?

ADAM levanta la mirada a JOHN quien está inclinado hacia él.

**ADAM:** Lo necesitaba.

ADAM se vuelve a lamentar.

**62.27** M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN cerca del rostro de ADAM le sonríe y le pregunta.

**JOHN:** Pero te gustaba ¿no? Que las niñas se asustaran.

**62.28** M.S. ADAM llora mientras mira a JOHN quien continúa hablando.

**JOHN:** Que te vieran con sus grandes ojos.

ADAM baja la cabeza con vergüenza y suelta otro quejido de llanto.

**JOHN:** Y que te rogaran que las dejaras ir a casa con sus padres.

La cabeza de ADAM aún está agachada y sigue llorando.

**62.29** M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN con la cabeza inclinada hacia su derecha y cerca del rostro de ADAM continúa hablando.

**JOHN:** ¿Te sentías fuerte no?

ADAM asiente un poco con la cabeza y la vuelve a agachar.

**ADAM:** Si.

**JOHN:** ¿Te sentías bien?

ADAM vuelve a asentir con la cabeza y repite su respuesta.

**62.30** M.S. ADAM mira el mechón de pelo y sigue llorando.

**JOHN:** Está bien. Dilo. Acéptalo.

Con la cabeza agachada ADAM niega con la cabeza y se lamenta.

**JOHN:** No pasa nada, no pasa nada.

Mientras ADAM se lamenta, JOHN mueve el mechón de cabello debajo de su nariz.

**JOHN:** Huele.

JOHN se incorpora y camina hacia atrás mientras ADAM suelta lamentos y lágrimas.

**JOHN:** Está bien.

**62.31** H.S. JOHN (DE ESPALDAS A CÁMARA) deja el mechón sobre la mesa con la mano derecha, camina hacia atrás, toma el arma y la carga. ADAM (EN DIAGONAL A CÁMARA) suplica a JOHN gesticulando con las manos.

**ADAM:** Ahm No por favor. No fue mi culpa.

**62.32** M.C.U. ADAM llora y mira a JOHN hacia arriba mientras éste le apunta en la frente. ADAM levanta la voz y se lamenta.

**ADAM:** NO FUE MI CULPA.

**62.33** M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN le grita con enojo a ADAM en la cara sin dejar de apuntarle.

**JOHN:** ¿DE QUIÉN FUE LA CULPA ADAM?

**62.34** M.C.U. ADAM llora sin que JOHN deje de apuntarle.

**62.35** M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mantiene la pistola en el mismo lugar y llora. Le grita de nuevo a ADAM.

**JOHN:** ¿POR QUÉ ASESINASTE A MI HIJA?

**62.36** M.C.U. ADAM le contesta con miedo y desesperación sin dejar de llorar.

**ADAM:** Te doy mi palabra que no sé. La vi en el centro comercial y de pronto la seguí a su casa.

**62.37** M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN suelta un quejido e inclina la cabeza hacia su hombro derecho con gesto de dolor sin dejar de apuntarle a ADAM.

**JOHN:** TENÍA NUEVE AÑOS.

**62.38** M.C.U. ADAM mira hacia arriba a JOHN y le suplica perdón a JOHN.

**ADAM:** Perdóname por favor. LAS MATÉ ;LAS MATÉ A TODAS!

ADAM vuelve a llorar y baja la mirada.

**62.39** M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN también llora y no deja de apuntarle a ADAM.

**JOHN:** Sólo tenía nueve años.

**62.40** M.C.U. ADAM suelta gemidos y JOHN baja el arma y se aleja de él, se acerca a la mesa.

**JOHN:** ¿Y Mary?

**62.41** M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN se acerca a ADAM de nuevo y le muestra la fotografía mientras se inclina hacia él y éste baja la cabeza hacia su derecha.

**JOHN:** También la mataste ¿sí? Ambas lo están. Destruiste a Mery. Nos asesinaste a todos.

ADAM sigue llorando y evita la mirada da JOHN.

**ADAM:** Lo siento.

JOHN llora y se le quiebra la voz al hablar.

**JOHN:** Nos asesinaste.

62.40 M.C.U. ADAM gira la cabeza hacia su derecha con los ojos apretados. Luego mira hacia arriba a JOHN y suplica perdón.

**ADAM:** Por favor, perdóname. Perdón.

JOHN se acomoda la cazadora.

**62.41** H.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN toma asiento con la cabeza agachada y se toca los ojos con la mano izquierda mientras llora.

62.42 M.C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira a JOHN llorar mientras él también lo hace.

**ADAM:** Lo siento.

62.43 H.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN en la misma posición, se limpia las lágrimas con el dorso de la mano.

**JOHN:** Ay Dios ¡Dios!

JOHN toma el arma con ambas manos respira con profundo y con calma. Levanta la cabeza con gesto de dolor, sin mirar a JOHN y ADAM se inquieta.

**JOHN:** Te perdono Adam.

62.44 M.C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM mira con esperanza e incredulidad a JOHN Y suelta una risa corta.

62.45 M.C.U. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN inclinado hacia el frente mira a ADAM con seriedad a los ojos.

**JOHN:** Te perdono.

Guarda silencio un momento sin dejar de mirar a ADAM y luego se vuelve a recargar en su silla. Se toca el pecho con la mano izquierda y luego la extiende hacia ADAM.

**JOHN:** Yo... Te perdono.

62.46 M.C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) ADAM llora aliviado y agacha la cabeza.

**JOHN:** ¡Te perdono!

ADAM levanta la cabeza, mira a JOHN y sonríe mientras llora.

62.47 H.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN agacha la cabeza hacia atrás y suspira al mismo tiempo que ADAM.

**JOHN:** Podría perdonarte Adam.

JOHN se incorpora y se inclina hacia el frente y su derecha. Pone la mano izquierda sobre su rodilla y luego lo señala con la pistola mientras se levanta y gira hacia atrás

**JOHN:** El problema es... Que no creo ni una maldita palabra de lo que dijiste.

62.48 H.S. ADAM sigue con la mirada con gesto desconcertado a JHON quien sale por el espacio 3. ADAM cierra los ojos y agacha la cabeza mientras JOHN vuelve a hablar.

**JOHN:** Tus historias no me convencen.

62.49 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN apunta con el arma a ADAM.

**JOHN:** Es mentira Adam, conozco la verdad. Te conozco.

62.50 M.S. ADAM levanta la cabeza con gesto de odio mientras mira directo a JOHN.

**JOHN:** Mírame.

**ADAM:** PÚDRETE. FUI A PRISIÓN. CUMPLÍ LA SENTENCIA, PAGUÉ MI DEUDA

62.51 M.S. (OVER SHOULDER DE ADAM) JOHN mantiene el brazo firme mientras se acerca a ADAM.

**JOHN:** ¿Pagaste tu deuda?

JOHN niega con la cabeza y camina hasta casi poner el cañón en la frente de ADAM.

**JOHN:** No. Aún o lo has hecho.

62.52 M.S. ADAM mira a JOHN con odio mientras éste toca su frente con el cañón. Habla con malicia y deprevación y se ríe de la misma forma.

**ADAM:** SÍ, CLARO QUE SÍ. Y jamás olvidaré... A tú  
princesita.

62.53 M.S. JOHN mira con odio y seriedad a ADAM quien continúa hablando en el mismo tono.

**ADAM:** Tenía hermosos ojos.

JOHN intenta contener su coraje y dolor deformando el rostro en un gesto de dolor.

**ADAM:** De pronto se apagó la luz ;Ohhh! Todavía puedo  
olerla.

62.54 M.S. ADAM mira hacia arriba a JOHN con malicia y una sonrisa burlona. Mientras habla se ríe con depravación.

**ADAM:** OLÍA TAN DULCE. Fue una de mis favoritas tenía...  
tenía...

62.55 M.S. JOHN tira del gatillo y alza el brazo por el impacto que provocó que la cabeza de ADAM se inclinara hacia atrás.

Además de dar continuación a y conexión a las secuencias anteriores, pretende reforzar la simpatía del espectador con el personaje principal y la situación a la que éste se enfrenta. La secuencia da una pauta al cierre tanto de toma de justicia de JOHN como de la película en sí misma, ya que es apartir de esta secuencia que detienen a JOHN DOE.

SEC.63 INTERIOR/SALA DE INTERROGATORIOS/TARDE

63.1 F.S. (PICADO EN DIAGONAL) (CÁMARA DE SEGURIDAD) JOHN DOE, KEN y GUARDIA DE SEGURIDAD. KEN tiene el codo derecho sobre la mesa y la mano sobre la boca. Su mano izquierda está sobre su cadera. JOHN tiene las manos cruzadas sobre sus piernas y ambos se miran de frente.

63.2 M.C.U. (OVERSHOULDER DE JOHN) KEN mira a JOHN con los ojos un poco entrecerrados y la cabeza ligeramente inclinada hacia su izquierda.

**KEN:** ¿Le ofreció el perdón a Adam McCleish?

**JOHN:** Así es.

Levanta un poco las cejas y hace un sutil movimiento con el rostro hacia abajo.

**KEN:** ¿Hablaba en serio?

63.3 M.C.U. (OVERSHOULDER DE KEN) JOHN mira serio a KEN y con gesto neutral.

**JOHN:** No.

**KEN:** ¿Entonces por qué lo dijo?

**JOHN:** Quería que pensara que cabía esa posibilidad. Especialmente el final. Quería que él pensara que podía salir vivo de ahí.

JOHN continúa hablando mientras dibuja una pequeña sonrisa y alza las cejas.

**JOHN:** Quería que sufriera. Quería que sintiera el dolor que sólo puede dar la esperanza.

63.4 M.C.U. (OVERSHOULDER DE JOHN) KEN mira con seriedad a JOHN con la mano derecha sobre su mejilla del mismo

lado. Baja su mano mientras inclina la cabeza hacia el lado opuesto.

**KEN:** ¿Cabe en usted el perdón?

63.5 M.C.U. (OVERSHOULDER DE KEN) JOHN mira a KEN con gesto de súplica y la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha. Frunce un poco el ceño y contesta.

**JOHN:** Por su puesto.

63.6 M.C.U. (OVERSHOULDER DE JOHN) KEN mira a JOHN con la mano de nuevo en el rostro y el dedo medio casi tocando la sien.

**KEN:** No muchos lo creerían.

63.7 M.C.U. (OVERSHOULDER DE KEN) JOHN endereza la cabeza y vuelve a dibujar una pequeña sonrisa falsa de burla.

**JOHN:** Perdoné a cientos

Gesticula con las cejas y continúa hablando.

**JOHN:** A lo que dejaron de hacerlo. A los que mostraron arrepentimiento. Vivir con lo que habían hecho era castigo suficiente y los saqué de mi lista.

63.8 M.C.U. (OVERSHOULDER DE JOHN) KEN levanta la mirada a JOHN mientras tiene la cabeza inclinada hacia su hombro izquierdo.

**KEN:** ¿Cree que puedan perdonarlo?

63.9 M.C.U. (OVERSHOULDER DE KEN) JOHN sonríe un poco con la cabeza ligeramente inclinada hacia su derecha y las cejas alzadas. Relaja poco a poco el rostro sin contestar a KEN.

63.10 M.C.U. (OVERSHOULDER DE JOHN) KEN mantiene su postura anterior y parpadea. Suelta el aire por la nariz mientras endereza la cabeza y mira hacia abajo. Levanta la mirada de nuevo al mismo tiempo que su mano derecha.

63.11 H.S. KEN (DE FRENTE Y DIGONAL A LA CÁMARA) se gira sobre su silla hacia su izquierda, asiente y luego regresa hacia JOHN y se inclina hacia adelante para levantarse recargando las manos sobre la mesa y camina hacia su derecha. JOHN (DE EPALDAS A CÁMARA Y EN DIAGONAL) mira a KEN sin moverse. T.S. del brazo derecho uniformado del guardia.

63.12 M.S. (DE FRENTE A CÁMARA) voltea el rostro hacia su izquierda siguiendo a KEN con la mirada.

63.13 H.S. JOHN sentada mira hacia su izquierda a KEN y éste de pie también mira a JOHN mientras se acomoda el saco. Mete la mano izquierda al bolsillo de su pantalón y mantiene la pluma con la otra a la altura de su estómago, mientras que una puerta roja se abre; al mismo tiempo JOHN gira un poco más el rostro para desviar la mirada hacia la puerta. Otro guardia entra.

63.13 M.S. (DE FRENTE A CÁMARA) el GUARDIA 2 da paso a un hombre y a SALLY. JOHN (quien ocupa la mitad izquierda de la pantalla) mira a la familia entrar. (TILL DOWN) SALLY mira a KEN.

63.14 M.S. JOHN alterna la mirada a SALLY, KEN y el padre de SALLY.

63.15 H.S. el padre camina de la mano con su hija hacia KEN mientras éste se gira hacia ellos y se pone en

cuclillas para saludar a SALLY, extiende la mano derecha y ella la toma, mientras el GUARDIA 2 cierra la puerta.

**KEN:** Hola Sally.

63.16 M.S. (DE PERFIL A LA CÁMRA) SALLY y KEN se miran mientras su padre la toma del hombro derecho.

**KEN:** Soy Ken. Hablamos por teléfono.

63.17 H.S. (EN DIAGONAL A LA CÁMARA) el padre mira a JOHN, quien mira a KEN Y SALLY en la misma posición y el GUARDIA 2 permanece junto a la puerta. Los tres voltean hacia JOHN al mismo tiempo que él desvía el rostro hacia su derecha. SALLY lo mira con la cabeza un poco inclinada hacia el frente, tomada de la mano de su papá quien camina con ella hacia JOHN mientras KEN se pone de pie. JOHN los mira de reojo mientras el padre habla gesticulando con la mano derecha.

**PADRE DE SALLY:** Quiero darle las gracias por lo que hizo. Por Sally.

63.18 M.S. perfil izquierdo de JOHN mira de reojo a SALLY (quien está del lado derecho de la pantalla).

**PADRE DE SALLY:** Tenía miedo de decirnos lo que estaba pasando.

63.19 M.C.U. PADRE DE SALLY mira hacia abajo a JOHN y continúa hablando e inhala profundo entre dos oraciones

**PADRE DE SALLY:** No sabía... qué hacer. No sé qué hubiera ocurrido.

El PADRE voltea un momento hacia su hija y luego a JOHN.

**PADRE DE SALLY:** Señor Doe Sally quiere decirle algo.

63.20 M.S. perfil izquierdo de JOHN mira de reojo a SALLY (quien está del lado derecho de la pantalla). Su padre la sujeta del hombro, luego la suelta y pasa su mano por su espalda mientras JOHN voltea el rostro hacia ella en dirección a su izquierda.

63.21 H.S. (EN DIAGONAL A LA CÁMARA) SALLY voltea a ver hacia arriba a su padre y éste la mira a ella hacia abajo, mientras que KEN regresa a su posición frente a la mesa mirando a JOHN y éste a la niña. SALLY gira para ver a su izquierda a KEN y éste le devuelve la mirada.

**KEN:** Adelante Sally.

SALLY mira JOHN con gesto neutral tomada por los hombros con las manos de su padre quien también mira a JOHN junto con KEN.

63.22 M.C.U. (DE FRENTE A CÁMARA) SALLY mira a JOHN y éste a ella.

**SALLY:** ¿De verdad fuiste tú?

63.23 M.S. perfil izquierdo de JOHN con el rostro y la mirada hacia SALLY (quien está del lado derecho de la pantalla) no se mueve y no parpadea. Luego gira el rostro hacia el frente ignorando a la niña.

63.24 M.C.U. PERFIL DERECHO DE JOHN y FRENTE DE SALLY se acerca a él con una pequeña sonrisa y lo abraza mirando hacia su izquierda, recarga la cabeza sobre el pecho de JOHN y éste inclina el torso un poco hacia atrás. SALLY lo estruja por su hombro derecho mientras cierra los ojos.

63.25 M.S. perfil izquierdo de JOHN. SALLY lo está abrazando mientras su papá se acerca a ella y la separa de JOHN por su espalda.

**PADRE DE SALLY:** Vámonos.

63.26 M.C.U. PERFIL DERECHO DE JOHN y FRENTE DE SALLY, levanta la cabeza y besa la mejilla izquierda da JOHN.

**SALLY:** Gracias.

SALLY se separa de JOHN.

63.27 M.C.U. PADRE DE SALLY mira JOHN mientras toma por los hombros a su hija.

**PADRE DE SALLY:** Gracias.

63.28 M.C.U. PERFIL DERECHO DE JOHN y FRENTE DE SALLY, sin dejar de mirar JOHN, SALLY camina con su padre hacia la salida (LA CÁMMARA SIGUE A SALLY) quien está de espaldas y luego voltea para mirar una última vez a JOHN.

63.29 M.C.U. JOHN voltea hacia la izquierda y mira cómo se van.

El propósito de esta secuencia es conmover emocionalmente al espectador a través de las reacciones que tiene JOHN ante el agradecimiento de una niña inocente que es capaz de verlo como un héroe. Se trata de un parteaguas de la complejidad moral que un individuo adulto pueda llegar a tener.

SEC. 65 INTERIOR/SALA DE INTERROGATORIOS/TARDE

65.1 M.S. (OVER SHOULDER DE KEN) JOHN tiene el rostro en hacia su derecha sin mirar a KEN.

65.2 C.U. JOHN tiene el rostro en hacia su derecha sin mirar a KEN. Levanta la mirada, el mentón hacia KEN.

65.3 M.C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) KEN mira a JOHN con las cejas levantadas mira detrás de JOHN y hacia la izquierda negando con la cabeza y la boca entreabierta. Habla y gesticula con la mano derecha.

**KEN:** Gastamos unos dos mil en traerlos hasta aquí.  
Lo único que se consiguió es una toma de él mirando su  
taza.

Vuelve la mirada a JOHN y le habla con molestia.

**KEN:** ¿No siente?

65.4 C.U. JOHN tiene el mentón hacia arriba y mira con gesto serio y altivo a KEN.

65.5 M.C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) KEN mira hacia abajo, levanta un poco el rostro sin mirar a JOHN y vuelve a su posición inicial. Habla sin mirarlo y se pone la mano derecha en el rostro con gesto de cansancio.

**KEN:** Hace un momento dijo que todo lo que hizo fue por las víctimas, pero de hecho no le intere4san en lo absoluto.

Mientras habla gesticula con el cuerpo.

65.6 C.U. JOHN tiene el mentón hacia arriba y mira con gesto serio y altivo a KEN.

**KEN:** ¿Le importa la pequeña Sally?

JOHN aspira con fuerza por la nariz y separa la mandíbula del maxilar sin abrir los labios mientras mira hacia abajo y agacha poco a poco la cabeza apretando los labios.

**KEN:** No se trata de las víctimas ¿cierto John? ¿De qué se trata?

JOHN vuelve a respirar con fuerza y aprieta la mandíbula.

65.7 C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) KEN mira a JOHN con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda y la frente arrugada en gesto serio.

**KEN:** ¿Tienen razón las críticas al decir que el verdadero motivo por el que cometió esos crímenes es porque disfrutaba haciéndolo? ¿Tiene razón John?  
¿Disfrutó matando a esas personas?

65.8 JOHN levanta el rostro con gesto serio y las cejas alzadas mira por un momento a KEN y su gesto se vuelve de enojo.

**KEN:** Lo disfrutó ¿no es así?

JOHN parpadea varias veces, mientras aprieta los labios

65.9 C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) KEN mira a JOHN con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda y la cara relajada.

**KEN:** ¿Se complacía? Debió ser así.

65.10 M.C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) JOHN se levanta inclinándose hacia KEN con violencia mientras golpea la mesa. Habla con coraje y agitado.

**JOHN:** Escuche. Les hice un favor. Hice lo que era necesario. Hay demasiados allá afuera y jamás los atraparon; y siguen haciéndolo, una y otra, y otra vez.

65.11 C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) KEN mira a JOHN con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda.

**KEN:** Debe sentirse impotente John. Está aquí encerrado sabiendo que hay violadores, asesinos y pedófilos en las calles y no hay nada que pueda hacer al respecto.

65.12 C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) JOHN mira con euforia a KEN y habla agitado.

**JOHN:** No se preocupe Ken, les llegará el momento.

65.13 C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) KEN mira a JOHN con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda.

**KEN:** ¿Ah sí? ¿Cómo?

Pone su mano derecha sobre su cara.

65.14 C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) JOHN mira KEN Y voltea la mirada directo a la cámara con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda.

**JOHN:** Porque ya está afuera.

Señala con el índice derecho a la cámara y regresa la mirada hacia KEN y luego a la cámara.

**JOHN:** El público ya entendió que a estas personas deben detenerlas. Ya entendió que el sistema que llamamos...

Mira de nuevo a KEN.

**JOHN:** justicia está contaminando a la humanidad ¡con sus tonos de gris!

Mira de nuevo a la cámara y al hablar gesticula con las manos.

**JOHN:** ES TIEMPO DE LEVANTARSE DEL SOFÁ

¡ES TIEMPO, DE APAGAR EL TELEVISOR! ¡LEVÁNTENSE! ¡Y GRITEN! ¡NO FUNCIONA! ¡ESTÁ MAL!

Salen algunas lágrimas mientras su respiración se agita.

**JOHN:** ¡Tenemos que hacer algo! ¡TODOS TENEMOS QUE HACERNOS RESPONSABLES Y HACER LA DIFERENCIA! ¡TENEMOS QUE DEFENDERNOS! ¡TENEMOS QUE PROTEGERNOS!

Levanta las manos a la altura de su rostro y niega con la cabeza.

**JOHN:** Yo no soy *John Doe*. Somos todos.

Señala con ambos índices a la cámara.

**JOHN:** Son ustedes. Ustedes deben detenerlos y pensar antes de que violen, ANTES DE QUE GOLPEEN. ¡ANTES DE QUE ASESINEN Y DESTRUYAN VIDAS! ¡Y TIENEN QUE SABER QUE ALGUIEN LOS OBSERVA! ¡DEBEN SABER QUE ALGUIEN ALLÁ AFUERA ESTÁ DISPUESTO A HACER LO QUE SEA, QUE ESTRÁ DISPUESTO A HACER LO NECESARIO! Ya di el mensaje.

Señala la pantalla

**JOHN:** Ahora depende de ti.

Se mete el índice y pulgar derechos en la boca y toma algo.

65.15 C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) KEN lo mira confundido.

**KEN:** ¿Qué hace?

C.U. (OVER SHOULDER DE KEN) JOHN mira KEN abre la boca y sostiene con los dientes una cápsula. La regresa a su boca y mastica.

**KEN:** ¿Qué es eso?

65.16 C.U. (OVER SHOULDER DE JOHN) KEN lo mira desconcertado.

**KEN:** Tiene algo en la boca.

65.17 H.S. (DE ESPALDAS A CÁMARA) KEN se levanta de su silla con rapidez mientras (DE FRENTE A CÁMARA) JOHN comienza a convulsionarse.

**KEN:** ¡Tiene algo en la boca! ¡TIENE ALGO EN LA BOCA!

65.18 C.U. (DOLLY IN) hacia JOHN y GUARDIA 1, éste lo toma por la cabeza e intenta sacarle la cápsula.

(TREMULO DE CÁMRARA) JOHN DOE se convulsiona. Golpea al guardia con las manos esposadas.

65.19 M.S. KEN se pone de pie con sorpresa.

**KEN:** ¡Dios!

65.20 M.S. JOHN continúa convulsionándose y el guardia lo toma por el torso. Le pide ayuda a KEN quien no sabe qué hacer, se acerca a JOHN, intenta tomarle los brazos mientras el guardia pide ayuda por un intercomunicador. JOHN lo golpea y se levanta; lo sienta en su silla y lo ahora con las cadenas de las esposas. El guardia se da cuenta e intenta quitarle a JOHN de encima, mientras él intenta liberarse con desesperación. Otro guardia entra y ayuda a su compañero. JOHN pone una mano en el costado izquierdo de KEN se inclina hacia a él y susurra:

**JOHN:** Por eso te escogí a ti.

Toma su cabeza y mentón con las manos para romper su cuello y luego dejarlo caer. Los guardias lo llevan hacia atrás mientras JOHN mira con desprecio el cadáver.

La secuencia que sin duda tiene la mayor importancia e impacto a nivel emocional hacia el espectador, ya que algunas de las tomas crean una conexión directa y explícita con el público real cuando JOHN DOE mira directo a la cámara, es en ese momento cuando toda la película en su conjunto envía el mensaje principal hacia la sociedad en general.

Otro aspecto importante sobre esta secuencia es el cierre de la película cuando JOHN le rompe el cuello a KEN y se inicia una conexión con la secuencia 46.

SEC. 66 INTERIOR/SÓTANO/¿?

...KEN se inclina hacia el chico que tenía cadenas en las manos, toma la cabeza del chico cubierto por una tela y amordazado con una bola y arrodillado lo hace mirar hacia el frente mientras él también lo hace.

Esta secuencia revela que el mismo KEN es uno de los individuos en la lista de JOHN y conecta con el final de la secuencia anterior para explicar la razón por la que KEN fue la última víctima de JOHN DOE.

### ANÁLISIS PSICOANALÍTICO DEL ESPECTADOR

La película no cobra sentido o cumple su propósito sino hasta que es percibida y comprendida por el espectador, ya que es éste quien le dará un significado y a partir de lo que entiende piensa y siente.

En este apartado se desarrollan cuáles fueron las reacciones y acciones ante la película de *John Doe: Vigilante*, así como sus opiniones y posturas ante el contexto, los personajes y acontecimientos específicos de la película.

Alrededor de 17 estudiantes fueron sujetos de análisis; al ser individuos con diferentes ideas y sentimientos, las reacciones de cada uno fueron variando a lo largo del filme, sin embargo, la mayoría manifestó actitudes similares, entre las que se encuentran:

De manera general...

Una expresión neutral constante ante la expectación, sus miradas fueron atentas en la mayoría de la reproducción, sobre todo en escenas de violencia explícita, la postura corporal de los sujetos mostraba interés hacia lo que observaban, ya que todo su cuerpo apuntaba en dirección a la pantalla. Existen escenas que parecen no tener mayor relevancia ya que los espectadores se distraían y apartaban la mirada de la película ocasionalmente. Otra de las reacciones que no todos los sujetos manifestaron, pero que cobran importancia por su tipo, fueron las que se presentaron acompañadas de un sonido emitido por ellos.

A lo largo de la reproducción de la película la mayoría de las expresiones por parte de los sujetos de análisis fueron de expectación.

Específicamente...

La atención de los sujetos volvía a la pantalla en la secuencia 11 que es la que John Doe mata al sacerdote Edwards.

La secuencia 19 fue atendida por los espectadores de forma especial ya que no todos reaccionaron de la misma manera o simplemente no observaron la escena, sin embargo, aquellos lo hicieron, reaccionaron con gestos de asombro.

En el desarrollo de la secuencia 32 y la secuencia 34, en las que los cadeneros del bar aparecen en escena, obtuvieron la total atención por parte de todos los sujetos, ya que sus posturas fueron dirigidas hacia la pantalla, incluso algunos estaban inclinados hacia el frente, además de que el rito de sus parpadeos se redujo considerablemente.

Una vez más, la atención de los espectadores regresó en la secuencia 51 cuando Mary, la esposa de John está hablando frente a una cámara.

Por su parte, las secuencias que más obtuvieron la atención de los espectadores fueron la número 53, 57, 60 y 62, ya que todas en su conjunto son parte de un mismo espacio-tiempo. Es en estas, donde se explica la motivación de John Doe al tomar sus decisiones ejecutar sus acciones que se expusieron a lo largo de toda la película. Se desarrolla una conversación entre el personaje principal y Adam McCleish. Las reacciones por parte de los sujetos fueron ceños fruncidos, gestos serios, asombro en la escena donde se observa a la familia de John, cejas alzadas, risas ante la justificación de Adam cuando John le da la "oportunidad" de convencerlo de que no lo mate, repulsión cuando Adam deja de fingir y habla con depravación, gusto y celebración cuando John le dispara a Adam.

La secuencia número 63 también tuvo un impacto particular pues todos los alumnos le prestaron total atención.

Particularmente en la secuencia 65, específicamente en la escena donde John habla directamente a la cámara, los espectadores manifestaron atención total, incluso la sala quedó completamente en silencio.

Finalmente, en la última parte, donde John le rompe el cuello a Ken, hubo reacciones de asombro, incluso algunos hicieron comentarios en susurros con otros estudiantes.

Ahora bien, para dar paso al análisis completo de los sujetos, se desarrolló una sencilla entrevista colectiva compuesta por cinco preguntas que incluso abrieron debate ante la propuesta filmica de Kelly Dolen y el cómo abordó una problemática social real.

### *Entrevista*

Pregunta 1. ¿Alguno de ustedes generó empatía con alguno de los personajes o con el contexto de la película, y por qué?

Sujeto 1. Yo creo que en el contexto porque es lo que vivimos, o sea no es la primera película que vemos reflejado este tipo de situación, en la que estamos rodeados de una supuesta justicia; hasta hay una serie, un anime, yo también lo vi. Y es lo que estamos viendo que vemos en la sociedad no haga justicia, el gobierno, el sistema no es suficiente para la cantidad de maldad que hay. Así que, yo creo que todos sentimos empatía por la situación y lo vemos. Ayer fue el 25 y lo vimos en las noticias, en los videos, en las fotos.

Sujeto 2. Creo que entiende las problemáticas que tiene cada uno ¿no? Cada uno tanto, si los contrastes que marca la película, bueno, malo. Cada uno tiene sus propias problemáticas y de cierta manera trata de ser coincidente con todos ¿no? Lo que no me gustó tanto fue que el presunto violador de su hija, le dijo un *speech* donde le explica por qué lo hizo y se da cuenta que no le cree. Quizás si lo hubieran dejado así, bueno, sería más empático con el que en apariencia es malo.

Sujeto 1.

Con respecto a eso, me parece que más que justificarse el personaje del violador de la niña, estaba usando la típica excusa de “es que yo no era malo, así me hicieron malo” ¿no? Por eso se ve que estaba fingiendo al llorar, y después es así como “Ah, pero no es cierto”, o sea en el fondo, o sea tú estás diciendo que, en el fondo, está ese lado negativo de las personas; como él dijo, que todos somos capaces de matar, pero justificándose se da cuenta de sus acciones.

Sujeto 2. Por eso es que es lo negativo, califica al personaje, automáticamente lo descalifica, y te da a entender que esas personas no pueden cambiar, y creo que a lo que sea aspira socialmente, o sea, sería incongruente decir una cosa, que el estado de derecho pueda prevalecer, que no esté funcionando es otro tema, pero, el problema es que ahí entra la contradicción, lo califica y ya no le da la oportunidad al personaje, por eso no me gustó tanto ese final.

-De acuerdo con los comentarios y el pequeño debate que se manifestó entre dos de los estudiantes del grupo, es justo en ese momento que el mensaje que Kelly Dolen pretendió transmitir a través de su largometraje cobró sentido, ya los sujetos dieron sus puntos de vista ante la narrativa y llegaron a compararlo con la realidad.

Pregunta 2. ¿Cuál es su posición personal con respecto a las acciones y decisiones que tomó John Doe en lo largo de todo el filme?

Sujeto 3. Para mí fueron correctas, porque muchas personas tanto en la película como en la vida real han esperado años a que se responda, a que se pague. Y bien lo decía ¿no? o sea se ponía ahí el ejemplo que un señor había vendido a su hija a varios hombres por 50 dólares ¿y qué onda no? y sólo le dieron diez años, no basta, o sea la niña lo va a recordar toda su vida ¿y el otro vasto paga sólo diez años?, pues no. Y aparte también lo decía, dijo que perdonó a los que salieron y lo dejaron de hacer porque ya bastante es el remordimiento de conciencia de vivir con ello, y voy de acuerdo, no hay peor enemigo que tu propia conciencia; pero ¿y los que lo siguieron haciendo? francamente no tenían remordimiento alguno, por eso lo seguían haciendo. Y entonces, si bien, se crea la idea de que tenemos que vernos como seres humanos, la neta es que hay personas que no son seres humanos.

Sujeto 2. Pero con castigarlos 10 años no va a ser suficiente, o sea no tanto a que sea encerrado, o sea está encerrado y ¿qué ganas también como víctima o como victimario? Al final creo que es trabajo de dos partes ¿no?, o sea, desde trabajar con la víctima y trabajar con el victimario y tiempo debe de estar con base o a virtud de cuánto tiempo va a tardar el criminal a reintegrarse a la sociedad, cuánto tiempo un verdadero servicio de rehabilitación lo va a ayudar y le va a garantizar que va a ser un ciudadano útil para lo que se conoce como civilización o como sociedad. Entonces, creo que decir que diez años es poco tiempo, ¿poco tiempo para ser encerrado o poco tiempo como para qué? Es que esa es la cuestión, si creemos que cuando están encerrados ya van a funcionar las cosas, pues estamos haciendo totalmente lo contrario, están haciendo lo mismo que los gobiernos actuales. Se debería de buscar que ese tiempo se invierta en la persona para que se pueda reintegrar verdaderamente. Creo que ahí es donde está la crítica.

Sujeto 3 También se ha sabido que, en las prisiones, los presos viven muchísimo mejor que los que viven afuera, mejores comunidades, comen tres veces al día, no sé. Recientemente también, o sea pasaba lo de esta prisión que está en Monterrey que era muy chiquita y tenían un chingo de reos, pero lo que eran así como los más poderosos, tenían unas comunidades de lujo ahí adentro. Entonces, yo no niego esa parte de que estar encerrados no basta, porque la verdad es que, estar encerrados no basta. Y si le preguntas directamente a una víctima de violación o que vio cómo mataron a un familiar o a un ser querido, porque te va a responder “es que no es suficiente”, y no importa como sea la persona, no importa cómo lo pague, simplemente va a estar endeudado toda su vida, o sea no hay forma de pagar esas cosas.

Sujeto 4. Pues es que también está la parte de que, o sea, en teoría, tengo entendido, no es solamente el encerrarlo por encerrarlo y que ya ahí se quede. En teoría son centros de readaptación social, en teoría, sin embargo....

Sujeto 2. Que el lugar también es otro tema también ¿no?

Sujeto 4. A lo mejor por la sobrepoblación en estos espacios.

Sujeto 2. Y que no se ha dado también la atención necesaria también, o sea, a mi consideración.

Sujeto 5. Bueno, igual con eso de que también no funcione, pues sucede que ya saliendo eres señalado, entonces regresas también como en ese mismo patrón. Y aparte, es esta situación, o sea de verdad si he tenido como una situación muy cerca, uno se trata de integrar y queda totalmente excluido por toda la sociedad, por toda, hasta por sus seres queridos, digámoslo así, o sea, porque ya eres señalado y de por vida, entonces que te queda más que puedes regresar a o buscar como otra alternativa, donde te sientas como aceptado o mantener ese rechazo al hacer ese tipo de brutalidades. O sea, hay como muchas situaciones que se interponen en cómo actúa una persona ante una sociedad.

Sujeto 6. También algo, que bueno, añadiendo un poco a lo que decían mis compañeros, es que, también las personas que van a la cárcel o van a prisión, muchas veces no van a, lejos de reformarse, terminan peor, porque terminan con personas que de igual forma tienen una visión de la vida, uno hábitos muy diferentes y que finalmente terminan reforzando esos malos hábitos. A veces, simplemente no van a cambiar, se van a hacer de nuevos amigos con sus mismos compañeros.

Sujeto 2. Bueno es que esa la solución, o sea, esa es la problemática, esa es la violencia estructural generada desde la misma estructura como bien lo dice ya que se vuelve cíclico ¿no? O sea, sí, quieren soluciones, pero dar soluciones inmediatas, y por eso es que, tenemos en el imaginario de que “Ay 20 años no son suficientes, 40 años no son suficientes” Pues no, porque vemos que no tiene ninguna solución ¿no? Tenemos que cambiar el estigma de sufrimiento a readaptación que es diametralmente opuesto.

-En el debate de esta pregunta, se rescata que uno de los sujetos creo simpatía y empatía por el protagonista, ya que manifiesta sus puntos de vista ante las acciones de John a nivel personal. Nuevamente, se lleva a cabo un pequeño análisis y razonamiento de la situación ante una realidad, que en este caso es de la que los participantes tienen conocimiento.

Pregunta 3. ¿Consideras que John hace bien o hace mal?

Sujeto 2. Es ambiguo, depende desde qué contexto, si lo pones desde su vida personal, pues hacía bien, pero si lo pones desde la sociedad realizada está haciendo lo incorrecto. Depende desde qué punto de vista lo quieras abordar.

Sujeto 4. Y es que como lo dicen en la película, también, o sea, ¿cómo le echas la culpa de sentir lo que siente? ¿cómo le dices “wey que te valga madre, le hice lo que le hice a tu hija”?

Sujeto 2. Y más que estaba abandonado, nadie lo ayudó.

Sujeto 4. Más que bien o un mal, yo siento que sólo hizo lo que sintió.

-Efectivamente, se trata de una pregunta ambigua, sin embargo, pone al sujeto de análisis en una posición de dicotomía moral, pero que al final resuelve manteniéndose en una posición neutral, en la que pretende “justificar” o dar una razón de actuar del personaje de John Doe.

Pregunta 4. ¿Cuál fue la escena que más te impactó a nivel emocional y por qué?

Sujeto 5. Para mí fue cuando mató al pedófilo. La verdad para mí, toda la vida ha sido, aquello que se trate de niños, es algo muy feo, muy horrible, la verdad de que alguien disfrute sexualmente con niños para mí es una decisión muy brutal, para mí esa persona es lo más bajo. Entonces yo creo que esa escena para mí fue como las más impactante por las imágenes, por como murió. Igual digo la niña llegó a impactarme porque salió todo bien.

Sujeto 3. Yo creo que el momento más conmovedor fue cuando la niña visita a John Doe a la cárcel, porque la salvó en el momento. Muchas veces, yo creo que en algunas veces nos encontramos en una situación en la queremos gritar y pedir ayuda y nadie está ahí con nosotros; que alguien llegue y te salve, ya es como que te quitas todo un peso de encima. Igual como lo decía, pues se trata, decía el vato que los niños lo veían como el bien y el mal, que esa persona me quiere salvar es la persona buena.

Sujeto 1. A mí la escena que me impactó, también por cómo está hecha, es cuando te está hablando a ti el protagonista, a traviesa la cuarta pared para hablarle a una sociedad de... no sé de cuándo es la película, pero yo creo que ya lleva muchos años que cuando, si la escuchas, la ves y te encuentras así con una escena donde un personaje ha hecho ese tipo de cosas te habla, si te pega de un modo u otro, y más si estás como... bueno yo siento que aquí en ciencias sociales por lo menos, ya nos pega de un modo diferente.

Sujeto 2. Es que no sé, me llama más la atención cuando el reportero ponía ejemplos y él los contestaba como que eso mencionaba más, porque eran situaciones posibles, muy reales. Igual con lo de la niña, cuando lo abraza, el cómo ve porque entiendes en qué fundamentaba lo que hacía, bueno, en qué se basaba para realizar sus acciones.

-Esta pregunta y sus respuestas son cruciales para el psicoanálisis del espectador, ya que es un complemento de todo el análisis que se desarrolla en esta tesis. Es en esta pregunta, donde se comprueba que la película logró un impacto emocional hacia los espectadores, cumpliendo con su propósito.

Pregunta 5. Personalmente ¿qué sintieron al mirar directamente a John hablándoles?

Sujeto 3. Pues fue, así literalmente no fue como para hacer eso, sino para defenderte a ti y para proteger a los demás, pero no todos, no por mucha rabia que sientas voy a matar a una persona porque no somos iguales, y cuando no somos iguales, me refiero a que no poseemos la misma cantidad de maldad, porque igual como lo decían, hay personas que se satisfacen matando gente, les llena, pero no todas son así. Está como también que te quieres vengar y cuando tienes la oportunidad y no lo haces. Hay personas que simplemente por más venganza que quieran, no son capaces de dañar a otro ser humano, entonces, pues sí, hay que buscar como una forma de buscar justicia, buscar ese equilibrio como de evitar tanto generar personas que dañen a otras. Y obvio también no hacerles daño. Pero en general no me inspiró nada.

Sujeto 4. ¿Y crees que matar no es un atributo que se adquiere?

Sujeto 3. Yo siempre he sido de esa idea de que el ser humano no nace malo, o sea, una persona no nace siendo mala, cuando crece va aprendiendo, o sea en la sociedad hay una idea de lo bueno y lo malo ¿sabes? Y pues en una sociedad como en la que vivimos y bajo todas estas normas morales y éticas, pues obviamente matar es malo, y obviamente es algo que se ha construido socialmente, porque si viviéramos en un estado natural, se vería como para sobrevivir, haciendo de lado el hecho de que violan, al final el hecho de matar, en la naturaleza está como un acto para sobrevivir, o sea, los animales se pelean por una hembra hasta que mueran o hasta que quedan mal heridos, los animales se pelean por comida; entonces si el ser humano también es parte humana en estado libre, o sea, sin tener esta conciencia de la sociedad de estas cosas, pues es lo que sería, el ser humano también tiene esta parte a animal.

Sujeto 1. También con esa escena, a pesar de que la película te habla de actuar con mano propia, respecto como a violencia, a usar esos métodos, en esa parte de su monólogo, no dice que actúes como él, sino que abras los ojos, que hagas algo ¿no? Bueno, yo siento, y por todo lo que he estado viendo, me parece que va del lado que lo que sea que tu hagas, hazlo como por un bien común, no un individualismo, o sea si puedes ayudar a la cruz roja, ayuda a la cruz roja, si puedes ayudar a una chica que están acosando, ayúdala, si ves a un chico que su novia lo está usando como tapete, ayúdalo; o sea, como desde tu campo, desde lo que puedas hacer, haz algo para cambiar la sociedad, o sea, si ya te diste cuenta de que está mal, pues hazlo, de un modo u otro.

Sujeto 2. Yo creo que todo tiene que ver con los mensajes y como se dan en todo sentido. Él de hecho, siempre durante la entrevista, nunca, no sólo por encubrirse, sino también es evidente cómo no, nunca va a aceptar lo que hizo, por obvias razones, por más que esté el video, porque no salió una declaración en su contra. Pero también cuando vemos como todos los medios están participando constantemente, esa parte del discurso que da, él explica ¿no? Yo no maté a nadie, Mahoma no mandó matar, y que Dios tampoco hizo las cruzadas, bueno, Jesucristo

o Jesús, nunca hizo las cruzadas, “¿por qué me vienen a culpar a mí? Al final él envió el mensaje, coincido con mi compañera, cada quien hace lo que quiere, pero eso no quiere decir que él les haya dicho que hacer, solamente los invitó a reflexionar y a que tomen las mejores decisiones que consideren pertinentes. En toda la película se trata de, es que es una contradicción constante entre seguir con el estado de derecho y hacer mal el estado de derecho por sí mismo, pero tiene un balance y ese balance creo que nunca lo rompe.

Sujeto 6. Siento que fue como un llamado de atención como a hacer las cosas ¿no?, como incomodar al sistema en cierto punto y no sé, como que no, puedo evitar no relacionarlo con las últimas marchas que han habido, pero si me pongo a pensar en que a veces es necesario que se genere cierta violencia para que el Estado se ponga las pilas, porque por ejemplo, si yo no hubiera matado a tantas personas, el mismo policía lo decía ¿no?, si fueran cinco personas, pues no me importa, voy a investigar otros casos, pero cuando ya vieron que eran muchos, entonces ya les empezó a importar, entonces ya empezaron a ver hay algo mal aquí, pero es que si no actúan, si no hacen nada, el Estado no hace nada.

-Finalmente en esta pregunta, reflejan su postura desde sus propias ideologías, sentimientos y contextos individuales. Al ser estudiantes de ciencias sociales, su razonamiento se vuelve crítico y proporcionan un significado diferente al convencional, o al que cualquier otro individuo que no estudie ciencias sociales pueda darle al mensaje principal de la película.

## CONCLUSIONES

La importancia del mensaje que conlleva una película, en este caso *John Doe: Vigilante*, así como la generación de empatía e impacto emocional en el espectador para que éste logre hacer una conexión con un personaje o la narrativa misma, radica en la construcción del lenguaje audiovisual a través de una serie de elecciones de planos y la articulación de estos, así como otros elementos como lo son los ángulos y movimientos de cámara, todo en conjunto a través del montaje.

Dentro del filme, para lograr su propósito, el director utilizó en la mayoría de sus secuencias Medium Shots, Medium Close Ups y Close Ups, pues en su mayor parte la narración se articuló a través de una serie de conversaciones entre el personaje Ken y todas las personas con las que investigó el contexto en el que se desarrolló y actuó John Doe.

Por otro lado, este tipo de tomas, no sólo sirven para articular una conversación, sino que éstas mismas permiten que el espectador, sea capaz de conocer cuáles son las emociones de los personajes, su personalidad, sus pensamientos, sus reacciones, y la relación que se entretiene entre los hablantes, introduciendo y sumergiendo así al público para evitar su aburrimiento.

Otro aspecto importante que crea empatía e impacto emocional en el espectador son los diálogos y el cómo los dicen, ya que éstos son fundamentales para comprender con exactitud la trama de la película, formando así un criterio ante el contexto de la narrativa, que se trata de una situación que en la realidad supera a la propia ficción.

A partir de las reacciones de los sujetos de análisis y sus respuestas en la entrevista, se comprueba que efectivamente se logra crear una conexión entre el espectador y la película tanto a nivel de narración como de construcción de los personajes. Los gestos denotaban comprensión del contexto, asombro, repulsión y empatía por algunos de los personajes o situaciones.

A través de sus respuestas, que consistieron en la apertura de un pequeño debate, dando sus puntos de vista con base en sus conocimientos adquiridos a lo largo de

su vida académica dentro de la universidad, y sobre todo los de la asignatura a la que pertenecen, son capaces de manifestarlos de una manera crítica, sustentada, pero sin dejar de lado sus sentimientos y criterios a cerca de la situación que se plasma en el filme.

Es a partir de lo anterior, donde resulta que el mensaje fue enviado y generado el impacto que el director pretendía enviar al construir su material audiovisual. En este punto es donde el cine cobra sentido y se le da una significación a lo que se pretende compartir.

Cabe resaltar que, gracias a las participaciones activas de cada uno de los sujetos, es decir, los que además de observar la película, compartieron sus opiniones, posturas y sentimientos durante la entrevista, es posible confirmar la marcada influencia del cine en las emociones e ideales de los sujetos de estudio, ya que los entrevistados tuvieron la capacidad de aterrizar el eje central de la película hacia su propia percepción de la respecto a las problemáticas que se manifiestan alrededor de su contexto de desenvolvimiento social.

Kelly Dolen, aun cuando no existe una complejidad mayor a la que puede presenciarse en otro tipo de películas, por ejemplo, en el cine de arte, logra desde su perspectiva y conocimientos sobre la industria cinematográfica, plasmar en una hora y media una problemática que atañe a la mayor parte de la sociedad mundial. Toca un tema que supera a la ficción, pues es capaz de ilustrarla al mismo tiempo a través de una ficción.

Todo lo anterior lo logra gracias a la correcta ejecución del manejo de los elementos que se describen en esta tesis, articulándolos acertadamente a través del montaje.

Al tratarse de un mensaje claro, sencillo y contundente, no es necesaria la utilización de todos los planos existentes ni de un montaje tan complejo, pues el mensaje logra ser captado y causa un impacto emocional en quien lo recibe, cumpliendo con su propósito, aspectos que son algunas de las características que conlleva el cine en sí mismo y a su propio lenguaje, corroborando las posturas de Metz.

La elección de este filme se debe a que se trata de una película que no sólo pretende ser comprendida por el espectador, (que es otra característica del cine, sobre todo el actual), sino que hace un llamado de atención hacia la sociedad, hecho que se manifiesta de manera explícita cuando John Doe habla mirando directamente a la cámara, permitiendo una interacción directa con el público, mismo que también lo comprueba a través de los integrantes del grupo focal al que fue dirigido este trabajo de investigación.

Se trata de uno de los aparentemente pocos metrajes que tocan temas sociales, políticos y económicos que atañen a la sociedad *real*, cuyo principal propósito es abrir los ojos de los espectadores hacia su propia realidad, el contexto en el que se desenvuelven, provocando un impacto a sus emociones y así lograr una concientización para ser parte de un cambio social.

Todo lo anterior se entiende gracias a las bases teóricas de los diferentes autores que explican cómo se puede concebir un lenguaje particular al cine pues al mismo tiempo se comprueban sus posturas y, por lo tanto, la interpretación y resultados de los objetivos planteados en el trabajo de estudio presente, se desarrollan de manera coherente y natural.

## BIBLIOGRAFÍA

Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

Prada, R. *CINE, DISCURSO FÍLMICO Y SEMIÓTICA CINEMATOGRAFICA*. México: Universidad Veracruzana.

Sulbarán, E. (2000) *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica*. Maracaibo, Venezuela: Escuela de Comunicación Social, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Zulia.

Eisentein, S. (1994). *El Sentido del Cine*. México: Siglo Veintiuno.

Gaudreault, A. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Baccaro, A. L., Guzmán, S. (2013) *EL CINE Y SUS LENGUAJES. Metodología para la formación*. Quito-Ecuador: Asociación Católica Latinoamericana y Caribeña de Comunicación (SIGNIS ALC).

Fernández, C. (1979). *INICIACIÓN AL LENGUAJE DEL CINE*. Valladolid: Dirección General de Cinematografía-Ministerio de Cultura.

Regader B. La teoría del desarrollo del lenguaje de Noam Chomsky. *Psicología Educativa y del Desarrollo*. Recuperado de <https://psicologiaymente.com/desarrollo/teoria-desarrollo-lenguaje-noam-chomsky>

Astudillo, W., Mendiñeta, Carmen. (2007, 25 de junio) El cine como instrumento para una mejor comprensión humana. *Revista de Medicina y Cine*. Recuperado de [https://revistas.usal.es/index.php/medicina\\_y\\_cine/article/download/16546/17189/](https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/download/16546/17189/)

Correa, N., Fenoy R. (16 de noviembre de 2016). Influencia del cine sobre la conducta [Mensaje en un blog]. Recuperado de

<https://www.psicologosmadridcapital.com/blog/influencia-cine-sobre-conducta/>