



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES**

LA IMAGEN EN LA NARRACIÓN DE UN FILM

**Ensayo Fotográfico
que para obtener el título de:
Licenciado en Ciencias de la Comunicación
Especialidad Producción Audiovisual**

**Presenta:
Alejandro Carrera Caamaño**

**Directores de tesis:
Profa. Magda Lillalí Rendón García
Prof. José Antonio González Arriaga**



2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis está dedicada de principio a fin a mis padres. Ustedes me dieron lo más grande y bello: vida. Una vida fundamentada en el amor. Infinitas gracias por, como ustedes dice, “heredarme lo mejor que podrían heredarme: educación.”

Te amo mamá. Te amo papá.

Sólo podemos dar el amor, del cual todas las otras cosas son símbolos.

Jorge Luis Borges.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México por cambiarme la vida y regalarme a mis amigos.

A mis directores de tesis que hicieron posible este trabajo. Magda gracias por tu paciencia.

A mi gran equipo de producción: Erika y Fer.

Adriana, gracias por regalarme tu valioso tiempo, talento y dedicación.

A tí Isa por estar siempre ahí. Gracias compañera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	vii
FLORES ROTAS	12
Ficha técnica	13
Sinopsis	14
Secuencia inicial	14
Montaje brusco anti-escuela	18
¿Por qué funciona este montaje?	21
La fotografía	22
HÉROE	24
Ficha técnica	25
Sinopsis	26
El Palacio del Rey	26
Sin nombre Vs Cielo	27
La mentira de Sin nombre	28
El anzuelo	31
La revelación	33
Clímax	34
El ideal máximo de un guerrero	35
EL TERCER TIRO	37
Ficha técnica	38
Sinopsis	39

Suspense	39
El suspense en el guión (secuencia inicial)	40
La imagen en la creación del suspense	43
EL ESPEJO	50
Ficha técnica	51
Sinopsis	52
Lógica poética	53
Montaje y edición	55
Ritmo	56
Material artístico de una película	57
CONCLUSIONES	58
OBRAS CITADAS	61
FUENTES	64
Bibliografía	65
Hemerografía	69
Documentos no publicados	70
Fuentes no impresas	71
Filmografía	73

ANEXO. FOTOGRAFÍAS DE PELÍCULAS

IMAGINARIAS

	76
Gracias	77
Everloving	94
Segarra	108
El Aleph	122

INTRODUCCIÓN

Como egresado de la carrera en Ciencias de la Comunicación, con opción terminal en Producción Audiovisual, me di cuenta que en el ámbito laboral existen básicamente dos caminos a seguir. El primero de ellos corresponde al análisis, interpretación y crítica de imágenes y productos audiovisuales, ejercicio que se lleva a cabo durante los cinco semestres del tronco común y los siguientes tres de la especialidad. El segundo se refiere a la aplicación de la teoría, en otras palabras: la creación de dichos productos; ello ocurre únicamente en diez materias de las cuarenta y siete que se imparten en la carrera. Debido a que mi interés profesional radica en la construcción de imágenes y productos audiovisuales, he elegido la realización de un portafolios fotográfico como forma de titulación.

El presente ensayo fotográfico es el resultado de mi trabajo como egresado de la carrera y se conforma por dos partes, la escrita y la visual. En el texto hago un análisis impresionista -por tratarse de mis propias impresiones- de la imagen en la narración de un film y determinados elementos teóricos del quehacer cinematográfico. No está basado en absoluto en algún esquema propuesto por algún teórico o cineasta, por el contrario, todo lo vertido en él es mi percepción. Está escrito desde el punto de vista de un cinéfilo que quiere hacer cine, razón por la cual fueron escogidas determinadas películas; diferentes entre sí y con directores que conciben el cine de muy diversas maneras. El análisis lo realicé imaginando una clase de cine, lo cual permitió distinguir diferentes formas de construcción dramática, de montaje y postproducción, así como particulares maneras de ver la vida.

Las obras cinematográficas analizadas son: *Flores Rotas (Broken Flowers)*, de Jim Jarmusch; *Héroe (Ying Xiong)*, de Zhang Yimou; *El tercer tiro (The trouble with Harry)*, de Alfred Hitchcock; y *El Espejo (Zerkalo)*, de Andrei Tarkovski.

Flores Rotas es dividida en cuatro apartados: **Secuencia inicial**, donde se explica la importancia y funcionamiento de dicha secuencia, que actúa como introducción al conflicto dramático de la historia y establece el tono de la película. **Montaje brusco anti-escuela**, aquí se describe y ejemplifica la particular manera de hacer el montaje del film en momentos estratégicos de la historia. **¿Por qué funciona este montaje?** explica el uso del *montaje brusco anti-escuela* como recurso narrativo. Por último, **La Fotografía**, en el que se observa la relación de ésta con la personalidad del personaje principal.

Héroe se centra en el uso del color, a través de éste se refuerzan estados emocionales y psicológicos de los personajes, la historia se divide en capítulos, se definen acontecimientos imaginarios y reales, o se establece el tiempo en que los hechos ocurren. Esta película se fragmenta en: **El Palacio del Rey**, en donde se explica su función tanto dramática como narrativa en la cinta. **Sin nombre Vs. Cielo**, en el que el color gris aparentemente intrascendente termina por convertirse en un narrador. **La mentira de Sin nombre**, en el cual se aborda la importancia del color rojo. **El anzuelo**, que se refiere a una suerte de intensificación dramática en apariencia inadvertida pero que termina por acrecentar la emotividad de determinados acontecimientos. **La revelación**, en este apartado se unen elementos dramáticos, narrativos y estéticos de la película. **Clímax**, donde la imagen y el guión se vuelven uno. **El ideal máximo de un guerrero**, que corresponde al desenlace de la historia.

En el film de Alfred Hitchcock se dilucida la forma visual que tiene el *suspense*; es decir, cómo son y cómo funcionan las imágenes empleadas en la creación de *suspense* - utilizado en esta ocasión para hacer reír al espectador-. Para ello es imprescindible definir primero qué es *suspense*, lo cual se hace en la **Sinopsis** de esta cinta.

El tercer tiro se divide en: **El suspense en el guión (secuencia inicial)** y **La imagen en la creación del suspense**. Dentro del primer apartado se tocan únicamente elementos dramáticos en cuanto a la construcción de la historia y sólo de la secuencia inicial de la película, donde se establece el conflicto de la misma. En el segundo apartado se examina la construcción de las imágenes de la secuencia inicial, asimismo se explica el concepto *cámara espía* y su importancia en el relato hitchcockniano.

Finalmente *El Espejo* es dividido en: **Lógica poética**; concepto tarkovskiano referente a la forma en que el conflicto dramático se expresa -o debería expresarse- en el cine. **Montaje y edición**, donde se explica el significado y la importancia de dichos conceptos teóricos del quehacer cinematográfico para Andrei Tarkovski. **Ritmo**, en el cual se detalla la diferencia entre lo que generalmente se considera como el *ritmo* de una película y la particular concepción de este cineasta ruso. Por último, **El material artístico de una película**, en el que se señala el tiempo como materia prima de un film. Asimismo se habla sobre la esencia del trabajo de un director de cine, según Tarkovski.

En el **Anexo 1. Fotografías**, se localiza la parte visual y corresponde a la creación de imágenes. Hice fotografías que representan escenas de cuatro obras cinematográficas imaginarias, éstas fotografías juegan el papel de falsos fotogramas, ello con el objetivo de construir mensajes visuales retomando el sistema de razonamiento que Andrei Tarkovski llama *lógica poética*: forma en que los personajes se relacionan con su realidad, carente de un orden secuencial pero provisto de un encadenamiento asociativo que permite una valoración tanto afectiva como racional.

Cada una de las películas imaginarias cuenta con su correspondiente sinopsis, esto con el objetivo de conservar el enfoque creativo en materia de argumentos, de contenidos –imprescindible para un productor de televisión–.

La *lógica poética* funciona también como método de creación debido a que “obliga al público a crear un todo a partir de las distintas partes, y a pensar más allá de lo que ha sido expresado”.¹ En este caso las fotografías y sinopsis generan un todo al crear la película en el imaginario social; el público tiene la posibilidad de construir en su mente la totalidad o partes de la obra como atmósferas, el antes y el después del momento fotografiado, diferentes estados de ánimo, la personalidad de los personajes, la música, etc. Todo ello valiéndose de la experiencia personal.

“Uno puede hablar del origen o de la esencia de una imagen, pero la descripción nunca será adecuada. Una imagen no puede ser sino creada o sentida, aceptada o rechazada, no puede ser comprendida intelectualmente.”¹ La imagen posee su propio lenguaje y a pesar de poder teorizar sobre ella, se le debe observar si se quiere que ésta nos hable, nos transmita información, nos comunique. La imagen no es ni tiene porque serlo, un análogo del lenguaje escrito, concebirla como tal sería un error, cada lenguaje tiene sus propias leyes y formas de comunicación.

FLORES ROTAS

Ficha técnica

Título original: Broken Flowers.

Dirección: Jim Jarmusch.

Guión: Jim Jarmusch.

Producción: Jon Kilik y Stacey Smith.

Fotografía: Frederik Elmes.

Música: Mulatu Astatke.

Montaje: Jay Rabinowitz

Intérpretes: Bill Murray (*Don Johnston*), Jeffrey Wright (*Winston*), Sharon Stone (*Laura*), Frances Conroy (*Dora*), Jessca Lange (*Carmen*), Tilda Swinton (*Penny*), Julie Delpy (*Sherry*), Christopher McDonald (*Ron*), Chloë Sevigny (*Asistente de Carmen*), Mark Weber (*El Chico*).

País: Estados Unidos.

Año: 2005.

Duración: 106 minutos.

Sinopsis

Flores Rotas, una cinta que pareciera un roadmovie más; sin embargo, determinados elementos tanto narrativos como técnicos, lo convierten en un film original. Por un lado se tiene una historia donde el viaje realizado por el protagonista es el medio a través del cual éste llega a su transformación; en otras palabras, el viaje es la anécdota central de la película, todo gira en torno a él.

Uno de dichos elementos narrativos es la premisa a partir de la cual *Don*, protagonista, hace dicho viaje. Mientras es abandonado por su novia recibe la carta de una antigua amante informándole que hace veinte años, después de terminada su relación, ella se encontraba embarazada de él y que su hijo, al enterarse de quién es el padre, ha salido en su búsqueda. La carta no está firmada y tampoco tiene remitente. Casi obligado por su vecino, fan de novelas policíacas y crímenes sin resolver, *Don* decide hacer un viaje a casa de sus ex novias para resolver el misterio.

Es precisamente por tratarse de un roadmovie que el viaje debe ser presentado en pantalla; es decir, debemos observar al protagonista ir y venir en diferentes direcciones en busca de su destino.

Secuencia inicial

La secuencia que antecede a la aparición de los créditos iniciales es, además de bella, sumamente funcional. Da información de inmediato sobre el acontecimiento que provocará el viaje de *Don* y marca lo que será el tono de la película. Con pantalla en negro se escucha el sonido de alguien tecleando una

máquina de escribir; después, el paso de un auto por la calle; y a continuación, el sonido de una persona que baja del vehículo, suena la alarma de la puerta y camina unos metros, se oyen tacones. En corte directo, aparecen unos brazos femeninos depositando una carta de color rosa en el buzón de correo; tales elementos audiovisuales connotan la presencia de una mujer. El siguiente plano es un long shot del buzón en algún estacionamiento; a partir de entonces se presenta el paso de la carta por el servicio postal: el cartero la recoge, llega a la estación de correo, es clasificada de acuerdo a los mecanismos automatizados del servicio y sale en una camioneta de la estación para finalmente ser transportada en avión.

Después de estas escenas viene un breve fundido a negro y se regresa a la toma del cielo nublado donde, en letras de color rosa y con una tipografía similar a la de una máquina de escribir, aparece el título de la película: *Flores Rotas*. A continuación los créditos iniciales.

Así comienza la película, una secuencia aparentemente intrascendente para el espectador, pero en lo particular resulta fascinante, sobre todo después de haber visto la película, es ahí donde se hace evidente toda su fuerza narrativa. Pero ¿qué tiene de fascinante? ¡Pues la cantidad de información y el manejo de la misma, hace ver la secuencia sumamente sencilla! Hace que lo difícil se vea fácil.

Para comprender la grandeza de la secuencia se deben tener en cuenta los conceptos cinematográficos: *campo* y *fuera campo*. El *campo* es “todo lo que se ha hallado ante la cámara y ha impresionado la película,”³ es decir, todo lo que observamos en el cuadro de la pantalla. Y el *fuera campo* es “este espacio invisible que prologa lo visible.”⁴ De esta manera, si se tiene en pantalla un close up de un boxeador (*campo*), el resto del ring, el contrincante e incluso el público

forman el *fuera campo*; o sea, el espacio imaginario que depende del espacio mostrado.

Jim Jarmusch utiliza dichos conceptos cinematográficos con una verdadera maestría en la secuencia inicial. Hace un plano cerrado de una mujer depositando una carta y después, aunque parezca un poco brusco el paso al siguiente encuadre, se ve en long shot al buzón en una banqueta, un edificio al fondo y nadie alrededor. En términos de espacio, el fuera campo queda ambiguo; se trata de una calle o un estacionamiento, pero es imposible imaginar la apariencia de los alrededores o la existencia de otros objetos y sin embargo, no interesa saber la ubicación espacial exacta, lo que importa con estos dos planos es anclar la atención del espectador en la carta. Con esa intención se construyen las tomas restantes de la secuencia (fig.1).

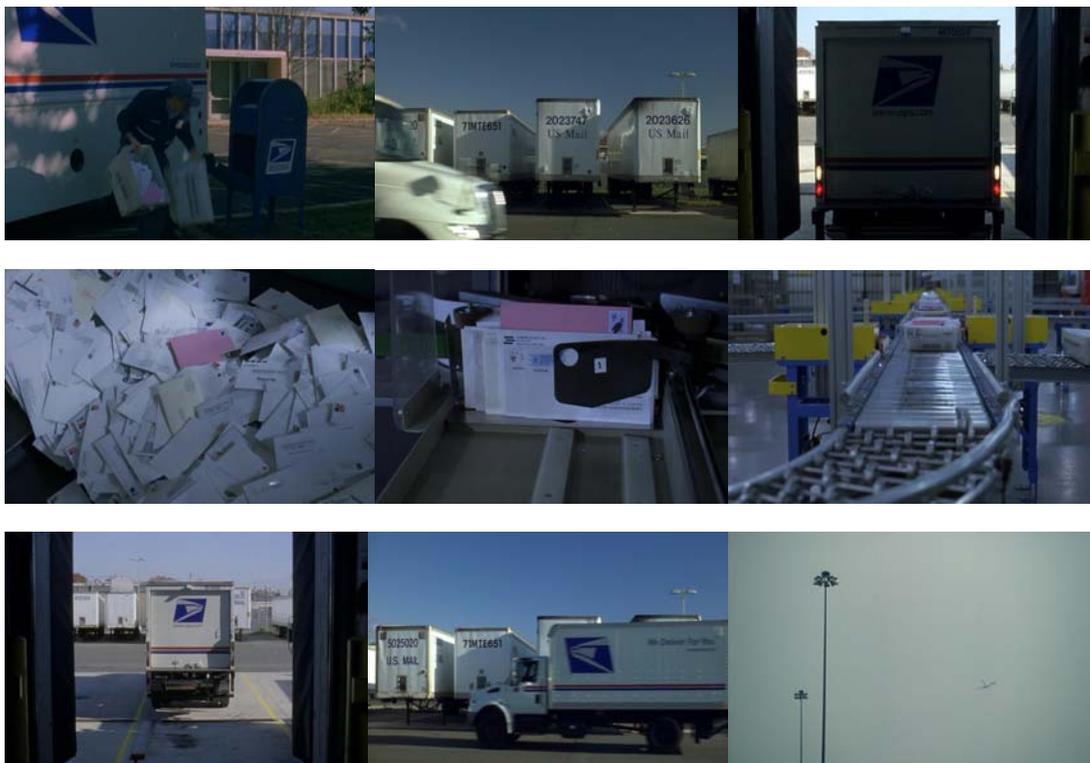


Fig. 1

La composición de los encuadres y la repetición de algunos de ellos, así como el montaje, son la forma visual a través de la cual el director transmite la idea de: la carta llega, se clasifica y sale de la estación postal rumbo a su destino. Sencillo para la narración escrita u oral, hay mucho espacio para la imaginación, pero distinto para el relato cinematográfico donde la claridad es una cualidad sumamente importante, hay que saber dirigir los movimientos de los objetos y/o personajes dentro del cuadro para darse a entender y no confundir al espectador, llevar esa imaginación a lo real y concreto: una imagen.

Regresando al campo y fuera campo, los encuadres de esta secuencia no muestran jamás una panorámica de la estación postal, o el trayecto de la camioneta, o el estacionamiento completo. Es entonces que el espectador, tras ver las acciones y los logotipos del servicio postal estadounidense, asimila el espacio de una manera conceptual; es decir, sabe que es una estación del servicio postal pero no tiene la imagen exacta del lugar ni su ubicación geográfica.

La razón por la cual no se da más información al respecto, es la nula importancia que tiene para el desarrollo de la trama. Por lo mismo, no son mostrados ni personas ni otra camioneta igual en pantalla. Así es como la carta rosa adquiere una personalidad, se convierte en el personaje principal de la secuencia a partir de concentrar la atención del espectador.

Brindar más información sobre el lugar de los acontecimientos provocaría una distracción que rondaría la mente del espectador a lo largo de todo el film. ¡Y eso sería desastroso!, se la pasaría tratando de resolver el misterio con una información in-sig-ni-fi-can-te. Le sería casi imposible llegar a la esencia del film, a lo que el director quiere contar.

El plano donde se aparece el avión es clave en esta secuencia. Con los encuadres anteriores el espectador pasa a formar parte de la acción mostrada, es introducido al lugar donde se desarrollan las acciones como si estuviera a un lado de la carta, pero con el plano catorce se rompe dicha relación y el espectador se convierte un testigo que observa a la distancia, desde el suelo, cómo se aleja la carta en el avión.

En esta toma se rompe el ritmo para dar paso a los créditos iniciales; aparecen en color rosa después de un fade a negro sobre la imagen de un cielo nublado que posteriormente se funde en disolvencia con sellos postales, creando una tercera imagen. De esta manera se forma un puente que permite continuar la historia al terminar los créditos, donde el destino final y el contenido de la carta son revelados.

Montaje brusco anti-escuela

En la clase de realización de televisión, al alumno se le enseña el *montaje invisible* -el más utilizado en todo el mundo. Creado por Edwin S. Porter y David Wark Griffith-; el cual establece que para pasar de un plano a otro deben respetarse determinados lineamientos, como el eje de mirada, de acción, condiciones de luz, etc. Esto con el propósito de una transición natural y fluida, en la que no se percibe el inicio y el fin de un plano. De esta manera, la atención del público se concentra en lo acontecido dentro del cuadro, en el desarrollo de la historia misma. Por ello utilizar el corte directo es muy difícil y en ocasiones se recurre a la disolvencia para suavizar la transición.

En *Flores Rotas* el director hace un montaje intencionalmente brusco, rompiendo con lo dicho por los profesores; sin embargo, ¡funciona perfecto en

la cinta! Este tipo de montaje está presente no en toda la película, sino sólo en momentos estratégicos: cuando *Don* se dirige a casa de cada una de las posibles madres de su supuesto hijo. Jim Jarmusch juega con las teorías sobre un montaje limpio y natural sin afectar el desarrollo de la historia. Por el contrario, utiliza este juego para destacar el estado emocional del protagonista.

Los planos que forman estas secuencias son imágenes-ícono; sintetizan todo un concepto y simplifican la forma en que se representa el viaje del personaje principal: *Don* con gafas conduciendo un automóvil, *Don* insertando el mismo cd de música etíope -es la música para el viaje-, *Don* leyendo mapas y *Don* viajando en avión. El ritmo es creado por un juego de imágenes que van desde tomas del interior del auto con encuadres cerradísimos (big close up, close up y tight shot), hasta planos abiertos (long shot y big long shot) donde se ve al auto transitando calles y autopistas (fig.2).



Fig. 2

La mayoría de las tomas correspondientes al interior del auto están hechas en cámara subjetiva para así lograr de nuevo introducir –no únicamente mostrar– al espectador en el desarrollo de la acción. En este punto, se presenta de manera evidente un montaje brusco pero terriblemente efectivo. Se tiene en cámara subjetiva la autopista de frente, en corte directo se une el siguiente plano donde la posición de la cámara y el encuadre son los mismos pero el paisaje es otro, ahora ya no se trata de una pista de cuatro o cinco carriles en un solo sentido, sino de una carretera de dos sentidos. El espectador siente lo que se conoce como un *brinco* en la sucesión de planos, a esto llamo *montaje brusco anti-escuela* (Fig. 3).



Fig. 3

Otro ejemplo ocurre cuando en cámara subjetiva se ve de frente una calle de dos carriles, la cámara hace un pequeño giro hacia la izquierda –como si el conductor, *Don*, volteara a ver el paisaje– y, siguiendo el movimiento, entra en corte directo otro plano con el mismo encuadre, ahora el paisaje ha cambiado. En el plano anterior se veían pinos de un verde oscuro y ahora árboles de un verde más opaco y la orilla de la carretera tapizada de hojas secas.

En otra secuencia el director presenta un plano fijo en cámara subjetiva de mapas en el asiento del copiloto, corte directo y ahora la cámara está emplazada en un costado del auto en movimiento tomando en segundo plano árboles que

parecen desplazarse hacia la derecha. En este caso la cámara si ha cambiado de lugar, pero de igual manera se siente ese brinco.

El último ejemplo de montaje brusco anti-escuela, se manifiesta en un plano general donde se tiene a tres personas comiendo en la misma mesa. *Don* esta al centro, frente a la cámara, a la derecha un hombre y a la izquierda una mujer; en corte directo se une el siguiente plano: close up a *Don* de perfil manejando un auto. El rostro se le ve azulado, la cámara gira hacia el parabrisas y se observa que ha comenzado a anochecer, llueve sobre la autopista. Se pasa tan repentinamente de una iluminación a otra que, aunado a la composición de los dos planos, provoca de nuevo un golpe visual.

Cabe destacar que en dicho ejemplo el sonido es igualmente importante. Durante el primer plano hay sonidos incidentales de los personajes comiendo y repentinamente, al cambiar de plano, entra sonido ambiente de autopista en segundo plano sonoro.

El montaje refuerza determinados rasgos de la personalidad de *Don*, va más allá de provocar el brinco visual, ¡narra con él!

¿Por qué funciona éste montaje?

El montaje brusco anti-escuela funciona principalmente porque los brincos visuales actúan como elipsis que, además de dar una perfecta sensación del paso del tiempo, resaltan la permanencia del mismo estado emocional del protagonista, por ello son presentados en cámara subjetiva.

Jim Jarmusch hace ver el montaje anti-escuela de *Flores Rotas* fácil y divertido; no obstante, la aparente sencillez esconde tras de sí un pleno conocimiento sobre teoría y técnica cinematográfica. El campo y el fuera campo son conceptos inherentes al montaje en su diseño y elaboración, pero no significa que sean fáciles de manejar y mucho menos que todo montaje funcione en un film. Al utilizar imágenes de la realidad, el director recrea la vida y necesita ser lo suficientemente preciso para no confundir al espectador, de lo contrario, el interés por la película como un todo; es decir, una unidad donde todas las partes de la misma coexisten sin que una sea más relevante que la otra, se pierde.

Ésta es la razón por la cual el montaje brusco no resulta molesto, al contrario, provoca una sonrisa y, sobre todo, gran admiración. Jim Jarmusch juega de la concepción de un montaje natural utilizando la propia teoría cinematográfica

La Fotografía

La fotografía está estrechamente vinculada con la personalidad del protagonista. *Don* es un tipo de dinero, siempre se ve apático; cuando su novia lo abandona, él ni se inmuta, no hace nada en absoluto por evitar la ruptura. A través de los diálogos se le informa al espectador que es un mujeriego, un *Don Juan*; sin embargo, parece estar siempre aburrido, habla lento y sus movimientos corporales también lo son. Sus diálogos son un tanto pesimistas y cuando visita a sus ex amantes no muestra actitud alguna de conquista.

La cinta está hecha prácticamente con cámara fija. Se presentan muchos espacios abiertos para resaltar la actitud del personaje, siempre ajeno o

incómodo. La composición de la imagen muestra un orden de los elementos que transmite la sensación de quietud, de estancamiento.

Para subrayar dos sueños del personaje principal se saturan los colores, pero fuera de ello el film está fotografiado con colores neutros y, en algunas escenas, oscuros –como el interior de la casa de *Don-*. A ello se le suma la lluvia y silencios prologados, creando así la atmósfera en la que se desenvuelve la historia de un *Don Juan* que parece ser el conquistado y nunca el conquistador, contrario a lo que comúnmente se conoce como *Don Juan*. La fotografía actúa como un reflejo del estado emocional del protagonista.

En *Flores Rotas* Jim Jarmusch hace de un punto un universo.

HÉROE

Ficha técnica

Título original: *Ying Xiong*.

Dirección: Zhang Yimou.

Guión: Zhang Yimou, Li Fens y Wang Bin.

Producción: Zhang Yimou y Bill Kong.

Fotografía: Christopher Doyle.

Música: Tan Dun.

Montaje: Zhai Ru y Angie Lam.

Intérpretes: Jet Li (*Sin nombre*), Zhang Ziyi (*Luna*), Tony Leung Chiu Wai (*Espada rota*), Maggie Cheung (*Nieve voladora*), Chen Dao Ming (*el Rey de Qin*), Donnie yen (*Cielo*), Liu Zhong Yuan, Zheng Tian Yong, Quin Yan, Chang Xiao Yang, Zhang Ya Kun, Ma Wen Hua.

País: China.

Año: 2002.

Duración: 99 minutos.

Sinopsis

Zhang Yimou es un hombre de colores y *Héroe* no es la excepción. El color juega un papel primordial en el desarrollo del conflicto dramático, refuerza y acrecienta la emotividad de la película además de dividir la historia en capítulos y vincularse directamente con la personalidad de los personajes.

Antes de convertirse en la actual nación, China se encuentra dividida en siete estados en constante guerra: Qin, Zhao, Han, Wei, Yan, Chu y Qi. El *Rey* de Qin está obsesionado con ser el único y absoluto gobernante de China, sin embargo, la única posibilidad de lograr la unificación de los reinos es acabando con sus enemigos más peligrosos: *Cielo*, *Nieve voladora*, y *Espada rota*. Para ello ofrece una gran recompensa en poder y dinero a quien sea capaz de derrotarlos. Pasan años sin ser reclamada la recompensa hasta que un día aparece en el palacio un misterioso guerrero, *Sin nombre*, llevando las legendarias armas de sus enemigos.

El Palacio del Rey

Christopher Doyle, director de fotografía, filma el palacio del *Rey* de Qin en tonalidades oscuras de azul, gris y negro principalmente, a ello se le suman encuadres abiertos denotando un espacio interior amplio prácticamente vacío. A través de la combinación entre color-espacio, Doyle consigue un ambiente frío y silencioso que aunado a los diálogos y la actitud de los personajes (*Sin nombre* y el *Rey*), crea una atmósfera calma en la superficie pero llena de tensión al interior. De esta manera se provoca en el espectador un sentimiento de curiosidad por averiguar las razones de la actitud calculadora y analítica de los

personajes, sentimiento que con el paso de los minutos se transforma en angustia por el desenlace final.

La uniformidad cromática del interior del palacio produce un anclaje espacio-temporal, permitiendo al público reconocer y asimilar de manera inmediata el lugar donde se encuentran *Sin nombre* y el *Rey*. Como consecuencia, el palacio representa también un tiempo, el presente en la historia y en el cual los personajes relatan acontecimientos -mostrados en pantalla- ocurridos en el pasado o en la imaginación. Tal efecto es la razón por la cual el director puede, y de hecho lo hace, intercalar imágenes de características muy diferentes sin utilizar fundidos a negro o cualquier otro recurso para regresar al tiempo presente, al palacio. Si no existiera tal anclaje, el espectador probablemente confundiría los tiempos.

Sin nombre Vs Cielo

La batalla se desarrolla tanto en la realidad como en el pensamiento de los personajes, para ello el director decide fotografiar a color y en blanco y negro, respectivamente. En la realidad el color predominante es el gris, toda la escenografía tiene más o menos el mismo tono al igual que el vestuario de los personajes secundarios, solo *Cielo* se destaca por su vestimenta color amarillo ocre. *Sin nombre* viste de color negro y de esta manera se une a la escenografía volviéndose parte de la casa de ajedrez –lugar donde se lleva a cabo la batalla-.

A pesar de existir un mayor contraste en los tonos, el aplanamiento de la imagen se mantiene en la batalla acontecida dentro del pensamiento de los guerreros. Si bien los diálogos son el indicativo de estos escenarios, mental y real, es el color quien los distingue y acentúa, concentrando de esta manera la

atención del espectador en la pelea misma, en la coreografía de artes marciales. El manejo del color elimina la duda del espectador “¿realidad o pensamiento?”, incluso hace posible intercalar las imágenes blanco y negro con las de color para aumentar la tensión del combate.

Además de diferenciar entre la realidad y el pensamiento, el color cumple con otra función: establecer como mero personaje complementario a *Cielo*, ya que su única importancia es la de existir en el relato. Esta es la principal razón por la que se emplea una casi inexpresividad de la imagen en términos cromáticos y de contraste, misma que define la interacción entre *Cielo* y *Sin nombre*. El color se convierte un narrador que expresa el prácticamente nulo protagonismo de *Cielo*.

La mentira de Sin nombre

El color se emplea para exaltar la fragilidad emocional e intolerancia de los personajes, víctimas de sus propias actitudes irracionales. Matan y copulan por celos, por amor a la caligrafía arriesgan sus vidas, por venganza mueren... Estos rasgos de la personalidad son intensificados por el color rojo, el cual se encuentra en todas las escenas de una manera evidente.

Todos los personajes, a excepción de los soldados del *Rey*, visten de un rojo intenso, encendido. Asimismo, la escuela de caligrafía, lugar de los hechos, está construida de rojo en distintos tonos, incluso el pergamino está escrito en tinta roja. Cabe destacar dos planos donde se suma a la expresión corporal y al color, el manejo de la cámara para transmitir el estado emocional -dominado por la ira- de *Nieve voladora* y *Espada rota*. Se trata de un dolly out combinado con un movimiento giratorio en un pasillo de la escuela haciendo encuadres

diagonales (plano holandés) ¡Qué gran uso de la cámara!, provee de impacto e intensidad a la escena (fig. 4).



Fig. 4

Durante el duelo entre *Nieve voladora* y *Luna* el contraste del paisaje (amarillo) con el vestuario de los personajes (rojo), expresa la idea de la razón ofuscada por la pasión (fig.5). Hacia el final de esta escena el color se convierte en símbolo de la muerte de *Luna*. ¿Cómo se logra tal efecto! Zoom in a la mirada agonizante de *Luna* después de haber recibido un golpe letal. Ella en cámara subjetiva, en long shot, ve a la distancia a *Nieve voladora* vestida de rojo en medio del bosque amarillo. Las hojas de los árboles que caen, lentamente se van tiñendo de rojo y con ellas todo el bosque. Long shot para mostrar cómo *Luna*, sin fuerzas para sostenerse, cae. Close up de *Nieve voladora* girando hacia donde se encuentra *Luna* y en cámara subjetiva, en long shot, la observa tendida en el piso siendo cubierta por las hojas que siguen cayendo. Todo ha quedado pintado de rojo, tan sólo se escucha el sonido de las hojas y música suave de fondo (fig. 6).



Fig. 5

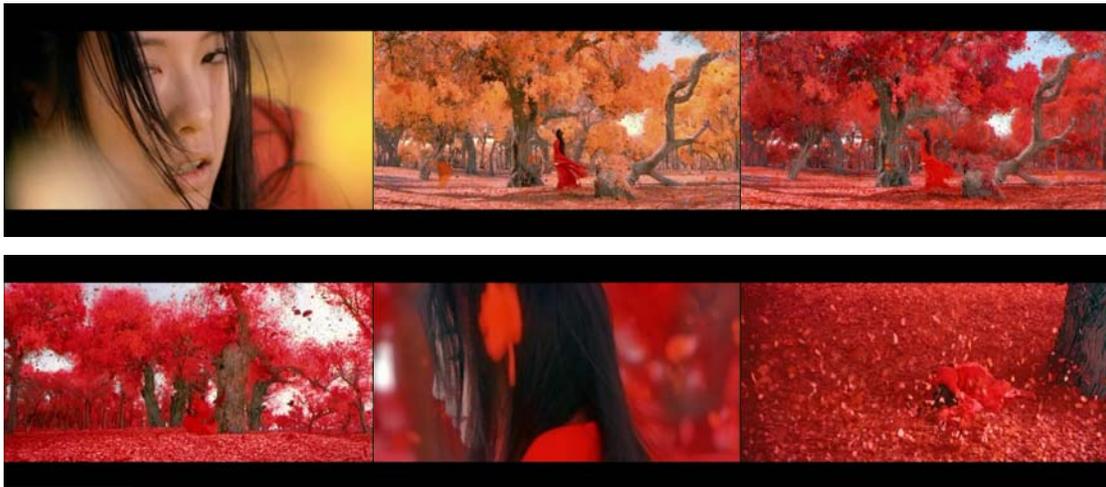


Fig. 6

En términos de la división de la historia en capítulos, el rojo corresponde a la mentira de *Sin nombre*, se dibujan las características relatadas de *Espada rota*, *Nieve voladora* y *Luna*; sin embargo, lo que realmente el engaño deja ver, es el mundo interior del mismísimo *Sin nombre*, ese odio hacia el *Rey*. Lo más impresionante y grandioso es no darse cuenta de ello sino hacia el final de la película, entonces se descubre otra significación del color, otro uso narrativo que deja boquiabierto.

El anzuelo

El anzuelo, una construcción mental de los acontecimientos expuesta por el *Rey*, quien ha descubierto la mentira y el verdadero plan de *Sin nombre*: asesinarlo. Por ello Zhang Yimou muestra sólo los hechos más relevantes tanto del plan como de lo que, según el *Rey*, en verdad ocurrió. Por otra parte, se materializa la concepción que el *Rey* tiene de *Espada rota* y *Nieve voladora*: “Me parecieron seres honorables y excepcionales.” Tales sucesos se desenvuelven en un mundo cromático ahora dominado por un azul claro, produciendo una atmósfera tranquila donde reina el raciocinio y la aceptación, incluso conformidad, del destino de *Nieve voladora* y *Espada rota*. Pero no todo el trabajo lo hace el color por sí solo, es la unión con la actuación lo que le da vida a la imagen.

Al comenzar esta nueva versión del asesinato de los enemigos del *Rey* (*Espada rota*, *Nieve voladora* y *Cielo*) el espectador infiere que la cinta abordará diferentes versiones de los hechos filmadas en distintos colores. En cierto sentido se vuelve un tanto predecible la estructura del guión; no obstante, lejos de ser un defecto es una virtud del director; porque dirige y concentra la atención del público en *lo que ocurre dentro de la pantalla*, hablando no únicamente de los hechos sino de la imagen misma. El espectador comienza a especular sobre el significado del color y es la historia misma quien le responde esas dudas, su mente no se detiene en el análisis de lo observado –algo sumamente difícil de lograr para un cineasta-. Este lenguaje es realmente admirable, un pequeñísimo error y el público se pierde en explicaciones mentales.

Durante este segmento del film Yimou brinda información aparentemente sobrada e innecesaria. Tomando en cuenta que el relato es una suposición del *Rey* de Qin sobre la conspiración de sus enemigos para asesinarlo, no tendría

porque haber imágenes que hablaran de tal manera sobre el profundo amor de *Espada rota* y *Nieve voladora*. Su relación como pareja es importante para el desarrollo del conflicto pero no justifica tanto protagonismo y belleza, lo verdaderamente importante sería entonces el plan de *Sin nombre*.

No obstante, mostrar el amor de la pareja sirve para describir con mayor exactitud esta parte de la personalidad de *Espada rota*; es de él de quien en realidad se habla en el capítulo, de su entrega total hacia *Nieve voladora*. A ello lo denomino *anzuelo*, porque las imágenes dicen más de lo aparente y eso queda de alguna manera impreso en la mente del espectador, preparándolo para un golpe emotivo. La imagen evoca sentimientos y emociones a través de la máscara de la trama. El anzuelo proporciona los elementos de un suspense en cuanto la relación amorosa de los personajes, la cual se tensa aun más en el siguiente capítulo.

Pero, ¿qué forma tiene el anzuelo? Básicamente es toda la escena del lago, en la cual una vez más, existe una pelea dentro del pensamiento de los personajes. Aquí no se recurre al blanco y negro para diferenciarla de la realidad, por el contrario, está filmada a color en un paisaje hermoso donde ahora, opuesto a lo realizado en la batalla con *Cielo*, la imagen es sumamente expresiva. Entonces, ¿cómo se consigue separar pensamiento de realidad en términos técnico-visuales? Con una típica y simple disolvencia del rostro de los personajes (*Sin nombre* y *Espada rota*) a la batalla; es decir, un close up unido por una disolvencia a un long shot. Unir de tal maneja los planos ayuda a mantener la armonía de la escena y con ello las imágenes crean un vínculo entre el amor de la pareja y la belleza de la locación (fig. 9).



Fig. 7

La revelación

Al verse descubierto, *Sin nombre* finalmente cuenta la verdad de los acontecimientos al *Rey*. Verdad, esperanza y paz son la carga simbólica que yace en el color protagónico de este capítulo: blanco. Es la razón por la cual la vestimenta de *Sin nombre*, que a lo largo de prácticamente toda la película había sido de color negro, ahora sólo por un momento cambia a un traje blanco, similar en su forma y de igual color al del resto de los personajes. ¿Por qué?, ¿para qué?, ¿con qué objeto? Para reafirmar la idea central de estar observando por fin la verdad de lo ocurrido, por ello dicho vestuario es presentado en la escena inicial del capítulo.

De la misma manera, la composición cromática sirve para decirle al público: “*Sin nombre* es igual a *Espada rota*” -idea fortalecida por un texto del propio *Sin nombre*-. Precisamente la unión de texto y color provoca en la mente del espectador una nueva concepción del personaje, donde de manera muy sutil, se ve a una persona de principios y valores como el honor y la lealtad, impresión apoyada por sus acciones: no ataca directamente a *Espada rota* ni lástima a *Luna*, aún cuando ella intenta matarlo.

Hacia el final de la escena, cuando enfrenta a *Nieve voladora*, se regresa al traje negro y se observa a un *Sin nombre* sin vacilaciones decidido a continuar con su plan; no obstante, el efecto del taje blanco permanece en el público como una semilla que germinará en la escena final de la película. ¡Otro anzuelo más arrojado al corazón espectador!

Debido a que se trata de la versión real y verdadera, el capítulo revela la personalidad de los personajes sin camuflaje alguno. Dentro del relato de *Sin nombre* se presentan dos recuerdos de *Espada rota*: el momento en que conoció a *Nieve voladora* y el ataque al palacio del *Rey* que llevaron a cabo estos dos. El color verde es ahora quien separa este flash back dentro del capítulo; asimismo, subraya la melancolía y tristeza de *Espada rota* dejando ver el sentimiento desbordante de venganza que posee *Nieve voladora*.

Al regresar al color blanco, *Espada rota* le regala unas palabras a *Sin nombre* para convencerlo de no asesinar al *Rey*. Este último pregunta a *Sin nombre* cuales son dichas palabras, entonces descubre el motivo por el cual no fue o asesinado en aquel ataque donde *Espada rota* le perdonó la vida. De esta manera el pasaje verde adquiere una fuerza tal que reafirma ese sentido de revelación a todo el capítulo.

Clímax

Repentinamente los anzuelos con el devenir de los hechos dan fruto y ahora se encuentra todo preparado para el golpe emotivo final en dos historias unidas por un mismo personaje. Una de ellas, el asesinato del *Rey* de Qin o la unificación

de los siete reinos de la nación; la otra, la relación amorosa de *Espada rota* y *Nieve voladora*.

En cuanto al color, de forma natural se mantiene el blanco en la historia de amor; aspecto afortunado y sumamente importante, no tendría sentido fotografiar en otro color, sería confundir al espectador y echaría a perder el trabajo de la imagen a lo largo de toda la película. Al fin y al cabo, la resolución final es también verdadera, ya no es la versión de nadie, ahora todos los acontecimientos son en tiempo presente y verdaderos, reales. Y el espectador es testigo de todo ello.

En el palacio todo fluye en los mismos valores cromáticos con los que inicia la cinta (tonalidades oscuras de azul, gris y negro). La atención del público está más que nunca concentrada en las acciones de los personajes. El color y el guión se vuelven uno.

El ideal máximo de un guerrero

El pergamino no tiene secretos del manejo de la espada. Sino que revela el máximo ideal de *Espada rota*. En la primera etapa, el hombre y la espada se vuelven uno. Una brizna de pasto puede convertirse en un arma mortal. En la etapa siguiente, la espada ya no reside en la mano sino en el corazón. Incluso sin un arma, el guerrero puede asesinar a su enemigo aunque esté a 100 pasos. Pero el ideal máximo se da cuando la espada desaparece por completo. El guerrero acepta lo que le rodea. El deseo de matar ya no existe. Solo hay paz.

Después de escuchar al *Rey* decir las palabras anteriores en una de las últimas escenas de la película, se observa en pantalla la muerte de los enamorados y se fortalece la carga simbólica del color blanco. *Espada rota* muere con fe y esperanza en un reino unificado.

El asesinato del *Rey* no se lleva a cabo y *Sin nombre* es “ejecutado como un asesino, pero enterrado como héroe.”* Para esta escena Christopher Doyle hace encuadres abiertos (long shot) y panorámicos (big long shot) donde se observa un marcado contraste entre el poderío militar del reino y la fuerza espiritual de un sólo hombre. Del mismo modo se logra un contraste cromático entre el negro, el blanco y el rojo. Es la forma empleada para expresar la grandeza de la obra de *Sin nombre* y de ser humano en el que se convierte. Con estos mismos encuadres y en cámara subjetiva, se observan miles de flechas asesinas que se dirigen a su cuerpo.

Es increíble cómo hasta que la película ha terminado, es posible darse cuenta que el color narra al mismo tiempo en distintos planos. Al estar observando los hechos relatados por un determinado personaje, el color resalta las actitudes de los implicados en el relato; al final, en realidad el color define la personalidad de los personajes que refieren los acontecimientos. El rojo define a *Sin nombre* como el azul al *Rey* o el blanco a *Espada rota*.

Asimismo, el cambio de color a lo largo del film se vincula directamente con la veracidad de los relatos, a la vez que narra la transformación espiritual de un guerrero.

* Texto de la película en la escena final.

EL TERCER TIRO

Ficha técnica

Título original: The trouble with Harry.

Dirección: Alfred Hitchcock.

Guión: John Michael Hayes, de una novela de Jack Trevor Story.

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount.

Fotografía: Robert Burks, A.S.C. (Vista Vision).

Música: Bernard Herrmann.

Canción: *Flaggin' the Train to Tuscaloosa*; Letra: Mack David; Música: Raymond Scott.

Montaje: Alma Macrorie.

Intérpretes: Edmund Gwenn (*capitán Albert Wiles*), John Forsythe (*Sam Marlow, el pintor*), Shirley MacLaine (*Jennifer*), Mildred Natwick (*Srta. Gravely*), Jerry Mathers (*Arnie, el niño*) Mildred Dunnock (*Sra. Wiggs*), Royal Dano (*Alfred Wiggs*).

País: Estados Unidos.

Año: 1956.

Duración: 99 minutos.

Sinopsis

Se trata de una comedia llena de misterio, *suspense* y mucho humor a la Hitchcock. En un pequeño pueblo de Vermont un viejo capitán que caza en el bosque cree asesinar accidentalmente a Harry. Ayudado por sus amigos entierra, desentierra y transporta varias veces el cadáver con el único propósito de no ser encarcelado. Se descubre su inocencia pero ahora todos se sienten responsables de la muerte de Harry y las inhumaciones continúan. Finalmente la causa real de la muerte es revelada y esta insignificante aventura culmina con la formación de una nueva pareja: el pintor abstracto y la peculiar Jennifer.

Suspense

¿Hitchcock haciendo comedia? Efectivamente, la cinta es una comedia donde el director emplea su estilo de trabajo: el *suspense*, utilizado en esta ocasión para hacer reír al público. Pero, ¿qué es el *suspense*? Hitchcock lo define como “incertidumbre acompañada de aprehensión,”ⁱ y lo considera “el medio más poderoso para mantener la atención del espectador”.ⁱⁱ En una de sus entrevistas con François Truffaut, Hitchcock proporciona un claro ejemplo de lo que es el *suspense* diferenciándolo de la sorpresa:

Nosotros estamos hablando, tal vez haya una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es de lo más normal, no ocurre nada especial, y de repente: ¡bum!, una explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente normal, desprovista de interés. Examinemos ahora el *suspense*. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe,

probablemente porque ha visto al anarquista ponerla. El público sabe que la bomba explotará a la una y sabe también que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado). La misma insignificante conversación se convierte de pronto en muy interesante, porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decirle a los personajes que están en pantalla: “No deberíais hablar de cosas banales, hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar”. En el primer caso se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le ofrecemos quince minutos de suspense.ⁱⁱⁱ

Para la manifestación del suspense es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia; esto es, que el espectador posea más información que los personajes. A ello André Gaudreault y François Jost lo nombran “un desequilibrio cognitivo entre personaje y espectador,”^{iv} el cual provoca en el público esa incertidumbre y aprehensión que el director menciona, manteniéndolo atento a la película.

El suspense en el guión (secuencia inicial)

Al comienzo de la película se muestra jugar a un niño en el bosque (*Arnie*), quien después de escuchar tres disparos, camina y se encuentra con el cuerpo de un hombre muerto; sale corriendo. Enseguida se ve a un viejo solitario sentado en el bosque hablándole a su rifle sobre la caza. Debido al monólogo y la imagen, el espectador asocia al viejo (el *Capitán Wiles*) con la información anterior y establece que él es el asesino del hombre a quien el niño vio. Se observa al *Capitán* buscando el destino de las balas disparadas anteriormente: la primera perforó una lata de cerveza y la segunda un letrero pero al estar

buscando la última bala, el *Capitán* descubre al hombre muerto (*Harry*); por tanto, se cree culpable de haberlo matado accidentalmente.

El público sabe o cree saber que el asesino es el *Capitán*, quien tiene miedo de ser arrestado. A continuación la *Srta. Gravelly* aparece en la escena del crimen sin que el *Capitán* pueda advertirlo, y como el espectador ha visto más tiempo a éste último en pantalla, establece una relación de simpatía por el personaje; se siente más cercano a él y experimenta una ligera angustia por su libertad.

La *Srta. Gravelly* verá al *Capitán* arrastrar el cadáver, la emoción aumenta en el espectador debido a ese desequilibrio cognitivo del que habla Graudreault, ¿qué le va a suceder al *Capitán*? Las acciones, la actuación, el diálogo y el encuadre ponen fin a la angustia provocando la risa; a la *Srta. Gravelly* no le interesa el cadáver en absoluto, no intenta averiguar su identidad ni las razones por las cuales el *Capitán* lo arrastra. Pero precisamente la indiferencia y, en especial, la actitud nerviosa de la *Srta. Gravelly*, generan en la mente del espectador una sutil sospecha.

Esta escena establece el tono del film, “Todo el humor de la película procede de un único mecanismo, siempre el mismo, una especie de flema exagerada; se habla del cadáver como si se tratara de un paquete de cigarrillos.”^v He aquí la importancia de iniciar con dicha escena, desde el comienzo Hitchcock da a conocer el tema de su película así como su tratamiento, y el suspense es el mecanismo a través del cual el espectador se vuelve partícipe de la historia, es llevado a darle el mismo trato al hombre muerto.

Para el director, *Harry* es el *MacGuffin* de la película: un elemento “extremadamente importante para los personajes pero nada relevantes para mí,

el narrador”.^{vi} Así, *Harry* funciona como el elemento que une todos los acontecimientos de la historia; sin embargo, es también un mero pretexto que permite la expresión del suspense. El suspense, entendido como forma narrativa, se convierte en el contenido de la película.

El suspense vuelve a producirse con mayor intensidad al marcharse la señorita *Gravely*. Mientras el *Capitán* continúa arrastrando el cadáver se escucha la voz de un niño; entonces el espectador recuerda a *Arnie*, quien ha traído a su madre para enseñarle su hallazgo. El *Capitán* se esconde detrás de un árbol y observa. Nuevamente no se le da importancia al asunto, la madre (*Jennifer*) se muestra contenta y agradecida por la muerte de *Harry*. Tanto *Jennifer* como *Arnie* se retiran sin representar algún peligro para el *Capitán*.

Enseguida, cuando el *Capitán Wiles* se dispone a dejar el árbol para arrastrar el cuerpo de *Harry* y por fin enterrarlo, aparece otro personaje: *el doctor*, quien camina desde el fondo leyendo un libro hasta llegar al muerto. El suspense llega a un clímax, es prácticamente imposible que el *Capitán* no sea descubierto. ¿Qué sucede entonces? *El doctor* tropieza con *Harry* pero se le caen los anteojos y ¡no lo ve!, nuevamente se los coloca y sin mirar a su alrededor, se levanta y continúa la lectura alejándose del lugar.

Cuando todo parece haber terminado crece todavía más el suspense. “En mis películas trato de intensificar esa aprehensión hasta un punto en que se convierta insoportable.”^{vii} Aparece otro personaje: *un vagabundo*, que hurta los zapatos del muerto y huye con ellos puestos, ¡qué gag, qué maestría de Hitchcock al combinar humor y calidad técnica!

Desde los créditos iniciales –con música de Bernard Herrmann- y el encuentro de *Arnie* con el cadáver, al espectador le queda claro que la película es

una comedia; el suspense corresponde a una incertidumbre divertida por lo que ocurre en pantalla, por las situaciones en las que se ven envueltos los personajes al intentar conservar su libertad y resolver el misterio de la muerte de *Harry*.

La imagen en la creación del suspense

¿Cómo son y cómo funcionan las imágenes de lo arriba descrito? en otras palabras, ¿cómo lo filma Alfred Hitchcock? Una de sus características principales consiste en dar a conocer en los primeros diez minutos el conflicto a partir del cual se desarrollara la trama del film. Con ello engancha al público y obtiene su atención, lo atrapa.

El inicio de la película es fascinante, sorprende la calidad técnica del director, hace de ella el contenido de la película. Comienza la cinta con planos generales y panorámicos del lugar donde se llevarán a cabo los acontecimientos. Alternando long shots y big long shots logra establecer una unidad espacio-temporal. En el primer plano (long shot) se encuadra la iglesia del pueblo y se escuchan campanas, expresando la idea que es de mañana -idea reforzada por los diálogos posteriores-. Los primeros cinco planos integran una secuencia debido principalmente a que están hechos con cámara fija y son unidos a través de disolvencias; poseen el mismo sentido narrativo.

En los primeros tres de ellos no se presenta ningún personaje, dirigiendo así la atención del espectador hacia las características del lugar; sin embargo, en el cuarto plano, en big long shot, se alcanza a percibir un punto moviéndose del centro hacia la derecha de la pantalla, lo que sugiere la presencia de alguien. La siguiente imagen muestra en long shot a *Arnie* caminando por el bosque, la gran diferencia radica en que éste quinto plano se une con el sexto en corte directo; es

decir, entra en disolvencia y sale en corte directo, rompiendo con la secuencia anterior.

A partir de entonces y hasta el momento en que *Arnie* se topa con el muerto, los planos serán unidos de la misma manera: en corte directo. Son básicamente long shots que se modifican con el movimiento del personaje dentro del cuadro; en cambio, para subrayar las reacciones del personaje ante la situación –al escuchar disparos y al encontrarse con *Harry*-, se hacen médium shots.

Entonces, ¿por qué usar en un principio la disolvencia y después el corte directo? Con la primer secuencia se establece una unidad de tiempo y espacio, la cual se apoya en la música tranquila que acompaña las imágenes, dando como resultado un ritmo visual semilento que se rompe con la unión de los siguientes planos; los cuales servirán para mostrar a los personajes, para vaciar la información respecto a ellos y así provocar en el público una reacción de interés. En suma, la disolvencia se utiliza para el bosque y los cortes directos para los personajes.

Hitchcock es un gran maestro de la técnica, justo antes del encuentro de *Arnie* con el cuerpo de *Harry*, el pequeño camina por el bosque, la cámara lo sigue haciendo un ligero paneo y antes de salir de cuadro, entra en disolvencia el siguiente plano donde la cámara es colocada frente al niño y éste camina directo hacia ella quedando en full shot en. Ahora la disolvencia es quien rompe el ritmo visual. La importancia de este *detalle técnico* –la transición- se halla en condensar el tiempo para posteriormente, con el siguiente plano, aprovechar un encuadre abierto en un momento dramático: long shot en cámara subjetiva de *Arnie* topándose con el cadáver. Provocando de esta manera un mayor impacto en el espectador (fig. 8). Los siguientes tres planos refuerzan la situación al

mostrar la reacción del personaje, un detalle de lo que él observa y el contexto. Cabe mencionar que la música acentúa el encuentro (fig. 9).



Fig. 8



Fig. 9

Para mostrar al siguiente personaje, el *Capitán Wiles*, el proceso se simplifica. *Arnie* ha salido corriendo y entra en disolvencia el *Capitán* en un full shot; en esta ocasión la disolvencia se utiliza para capitular la historia, rompiendo nuevamente el ritmo. Ahora los planos se unen en corte directo y muestran tan sólo al *Capitán*, ya no al lugar en sí. El director recurre al mismo montaje que con el niño para presentar el descubrimiento del cadáver: disolvencia para condensar el tiempo, plano general hasta convertirse en full shot y cámara subjetiva para intensificar el encuentro con *Harry* (fig. 10).



Fig. 10

0

Por otro lado, el público sabe de la culpabilidad del *Capitán* pero también sabe que él desconoce el accidente, en este caso la sorpresa es menor; en cambio, existe una anticipación de los hechos, producto de la técnica y el manejo de la información en cada uno de los planos. “... uno provee a los espectadores con información antes de tiempo. Los hacemos sentirse como una suerte de dioses que lo prevén todo y eso los emociona”.^{viii}

El personaje de la *Srta. Gravely* es presentado en la película mientras el *Capitán* arrastra el cuerpo del hombre muerto, aquí se hace evidente lo que yo llamo *cámara espía*, porque el punto de vista de la cámara es el punto de vista del público y así él posee información que el protagonista desconoce, creando suspense (fig. 11). Es un momento dramático muy específico. Con la *cámara espía* se logra involucrar al espectador en la película.



Fig. 11

La señorita *Gravely* entra a cuadro y sostiene una conversación con el *Capitán*, la cual es filmada en un two shot en plano americano con la cámara a un costado de los personajes. ¡El encuadre es perfecto! provoca una inexpresividad total por parte de la cámara respecto a *Harry*. En términos de composición, el cadáver queda en fuera campo, reforzando con ello la poca

importancia que se le da a lo largo de la película. Como bien dice Truffaut, es tratado como una cajetilla de cigarrillos (fig. 12).



Fig. 12

No obstante, cuando el *Capitán* ordena a la *Srta. Gravelly* olvidarse del incidente la situación cambia: un cortísimo zoom in justo en el momento en que el *Capitán* aprieta el brazo del personaje femenino y la imagen queda inundada de emoción. Así es cómo Hitchcock, utilizando júnica y exclusivamente la cámara!, subraya el temor del *Capitán* a ser condenado; asimismo el nerviosismo sospechoso de la señorita *Gravelly*. El movimiento de cámara se hace sin cortar el two shot, ¡qué talento!

Dicho tratamiento de la muerte tanto en forma técnica como dramática y narrativa, es una constante del cine hitchcockniano, lleno de humor negro que no a todo el mundo le causa gracia. *El tercer tiro* se basa en lo que Hitchcock concibe como *understatement*: “la presentación en tono ligero de acontecimientos muy dramáticos”.^{ix} La gran diferencia con la mayoría de sus películas reside esencialmente en que *El tercer tiro* es una comedia romántica clásica y no un thriller o una cinta de espías.

Regresando a la escena, la manera de filmar la conversación cambia repentinamente a un campo-contracampo en over shoulder, ¿por qué?, ¿cuál es

el propósito? Resaltar la reacción de la señorita *Gravely* al escuchar decir al *Capitán* sentirse mejor por haberle contado su situación a una persona “tierna y comprensiva”. Tal actitud será clave en otro momento de la historia donde ella confiesa sentirse responsable por la muerte de *Harry*, he ahí la importancia de hacer una composición visual que destaque su comportamiento y motive, de manera sutil, una sospecha en la imaginación del espectador.

El campo-contracampo filmado en over shoulder torna la conversación íntima y coloca al público como si fuera parte de ella, invadiendo la privacidad de los personajes; asimismo, los diálogos se unen al campo-contracampo para romper el suspense nuevamente con un gag: en lugar de hablar sobre el cadáver, La Señora *Gravely* invita al *Capitan* a tomar café y pastelillos en su casa. Después de que el espectador se entera de la cita acordada entre los dos personajes, se regresa al two shot anterior; es la forma visual empleada para minimizar a *Harry* y dar prioridad a la inocencia y simpatía del *Capitan Wiles*, así como la mutua atracción entre él y la señorita *Gravely*.

Para dar origen a la próxima manifestación de suspense se hace un long shot mostrando al *Capitán* corriendo para esconderse detrás de un árbol después de escuchar a *Arnie* gritándole a su madre. En otras palabras: ¡la cámara espía nuevamente! El público sabe que *Arnie* conoce del asesinato de *Harry* y ha llevado su madre a la escena del crimen, pero el *Capitán* desconoce tal información.

Los siguientes planos y el montaje de los mismos denotan aquello observado por el *Capitán* sin que él pueda ser visto por los demás personajes, al mismo tiempo se acentúan sus reacciones. “Lo importante es mantener al público en las situaciones, en lugar de dejarlo que observe a la distancia. Y esto sólo se logra fragmentando la acción en detalles; que cada detalle capte la

atención del espectador y revele su significado psicológico.”^x Para ello se emplea el long shot, el plano americano y el médium shot fundamentalmente. Este juego de puntos de vista trae como resultado que el suspense aumente creando un vínculo emocional entre espectador y personaje. Nuevamente un gag inesperado pone fin a la angustia del público: en cámara subjetiva del *Capitán*, se observa a la madre (*Jennifer*) alegrarse por la muerte de *Harry*.

Al ser los diálogos y la actuación quienes rompen el suspense y no la cámara, se enriquece el humor del film, puesto que la escena queda cargada de naturalidad.

Para presentar al *doctor* y al *vagabundo*, el procedimiento de filmación y montaje es el mismo, la posible reacción de cada personaje es lo que aumenta la aprehensión del espectador. La técnica es la misma pero al unirse con las distintas acciones y características de cada uno de los personajes, el suspense se manifiesta.

El maestro del suspense, Alfred Hitchcock, es del mismo modo un gran maestro de la técnica cinematográfica. Razón por la cual me pregunto ¿cómo serían sus películas si hubiera tenido la oportunidad de utilizar las nuevas tecnologías?

EL ESPEJO

Ficha técnica

Título original: *Zerkalo*.

Dirección: Andrei Tarkovski.

Guión: Andrei Tarkovski y Alexander Micharin.

Producción: Mosfilm.

Fotografía: Gueorgui Reberg.

Música: Eduard Artémiev, Bach, Pergolese, Purcell.

Montaje: Liudmila Feiganova

Intérpretes: Margarita Terjova (*madre de Aliocha y Natalia; la esposa*), Fílip Yankovski (*Aliocha a las 5 años*), Ignar Daniéltsev (*Ignar y Aliocha a los 12 años*), Oleg Yankovski (*el padre*), Nikolai Grinko (*el hombre de la imprenta*), Ala Demidova (*Lisa*), Yuri Nazárov (*el instructor militar*), Anatoli Solonitsin (*el viajero*), Innokenti Smoktunovski (*la voz de Aliocha, el narrador*), L. Tarkovskaya (*la madre de Aliocha, envejecida*), Tamara Ogordnokova, Y. Sventíkov, T. Rrechentnikova, E. Del Bosque, L. Correcher, A. Gutiérrez, D. García, T. Panes, Teresa del Bosque, Tatiana del Bosque. Los poemas de Arseni Tarkovski son recitados por Andrei Tarkovski.

País: URSS.

Año: 1974.

Duración: 106 minutos.

Para Tarkovski, el cine era mucho más que un oficio, una profesión o una disciplina artística; era un arte, sí, pero revestido de un sentido de la responsabilidad de cualidades casi místicas. Su compromiso con el arte iba más allá de querer expresar su visión del mundo; implicaba también una suerte de vocación espiritual. No resulta extraño, entonces, que su obra sea tan única; la combinación del compromiso devoto con una belleza formal inusitada y su intrigante ambigüedad, la vuelven uno de esos casos de verdadera poesía cinematográfica.ⁱ

Sinopsis

Debido a la complejidad narrativa de *El Espejo*, y en especial a la particular forma de concebir el cine por parte de Andrei Tarkovski, formular una sinopsis resulta no sólo difícil sino dudoso, hasta cierto punto. El film está hecho para que cada persona forme su propia película; no hay interpretaciones erróneas sólo diferentes y todas son validadas o posibles; sin embargo, se puede afirmar que el film trata sobre la vida del director. Para Rafael Medina de la Serna:

Los niveles en los que se desarrolla la película son fundamentalmente cuatro: 1) La vida real de una persona viva (el realizador) y sus relaciones con su madre, su esposa, su hijo; 2) los recuerdos de su madre, su padre y de la época estalinista[...]; 3) los sueños y las pesadillas infantiles, y 4) la interpolación de secuencia de noticieros alusivos a cualquiera de los periodos importantes de la historia del siglo que de una u otra manera repercutieron en la vida del artista. Los cuatro niveles se entrecruzan sin señal alguna para el espectador, Tarkovski utiliza sólo cortes directos que nos trasladan de un nivel a otro [...] formando una totalidad que para muchos puede parecer hermética e inaccesible.ⁱⁱ

Lógica Poética

Esa manera de intercalar los acontecimientos sin explicación, es uno de los principales conceptos teóricos de Tarkovski a partir de los cuales construye el film. Lo llama *lógica poética* o *razonamiento poético*, y se refiere a la forma narrativa que el cine debería utilizar en la expresión del conflicto dramático. La *lógica poética* consiste en un modo de relacionarse con la realidad, por parte de los personajes, carente de un orden lógico y secuencial, pese a ello, posee un encadenamiento asociativo que permite una valoración tanto afectiva como racional. Al respecto escribe:

el material cinematográfico puede ser unido de una manera que busque, sobre todo, el dejar al descubierto la lógica del pensamiento. Éste es el principio que determinará la sucesión de las secuencias y el montaje que las unificará. El origen y el desarrollo del pensamiento están sujetos a leyes propias y algunas veces requieren de formas de expresión bien diferentes de aquellas de la especulación lógica. Creo que el razonamiento poético es más cercano a las leyes que gobiernan el pensamiento, y por lo mismo a la vida misma, que la lógica del drama tradicional... Con las concatenaciones poéticas se amplía nuestro espacio emocional y el espectador se hace más participativo: se hace partícipe del proceso de descubrimiento de la vida, sin apoyo alguno de conclusiones ya hechas a partir de la trama o de los inevitables señalamientos del autor. Tiene a su disposición únicamente aquello que le ayuda a penetrar el más profundo significado de los complejos fenómenos representados frente a él.ⁱⁱⁱ

La lógica poética es también la principal diferencia con el cine tradicional. En los años veinte, con Eisesntein y Kuleshov, surge una visión del montaje que en la actualidad sigue siendo empleada: la unión de dos conceptos diferentes para crear un tercero. Tarkovski se pronuncia en contra de este “cine-montaje”, para

él, no permite al público aplicar su experiencia personal a aquello observado en pantalla; todo está dicho.

En cambio, utilizando la lógica poética, Tarkovski logra con verdadera maestría la colaboración del espectador. Este método de creación a través del cual “el artista obliga al público a crear un todo a partir de las distintas partes, y a pensar más allá de lo que ha sido expresado, es lo único que lo pone en pie de igualdad con el artista en la manera en que ambos perciben la película”.^{iv} Es increíble cómo el espectador es quien termina de construir el film, ¡la interpretación personal se convierte en la obra misma!

El Espejo contiene imágenes de diferentes texturas y calidades cromáticas (blanco y negro, color y medios tonos) carentes de una función específica dentro de la trama; igual se fotografía un recuerdo a color que una escena del presente, por ejemplo. No obstante, las imágenes, aparentemente inconexas forman un todo que provoca la sensación de pasado, presente y futuro, todo a la vez, revelando así la realidad interna del personaje principal.

Un film difícil que demanda del público una disposición especial, poco usual hoy en día donde se encuentra acostumbrado a una narración hollywoodense. “El espectador ideal, para mí, mira un film como un viajero mira el paisaje por el que atraviesa en tren.”^v El espectador debe tener claro que no existen simbolismos en la película pero sobre todo, debe estar dispuesto a dejarse llevar por los efectos que las imágenes le provoquen; hacer a un lado el raciocinio, el impulso por justificar y explicar. *El Espejo* no se comprende, se siente, se vive.

Montaje y edición

Jacques Aumont define al *montaje* como “el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración”.^{vi} Aunque puede parecer muy amplia, la definición permite ubicar al razonamiento poético como el principio que establece o determina el montaje de *El Espejo*. Tarkovski, quien en su libro *Esculpir el tiempo* utiliza indistintamente los términos montaje y edición, considera que:

Editar no es otra cosa finalmente que la variante ideal de la unión de las tomas, contenida ésta necesariamente en el material que se ha filmado. Editar una película correctamente, idóneamente, significa que las distintas escenas y tomas espontáneamente se unan, ya que, en cierto sentido, ellas mismas se editan, se unen de acuerdo a su propia e intrínseca estructura. Se trata simplemente de reconocer y seguir esta estructura al cortar y unir.^{vii}

La edición de esta obra cinematográfica es tan diferente a lo acostumbrado por el cine tradicional que al espectador le resulta difícilísimo entender la película: está siempre buscando el hilo conductor de la historia cuando éste ¡no existe! El cine tradicional lo lleva de la mano a través del desarrollo dramático permitiendo relacionar un plano con otro de manera inmediata, fácil y lógica para establecer un orden y un significado, pero aquí las imágenes carecen de un orden crónico. He ahí la dificultad para entenderla.

En el cine tradicional donde la trama es desarrollada de manera lineal, se tiene también el principio de ser lo más claro posible, el espectador debe comprender cada uno de los acontecimientos relatados; en cambio *El Espejo*, es diametralmente opuesta, el film aspira no a la comprensión de los hechos sino a

la experiencia de los mismos; es decir, que el espectador viva la película, ¿cuántas cosas vivimos sin poderlas comprender intelectualmente, sin ser capaces de llevarlas a lenguaje discursivo?... “la imagen está ligada a lo concreto y lo material; sin embargo, alcanza, a través de caminos misteriosos, regiones más allá del intelecto”.^{viii} La propuesta de Tarkovski es precisamente este tipo de comunicación basada en la imagen: “A través de la imagen se mantiene una percepción del infinito: lo infinito dentro de lo finito, lo espiritual dentro de lo material, la inmensidad a través de la forma.”^{ix} La imagen debe mostrar la vida no hablar sobre ella.

Ritmo

Convencionalmente se considera que el *ritmo* de una película es establecido principalmente por el montaje, la edición e incluso el manejo de cámara o la duración de los planos; en ese sentido, el *ritmo* de *El Espejo* es sumamente lento, hipnótico; ello se debe en gran medida a la preponderancia de larguísima secuencia –nunca se corta un plano para hacer un acercamiento–, movimientos de cámara lentos y a la belleza de las imágenes, clara influencia de la formación pictórica del director. Sin embargo, lo que Tarkovski considera como *ritmo* es “el flujo del tiempo dentro del plano,”^x tiempo que se hace sentir “cuando uno conscientemente se da cuenta de que lo que ve en el cuadro, no se limita a su descripción visual, sino que es una señal a algo que va más allá del cuadro y hacia el infinito: una señal hacia la vida”.^{xi}

El ritmo para Tarkovski no se piensa ni se construye a partir de una base teórica, nace espontáneamente acorde a la concepción que tiene el director de la vida. “Es sobre todo a través... del sentido del ritmo, que el director revela su personalidad. El ritmo marca estilísticamente una obra... El sentir la capacidad

rítmica de una toma, es como sentir una verdadera palabra en literatura.”^{xii} Esta es la razón por la cual *El Espejo* resulta una película lenta, así es el estilo de este gran cineasta.

Material artístico de una película

“El tiempo, fijado en sus formas y manifestaciones factuales: esa es la idea suprema del cine como arte”^{xiii}. De esta manera, el tiempo se convierte en el material artístico de la película, “como el sonido lo es de la música; el color de la pintura y la personalidad del drama”.^{xiv} Para Tarkovski, le esencia del trabajo de un director es esculpir el tiempo: eliminar de un gran trozo de tiempo, de un conjunto de hechos, aquello que no necesita, dejando únicamente lo que formará parte de la película.^{xv}

El Espejo es una obra cinematográfica tan profunda como la concepción que el director tiene del cine. Y en esta ocasión no sólo nos expone su personalidad, sino también su manera de ver la vida, donde lo espiritual está por encima de lo material. El cine como expresión artística puede tener un elemento de subjetividad, pero no por ello deja de ser verdadero, real y significativo.

El arte sólo puede conocer en la medida que es arte. Es decir, sólo puede cumplir una función cognoscitiva, o sea, reflejar o reproducir lo real creando una nueva realidad, no copiando o imitando lo ya existente. Los problemas cognoscitivos que al artista se le presentan tiene éste que resolverlos artísticamente, o sea, creando ese nuevo objeto capaz de reproducir o reflejar lo real. Sólo así el arte puede ser una forma de conocimiento. Sólo así puede ofrecer verdades que otras formas de comportamiento humano -como la ciencia- no pueden dar.^{xvi}

CONCLUSIONES

Fue el hecho de no estar basado en un esquema rígido sino el haberme dejado llevar por el capricho lo que me condujo a una profunda comprensión y aprehensión del conocimiento. Fundamentalmente debido a que el enfoque estuvo centrado en única y exclusivamente aquellos aspectos que fueron de mi interés.

Cierto es que los planteamientos hechos por diferentes estudiosos del tema, cineastas, guionistas, cine-fotógrafos etc., influyen de manera definitiva en la forma en que concibo el cine; no obstante, el texto funciona como una suerte de examen de conciencia donde me enfrento a mí mismo con el propósito de descubrir que tan capaz soy de comprender un film para posteriormente hacer lo propio. Se puede entender a todo aquel que tenga algo que decir con respecto al cine, se puede incluso coincidir o discrepar, pero si la intención final es hacer cine, se debe necesariamente contar con una visión propia del quehacer cinematográfico.

Al crear, en este caso imágenes y sinopsis, he puesto en práctica todos los conocimientos adquiridos durante mi formación académica. Cuando comencé a estudiar fotografía experimenté cada concepto, uno por uno -al menos aquellos que podía llevar a la praxis, ya que en ocasiones por falta de equipo o cualquier otra circunstancia me era imposible comprobar algunos-. Operé entonces la cámara de manera racional; si el libro decía que para generar una estela de movimiento en la imagen es necesario una velocidad lenta del obturador, lo hacía con el único propósito de ver qué sucedía, de comprobar la veracidad de dicho planteamiento. Pero a medida que iba comprendiendo el funcionamiento de la cámara y adquiría más conocimientos sobre fotografía y, en general, sobre el arte, fui aprehendiendo cada uno de estos conocimientos, los hice míos, pasaron a formar parte de mi propia naturaleza, de mi manera de ver la vida.

Esta es la única manera que encuentro, como creador de imágenes, para poder llegar a expresar y comunicar una idea, un sentimiento o significados no necesariamente cognoscitivos. Un creador de imágenes no refleja ni reproduce la realidad humana, crea una realidad.

el significado de una imagen artística debe ser inesperado necesariamente, ya que es el registro de cómo un individuo ha visto al mundo de acuerdo a su propia idiosincrasia. Tanto su personalidad como su percepción serán cercanas a las de cierta gente; para otra, sin embargo, serán del todo extrañas. Pero así debe ser.¹

Las imágenes poseen de manera inherente, si no la totalidad mi personalidad, si determinados rasgos de ella. Yo me veo en mis fotografías. Y es precisamente por tratarse de una expresión que las imágenes en este ensayo no se explican, ellas hablan por sí mismas; mi interés se halla en escuchar del espectador aquello que tenga que decir al respecto, pero sobre todo, en invitarlo a ver más allá de lo denotado por la imagen, ofreciéndole la oportunidad de conocer a través de una forma de conocimiento diferente a la racional: la lógica poética.

**ANEXO. FOTOGRAFÍAS
DE PELÍCULAS IMAGINARIAS**

GRACIAS

La vida universitaria vista como la estancia en un hotel; es decir, un lugar donde se vive por un determinado tiempo. Esta es la forma que el director emplea para hablar de lo efímero que es la vida. La cinta está constituida por una serie de entrevistas a un grupo de amigos egresados de la UNAM sobre su tiempo en la máxima casa de estudios. El film se centra el sentimiento de no pertenencia, para ellos la Universidad ha dejado de ser lo que algún día fue: un lugar vivo y propio, al que pertenecían y les pertenecía. La nostalgia e incertidumbre son ahora los sentimientos que los unen y separan a la vez.

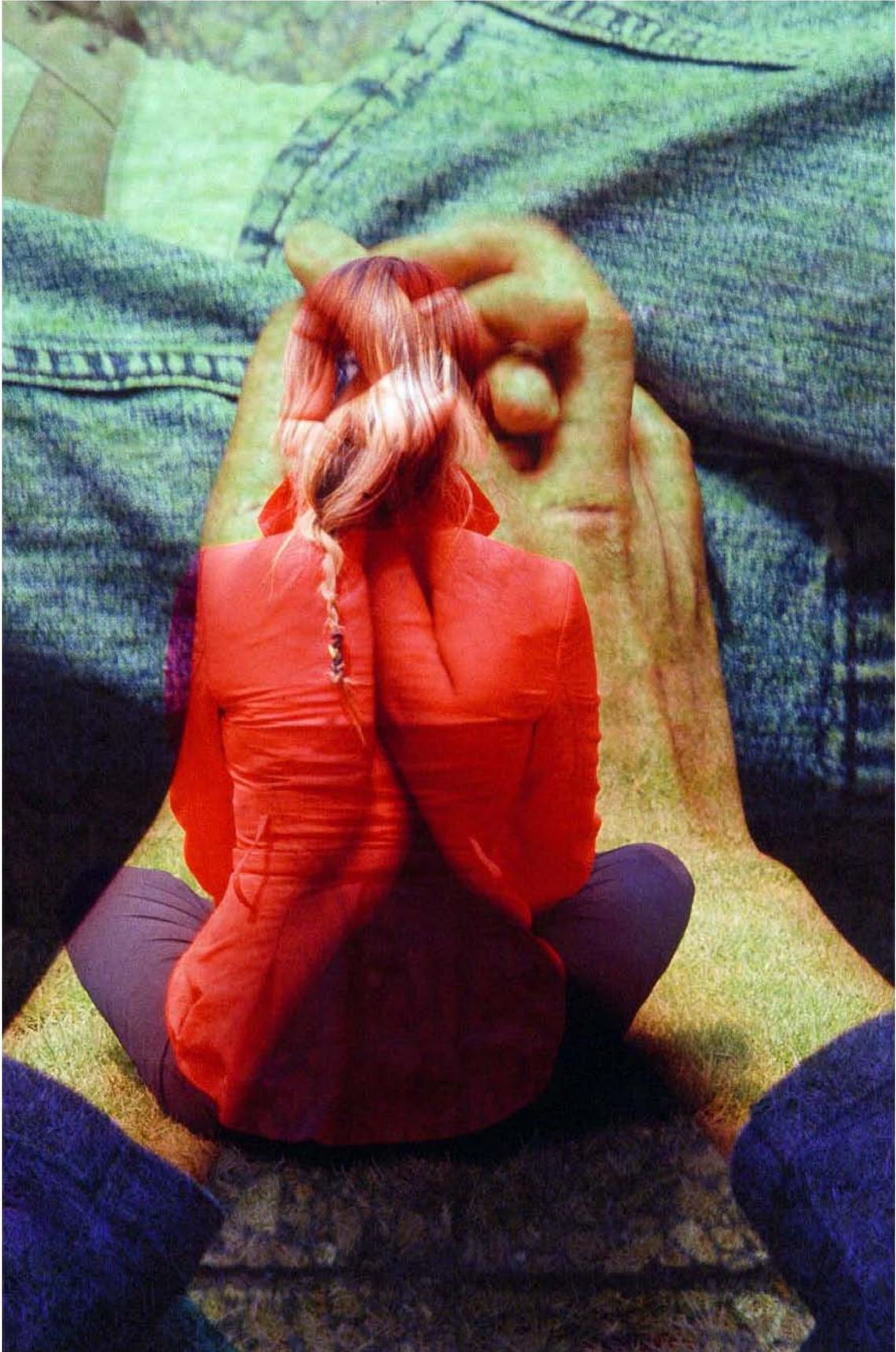






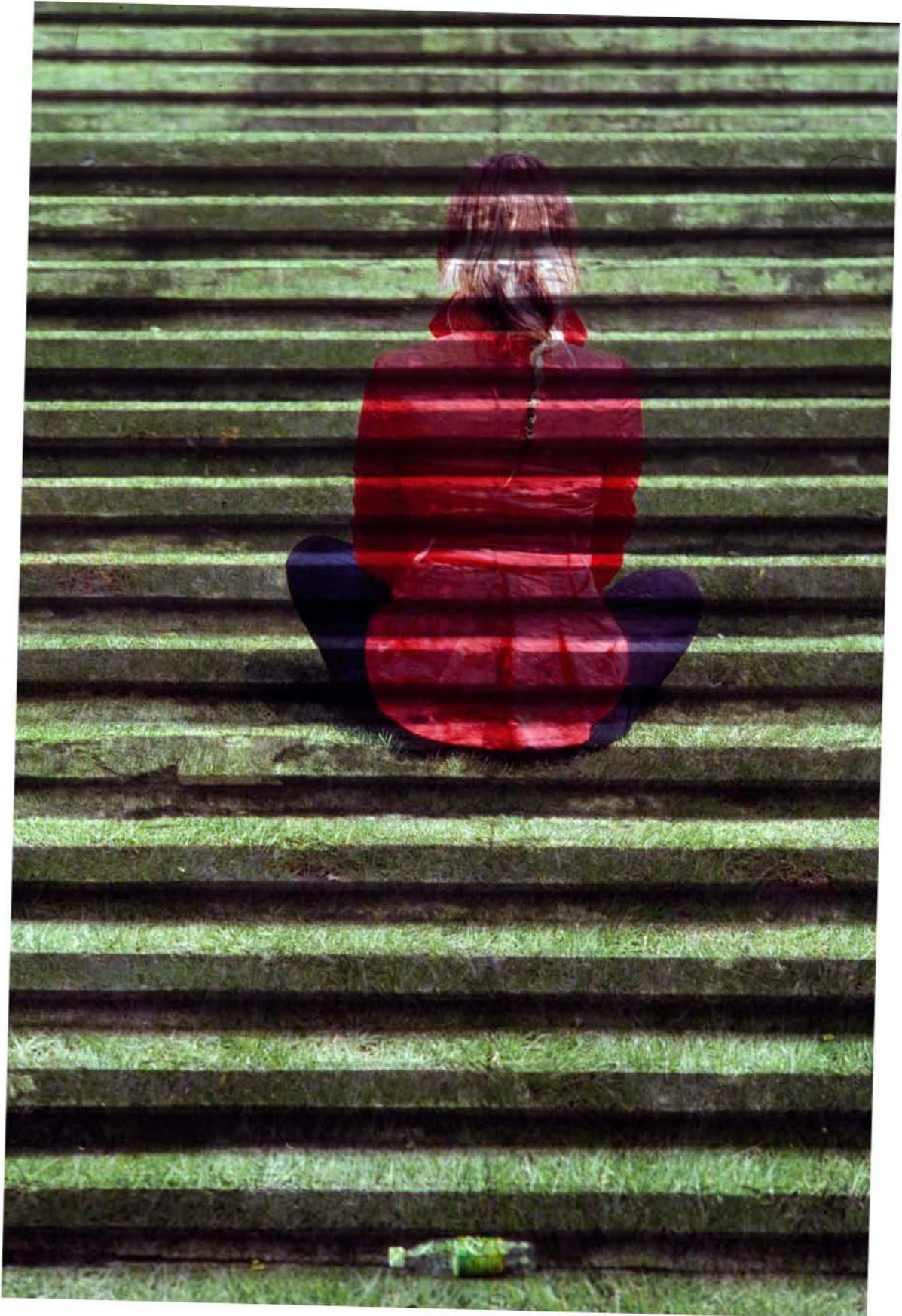


























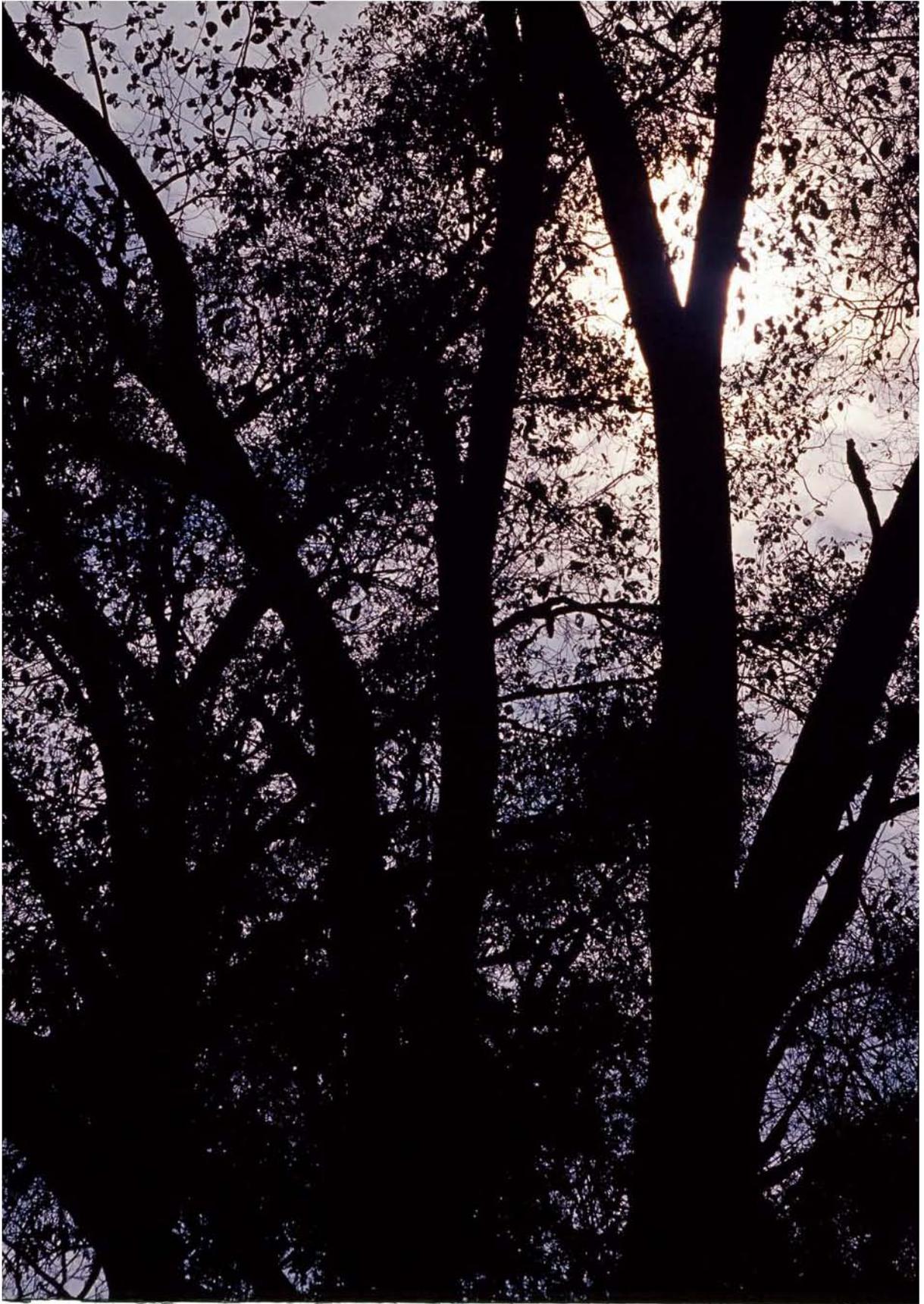
EVERLOVING

Si el mundo fuera un museo y las personas las piezas exhibidas, Smith sería sin duda el único ser que las contempla; está ahí pero no pertenece a él. *Everloving* es la historia de un hombre aburrido y cansado de sí mismo que decide, de manera simbólica, terminar con su vida; para ello debe realizar un viaje a través de vidas pasadas. En el fondo Smith sabe que todo ese laberinto de imágenes dibujan su rostro, su verdadero rostro.

























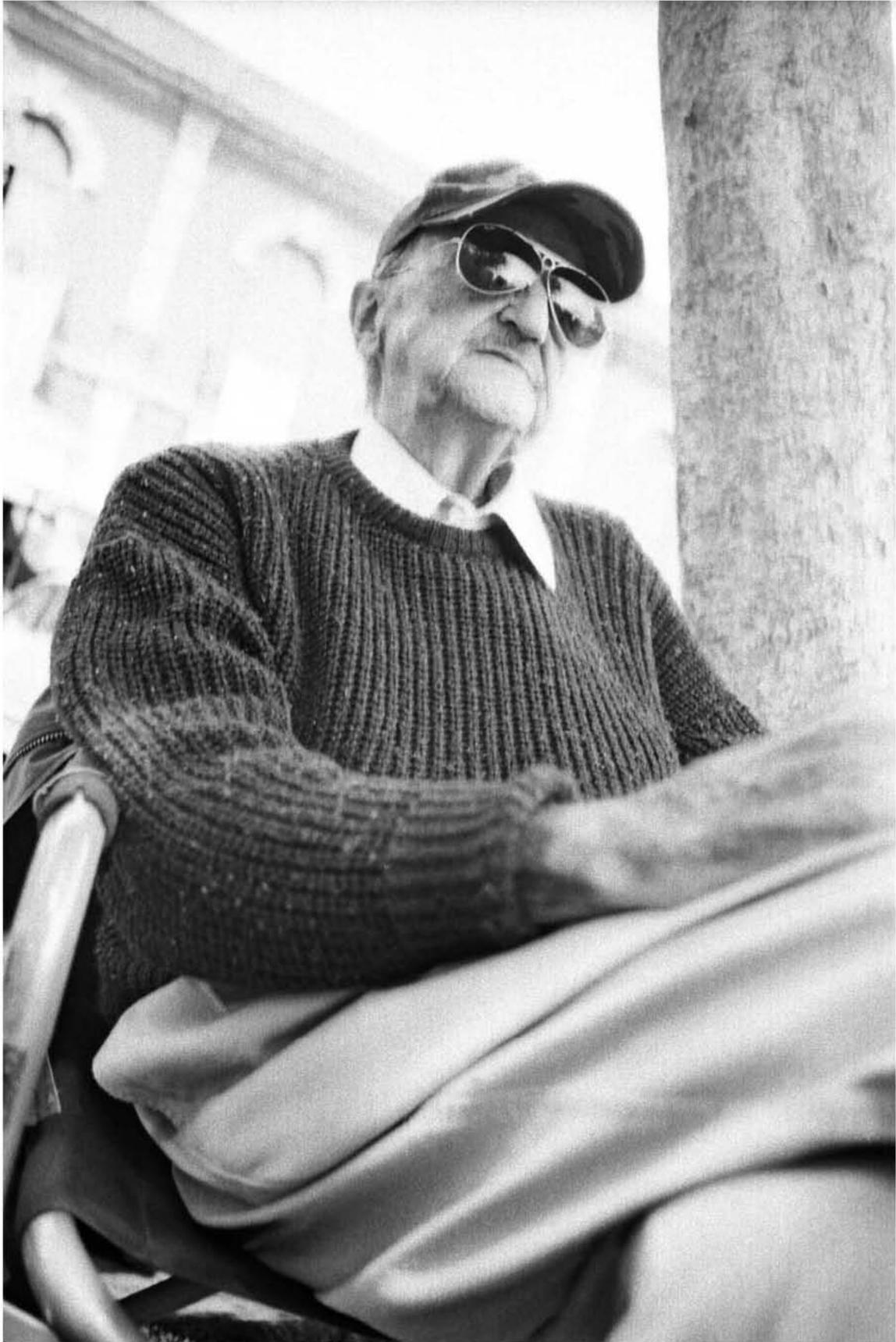


SEGARRA

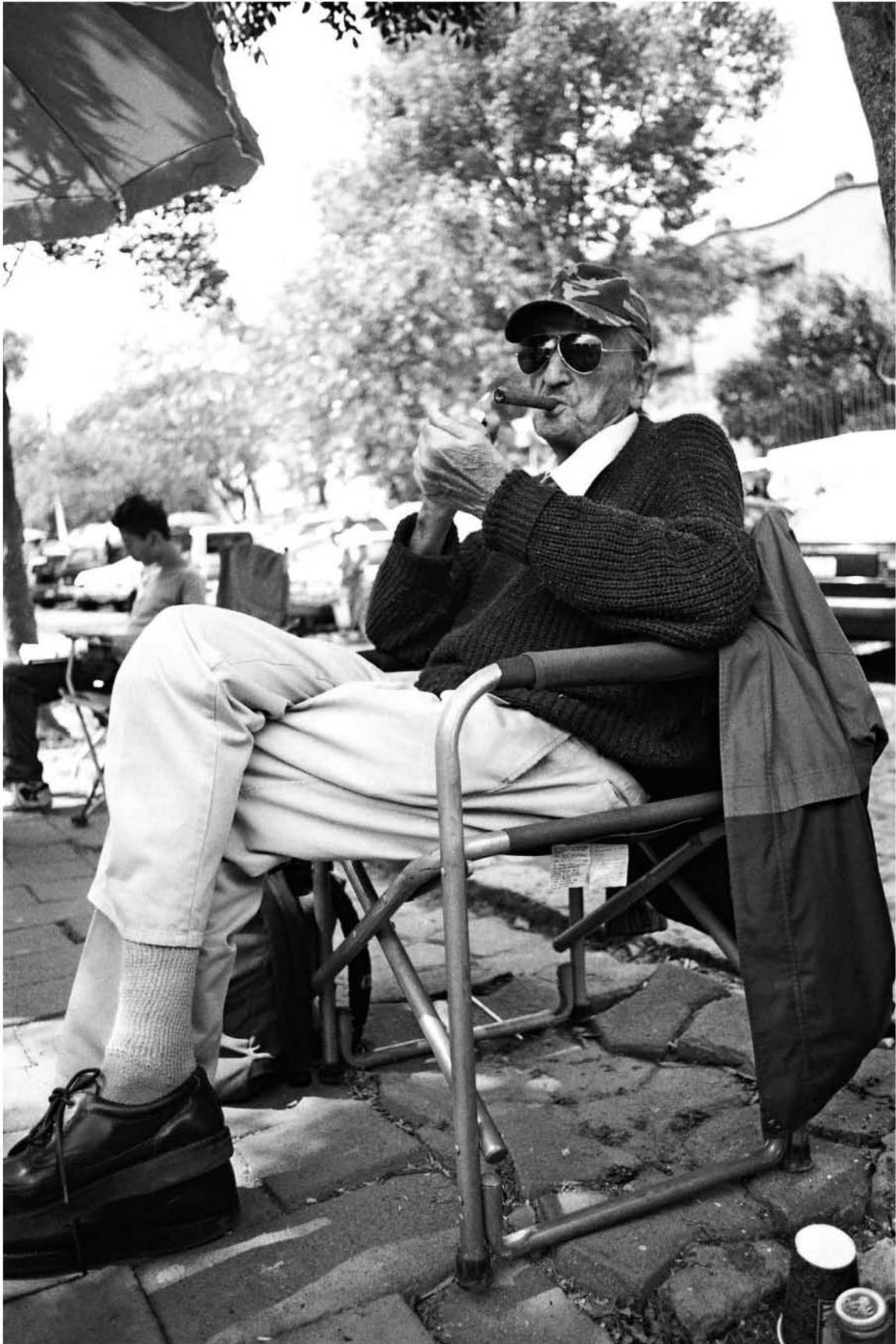
Documental que propone una revaloración de la obra del fotógrafo Enrique Segarra López, prácticamente desconocida en México pero no así para países como la India, Francia, Holanda, Alemania y Estados Unidos; donde se publican en libros y llena las galerías y museos. En 1973 participó en *El paisaje humano de México*, libro ganador del primer lugar mundial de libros Fotográficos en Alemania. Ha sido nombrado Artista de la Federación Internacional de Arte Fotográfico (AFIAP).

Con temas como arquitectura, paisaje, retrato, naturaleza muerta, escenas campiranas, tradiciones y acontecimientos mexicanos, la obra del maestro Segarra adquiere un valor artístico e histórico único. Enrique Segarra logró capturar al México de los 50's como ningún otro.











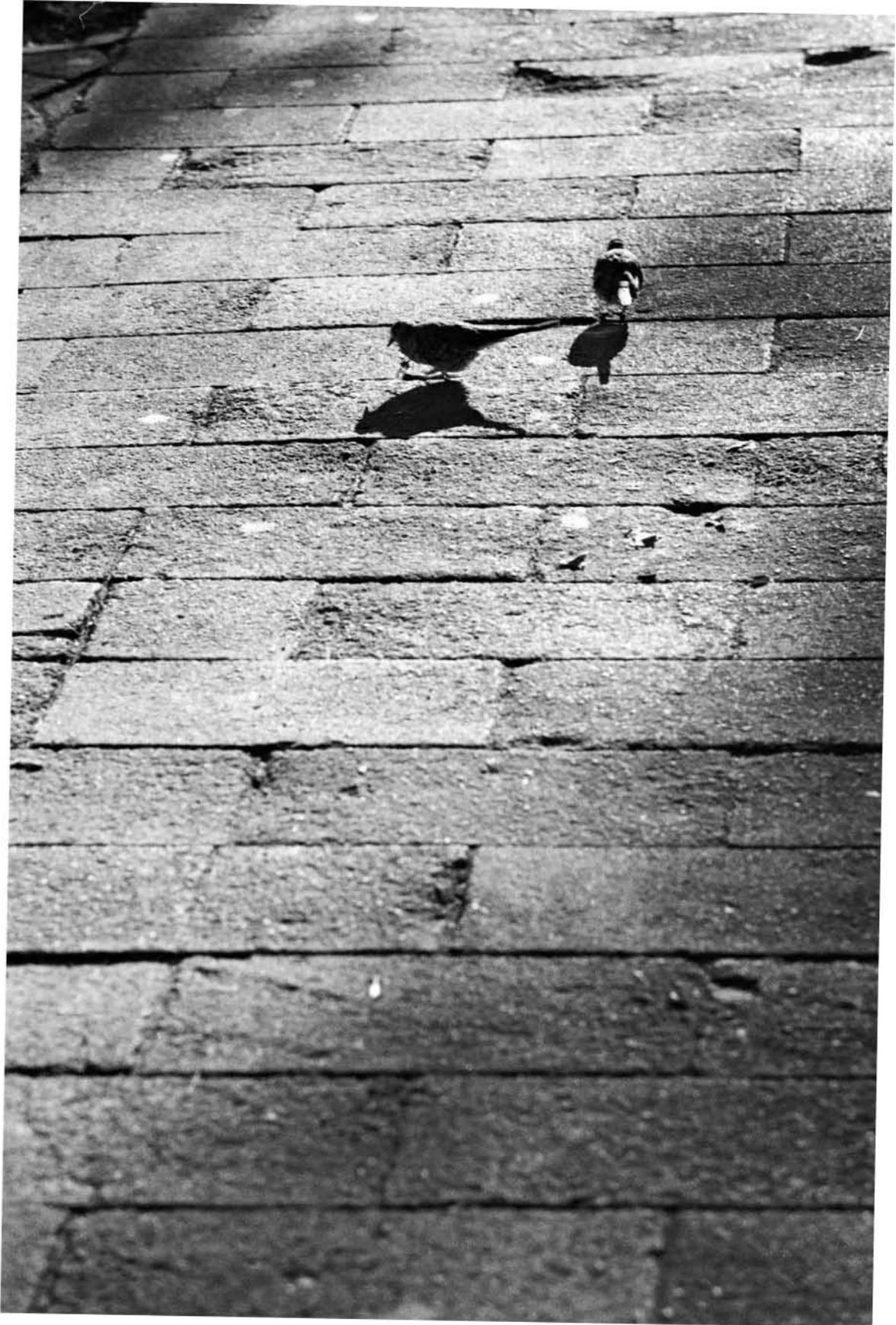




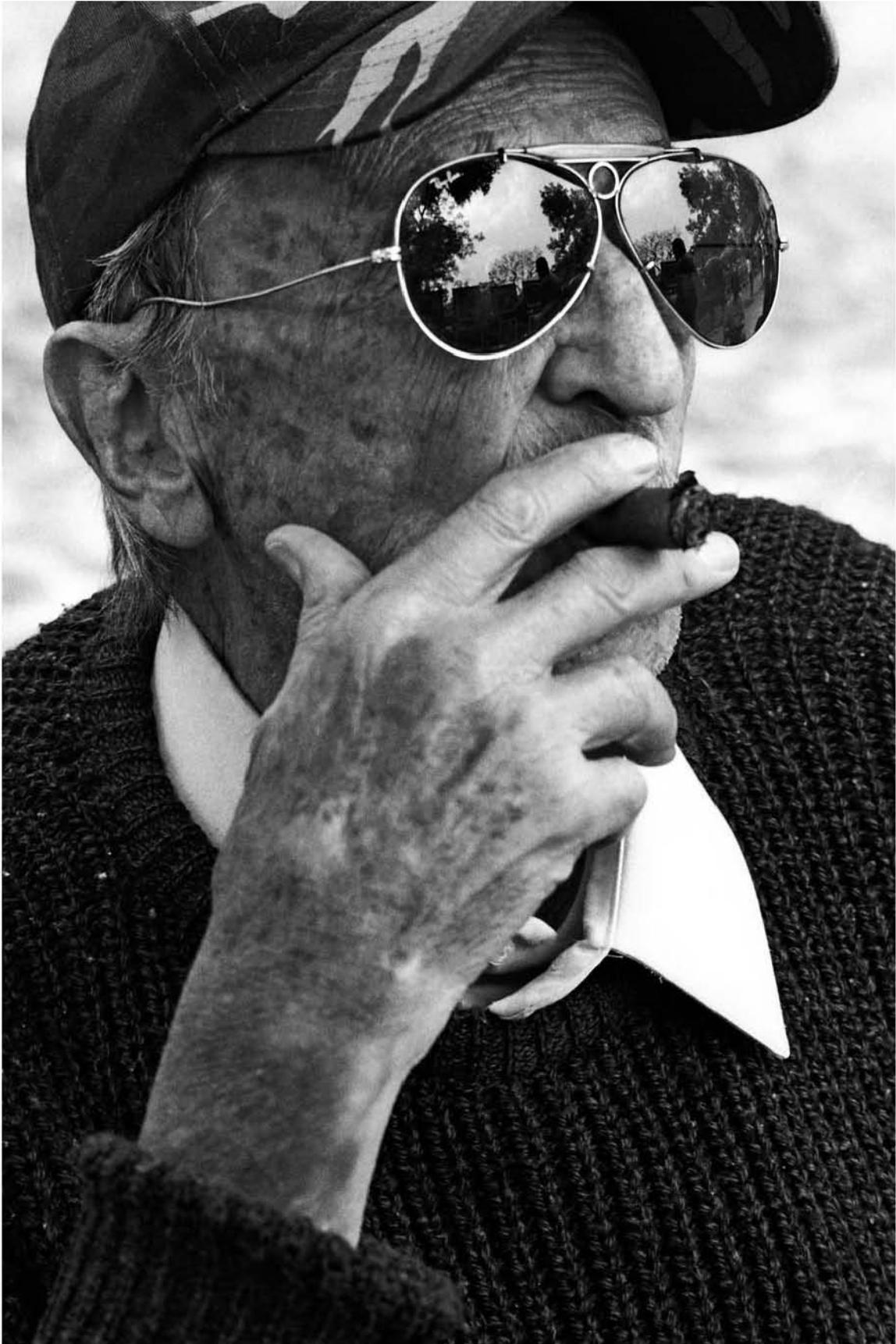












EL ALEPH

El amor visto como un Aleph: un punto en el universo donde convergen todos los puntos del universo. La película es una adaptación libre del cuento de Borges que lleva el mismo título.



OBRAS CITADAS

¹Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatlónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 25.

²Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatlónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 46.

³Souriau en Jacques Aumont et al., [Estética del cine. Espacio Fílmico, montaje narración, lenguaje] *Esthétique du Film*, trad. Nuria Vidal (Barcelona: Paidós, 1989) 92.

⁴Jacques Aumont et al., [Estética del cine. Espacio Fílmico, montaje narración, lenguaje] *Esthétique du Film*, trad. Nuria Vidal (Barcelona: Paidós, 1989) 24.

⁵Antonio Bautista y Héctor Carreto (comp.), *Una década sin Hitchcock* (México: Secretaría de Gobernación y Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, 1990).

⁶François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, trad. Rafael del Moral (Madrid: AKAL, 1991) 57.

⁷François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, trad. Rafael del Moral (Madrid: AKAL, 1991) 59.

⁸André Gaudreault y François Jost, [El relato cinematográfico. Cine y narratología] *Le récit cinématographique*, trad. Núria Pujol (Barcelona: Paidós, 1995) 148.

⁹François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, trad. Rafael del Moral (Madrid: AKAL, 1991) 191.

¹⁰François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, trad. Rafael del Moral (Madrid: AKAL, 1991) 111.

¹¹Antonio Bautista y Héctor Carreto (comp.), *Una década sin Hitchcock* (México: Secretaría de Gobernación y Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, 1990).

¹²Antonio Bautista y Héctor Carreto (comp.), *Una década sin Hitchcock* (México: Secretaría de Gobernación y Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, 1990).

¹³François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, trad. Rafael del Moral (Madrid: AKAL, 1991) 78.

¹⁴Antonio Bautista y Héctor Carreto (comp.), *Una década sin Hitchcock* (México: Secretaría de Gobernación y Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, 1990).

¹⁵Leonardo Garcia Tsao, *Andrei Tarkovski* (México: Universidad de Guadalajara, 2001) 9.

¹⁶Citado en Leonardo Garcia Tsao, *Andrei Tarkovski* (México: Universidad de Guadalajara, 2001) 67-68.

¹⁷Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 24.

¹⁸Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 25.

¹⁹Citado en Leonardo García Tsao, *Andrei Tarkovski* (México: Universidad de Guadalajara, 2001) 12.

²⁰Jacques Aumont et al., [Estética del cine. Espacio Fílmico, montaje narración, lenguaje] *Esthétique du Film*, trad. Nuria Vidal (Barcelona: Paidós, 1989) 62.

²¹Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 128.

²²Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 128.

²³Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 44.

²⁴Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 127.

²⁵Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 131.

²⁶Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 134.

²⁷Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 72.

²⁸Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 133.

²⁹Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 72.

³⁰Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología : Textos de estética y teoría del arte* (México D.F.: UNAM, 1972) 45.

³¹Andrei Tarkovski, [Esculpir el tiempo] *Sapechatliónnoie vremia*, trad. Miguel Bustos (México D.F.: UNAM Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2005) 186.

FUENTES

Bibliografía

- Álvarez Bravo, M. (2007). *Manuel Álvarez Bravo. Ojos en los ojos* (L.S. Fox y G. Bernal, Trad.). Santa Monica, California: RoseGallery
- Arnheim, R. (1987). *Arte y percepción visual* (R. Masera, Trad. (10ª edición)). Buenos Aires: Eudeba.
- Atherton, N. (2005). *Fotografía digital de la a A la Z* (F. Rosés, Trad.). Barcelona: Omega.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1989). *Estética del cine* (N. Vidal, Trad.). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1983).
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (J. Salasanhaja, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Bautista, A. y Carreto, H. (Comps.) (1990). *Una década sin Hitchcock*. México: Secretaría de Gobernación: Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía.
- Bavister, S. (2001). *Bodegones. Técnicas de iluminación* (R. Galindo, Trad.). Barcelona: Omega.
- Bavister, S. (2001). *Glamour. Técnicas de iluminación* (D. Serrano, Trad.). Barcelona: Omega.
- Bavister, S. (2001). *Productos alimenticios. Técnicas de iluminación* (D. Serrano, Trad.). Barcelona: Omega.
- Bavister, S. (2001). *Retratos. Técnicas de iluminación* (F. Rosés, Trad.). Barcelona: Omega.
- Bernal Rosso, F. (2003). *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía*. Barcelona: Omega.

- Bostelmann, E. (2004). *No anunciar*. México D.F.: UAM
- Buñuel, L. (2001). *Luis Buñuel. Mi último suspiro* (A. M. de la Fuente, Trad.) (2ª edición). España: Plaza & Janés Editores. (Trabajo original publicado en 1982).
- Caputo, R. (2005). *National Geographic. Guía de fotografía de paisajes. Secretos para realizar mejores fotografías* (A. Torres, Trad.). México: Océano.
- Carrière, J.C. y Bonitzer P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico* (A.López Ruiz, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Cervera Díaz Lombardo, E. (1995). *Iluminación. Fotografía, cine y video*. México: Alambra.
- Crane, H. (1995). *On the other side of the camera*. Koln: Konemann.
- Daye, D. (2000). *Fotografía Profesional. Retratos de Familia* (T & S, Trad.) . España: Digital Vision.
- Eco, U. (2001). *Cómo se escribe una tesis* (L. Baranda y A. Clavería, Trad.). Barcelona: gedisa. (Trabajo original publicado en 1997).
- Evans, D. (2005). *Guía completa de fotografía digital. Glamour* (E. Gaindo). Barcelona: Omega. (Trabajo original publicado en 2004).
- Figueroa, G. (2005). *Memorias*. México D.F.: UNAM: DGE-equilibrista.
- Frank, R. (1989). *Robert Frank. The lines of my hand*. Zurich: Scalo.
- Frank, R. (1994). *Black white and things*. Washington, D.C.: National Gallery of Art; Zurich: Scalo.
- Frank, R. (1996). *Thank you*. Zurich: Scalo.
- García Taso, Leonardo. (2001). *Andrei Tarkovski* (2ª ed.). México: Universidad de Guadalajara.

- Gaudreault, A. y Jost, F (1995). *El relato cinematográfico* (N. Pujol, Trad.). Barcelona: Paidós, (Trabajo original publicad en 1990).
- Hicks, R. (1995). *Fotografía de interiores. Una guía de técnicas profesionales de iluminación*. México: Somohano.
- Hicks, R. (1995). *Fotografía de lencería. Una guía de técnicas profesionales de iluminación*. México: Somohano
- Hurth, R. (1994). *Técnicas profesionales de fotografía de glamour*. Madid: Omnicon.
- Langford, M. J. (2006). *Manual de fotografía de Langford* (F. Rosés, Trad.) (4ª ed.). Barcelona: Omega. (Trabajo original publicado en 1976).
- Lewinski, J. (1983). *El retrato en Fotografía* (Diorki, Trad.). Barcelona: Marin.
- Madoz, C. (1999). *Chema Madoz. Objetos, 1990-1999. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Aldeasa.
- Meehan, L. (2005). *Fotografía digital. 101preguntas fundamentales* (J. M. Varela, Trad.). Buenos Aires: La Marca. (Trabajo original publicado en 2004).
- Morris, D. (1977). *Man watching. A field guide to huma behavior*. Italia: Elsevier Publishing Projects: Jonathan Cape Ltd.
- Mraz, J. (1999). *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. México D.F.: Océano: INAH.
- Naational Geographic (1996). *El Arte de la fotografía en National Geographic*. Koln: Benedikt Taschen.
- Portrillo, J. A. (2007). *¿Qué piensa mi sombra?.colección de sombras*. España: Kalandraka.

- Ramalho, J. A. (2006). *Fotografía digital*. Madrid: Anaya Multimedia.
- Sánchez Vázquez, A. (1972). *Antología: Textos de estética y teoría del arte*. México D.F.: UNAM.
- Schmelkes, C. (1988). *Manual para presentación de anteproyectos e informes de investigación (tesis)*. México: Harla.
- Tarkovski, A. (2005). *Esculpir el tiempo* (M. Bustos, Trad.) (2ª ed.). México D.F.: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. (Trabajo original publicado en 1986).
- Truffaut, F. (1998). *Hitchcock/Truffaut* (R. del Moral) (Edición definitiva). Madrid: AKAL. (Trabajo original publicado en 1983).
- Walker, M. (2005). *Cómo escribir trabajos de investigación* (J. A. Álvarez, Trad.). Barcelona: gedisa. (trabajo original publicado en 1987).

Hemerografía

- Holtzman, L. (Dir.). (2006-2007). *Glow*, 3, 21. Revista mensual sobre moda glamour. México.
- Holtzman, L. (Dir.). (2007). *Glow*, 3, 22. Revista mensual sobre moda glamour. México.
- Ténot, F. (Dir.). (1979). *Photo*, 146. Revista mensual sobre fotografía. Paris.

Documentos no publicados

- Smith Rios, L. A. (1998). *Análisis Compositivo de la Obra Fotográfica de Enrique Segarra López*. México D.F.: UNAM Escuela Nacional de Artes Plásticas (Tesis de Licenciatura en Comunicación Gráfica).

Fuentes no impresas

- (2008). (Experiencia. Charla con Enrique Segarra López). México D.F. Casa de Enrique Segarra López.
- (2008). (Experiencia. Desayuno con Enrique Segarra López y sus amigos artistas). México D.F. Hotel Stella Maris.
- Cineteca Nacional. (2008). *50 años de la Nueva ola Francesa* (Exposición fotográfica). México D.F.: Fondo División Fílmica de la Fundación Televisa: Cineteca Nacional.
- Colectivo de artistas mexicanos. (2006). *Distorsión* (Exposición temporal; pintura, escultura e instalación. Tema: Rock). México D.F.: Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil.
- Lebrija, G. (Fotógrafo). (2006). *R75/5 Toaster* (Exposición Fotográfica). México D.F.: Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil.
- Méndez M., Cuevas, R., Quiroz, A., Ugarte, F. et. al. (artistas plásticos). (2006). *Limbo o la comodidad del medio* (Exposición. Instalación). México D.F.: Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil.
- Moby. (1999). *Play* (Disco Compacto). Estados Unidos: BMG Records: Moby.
- Museo del Palacio de Bellas Artes. (2008). *Cinefotógrafo Gabriel Figueroa* (Exposición fotográfica del 7 de febrero al 4 de mayo de 2008). México D.F.: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Segarra López, E. (2008). (Obra fotográfica a la venta). México D.F. Jardín del Arte de la plaza San Jacinto, San Ángel.
- Segarra López, E. (febrero 27 de 2008). (Entrevista personal). México D.F.: Estudio Segarra.

- Segarra López, E. (marzo 06 de 2008). *Composición* (Conferencia). México D.F.: UNAM Facultad de Ciencias.

Filmografía

- Antonioni, M. (Director). (1962). *L'eclisse* [El eclipse]. Italia-Francia.
- Bernanke J. (Director) y National Geographic Television (Productora) (1995). *The Photographers* [Los Fotógrafos]. México: Televisa: On Screen Films.
- Bouzerau L. (Director y productor). (2002). *Making Of The Trouble with Harry* [Detrás de cámaras de ¿Pero quién mató a Harry?] (Documental incluido en el DVD del Filme *The Trouble with Harry*). Estados Unidos: Universal Studios Home Video: Paramount.
- Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados*. México: Ultramar Films.
- De Fuentes, F. (Director). (1943). *Doña Bárbara*. México: CLASA Films Mundiales.
- Fellini, F. (Director). (1963). *Otto e mezzo (8 ½)* [Ocho y Medio (8 ½)]. Italia: Cineriz: Francinex.
- Fernández, E. (Director). (1945). *La Perla*. . México: CLASA Films Mundiales.
- Fernández, E. (Director). (1948). *Salón México*. México: CLASA Films Mundiales.
- Gavaldón, R. (Director). (1960). *Macario*. México: CLASA Films Mundiales.
- Hitchcock, A. (Creador). (1955). *Alfred Hitchcock presents* [Alfred Hitchcock presenta] (serie de TV). Estados Unidos: CBS: NBC.
- Jarmusch, J. (Director). (1991). *Night on Earth* [Noche en la Tierra]. Estados Unidos.

- Jarmusch, J. (Director). (2003). *Coffee and Cigarettes* [Café y Cigarrillos]. Estados Unidos: Smokescreen Inc.
- Miramax Films (Productora). (2004). *A conversation with quentin Tarantino and Jet Li* [Conersando con Quentin Tarantino y Jet Li] (Entrevista y detrás de cámaras de la Película Héroe). Estados Unidos: Miramax Films.
- Orzed, S. J. (Director) y Lo, M. K. (Productor). (2002). *Hero Defined* [Definiendo Héroe](material incluido en el DVD del Filme Héroe). Estados Unidos: Elite Group Enterprises Inc.
- Pen-Ek, Ratanaruang (director). (2003). *Last life in the universe* [La última vida en el universo]. Tailandia-Japón.
- Scorsese, M. (Director). (1999). *Mio viaggio in Italia* [Mi viaje a Italia]. Estados unidos: Cappa Production: Meditrae: Paso Doble film.
- Siegel, D. (Director). (1960). *Two mules for sister Sara*. Estados Unidos.
- Tarkovski, A. (Director). (1960). *Katok i skripka* [El violín y la aplanadora]. URSS: Mosfilm.
- Tarkovski, A. (Director). (1961). *Ivanovo destvo* [La infancia de Iván]. URSS: Mosfilm.
- Tarkovski, A. (Director). (1966). *Anrei Rúbliov*. URSS: Mosfilm.
- Tarkovski, A. (Director). (1972). *Solaris*. URSS: Mosfilm.
- Tarkovski, A. (Director). (1974). *Zerkalo* [El Espejo]. URSS: Mosfilm.
- Tarkovski, A. (Director). (1979). *Stalker*. URSS: Mosfilm.
- Tarkovski, A. (Director). (1983). *Nostalghia* [Nostalgia]. Italia: RAI Rete 2: Opera Film.
- Tarkovski, A. (Director). (1983). *Tiempo di viaggio* [Tiempo de viaje]. Italia: RAI 2.

- Tarkovski, A. (Director). (1986). *Offret* [Sacrificio]. Suecia-Francia: Instituto Sueco de Cinematografía: Argos Film (París): Film Four International (Londres): Josephson & Nykvist HB: Sveriges Telev, SVT 2: Sandrew Film & Teater A/B: Ministerio Francés de Cultura.
- Velo, C. (Director). (1967). *Pedro Páramo*. México: CLASA Films Mundiales.
- Wenders, Wim. (Director). (1984). *Paris, Texas*. Francia-Alemania: Road Movies produktion: Argos Films.
- Wong, Kar-Wai (director). (2004). *2046*. China-Francia-Alemania-Hong Kong: Jet Tone Films.