



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**



**“EL PAPEL DEL DISEÑADOR GRÁFICO EN EL CINE Y SU INTERVENCIÓN
EN LA CREACIÓN DE ATMÓSFERAS VISUALES”**

Propuesta de dirección de arte para un cortometraje.

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciada en Diseño Gráfico

Presenta
Manzano Maldonado Lizbeth

Directora de tesis
Mtra. Ana Fabiola Gutiérrez Guzmán



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.

A mis padres Bernardina y Urbano:

Por guiarme y brindarme todas las herramientas en la vida,
son mi mayor motor, sin ustedes no podría ser posible todo lo cumplido.

A mis hermanas Iraid y Jessica:

Por siempre darme los mejores consejos
y estar conmigo en todo el proceso.

A mi asesora Ana Fabiola G.

Por todo el conocimiento que me ha brindado,
por ser tan excelente profesora y un gran ser humano.

A mis amigos Kevian, Sara y Alejandro:

Por todos los buenos momentos que compartimos en la universidad.

Gracias.

sichter in den Straßen, und in
 er Nacht sehe ich das Gesicht
 einer Frau Esther, die auch schon
 lange tot ist. Ich bin nur deswe-
 gen so lange am Leben geblieben,
 weil es etwas gab, was ich tun
 wollte, etwas, was ich noch sehen
 wollte, und jetzt weiß ich, da
 mir das nie vergönnt sein wird.
 Ich hege keinen Haß und keine
 Bitterkeit gegen das deutsche
 Volk, denn ist ein gutes Volk.
 Einzelne Menschen sind es. Der engli-
 sche Philosoph Burke hatte recht,
 als er schrieb: "Ich sehe keine
 Möglichkeit, eine Schuld spruch
 für eine ganze Nation zu fällen".
 Es gibt keine Kollektivschuld.
 Schon die Bibel berichtet, daß der
 Herr Sodom und Gomorra wegen der
 Lasterhaftigkeit der Männer, die
 darin lebten, zerstören und auch
 ihre Frauen und Kinder nicht ver-
 schonen wollte, da aber ein
 gerechter Mann unter ihnen lebte,
 der wegen seiner Rechtschaffenheit
 vor dem Zorn des Herrn bewahrt
 blieb. Das beweist, daß Schuld

ebenen gebunden
 zelnem Konzentra-
 Als ich die Stuthof und den To-
 von Riga und Stuthof und den To-
 desmarsch nach Magdeburg überlebt
 hatten und die alliierten Truppen
 im April 1945 meinen Körper- ei-
 nen lebenden Leichnam - befreiten
 und nur meine Seele in Ketten
 ließen, da gab es in mir nur Ha-
 auf die Welt. Ich hatte die Men-
 schen und die Bäume und die Steine,
 denn sie hatten sich gegen mich
 verschworen und mich leiden ge-
 macht. Vor allem aber hatte ich
 die Deutschen. Ich fragte mich da-
 mals, wie ich mich schon in den
 vier Jahren zuvor immer wieder
 gefragt hatte, warum der Herr sie
 nicht strafte, sie nicht - bis zum
 letzten Mann, Weib und Kind - nie-
 der machte und ihre Städte und
 Häuser für immer vom Angesicht der
 Erde tilgte. Und weil Er es nicht
 tat, hatte ich auch Ihn, haderte
 mit Ihm, weil Er mich und mein
 Volk, das Er zu dem Glauben ver-
 leitet hatte, auserwählt zu sein,
 verlassen hatte, ja, ich erklärte,
 es gibt Ihn nicht.

Die drei ehemaligen SS-Off-
 ziere wurden während ihres
 Aufenthalts im Konzentra-
 tionslager zu langen Jahren
 1941-1944 zu langen Jahren
 verurteilt, weil sie
 die drei ehemaligen SS-Off-
 ziere wurden während ihres
 Aufenthalts im Konzentra-
 tionslager zu langen Jahren
 1941-1944 zu langen Jahren
 verurteilt, weil sie
 die drei ehemaligen SS-Off-
 ziere wurden während ihres
 Aufenthalts im Konzentra-
 tionslager zu langen Jahren
 1941-1944 zu langen Jahren
 verurteilt, weil sie

Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer:
023404

Gültig bis:
31. mai

Gänserpark 36, 20354



HERR FRAU FRAUTEIN

ROLF GUNTHER



erhält die Erlaubnis
 ein Kraftfahrzeug
 der Klasse eins
 Bremen, den
 Eigenhandige Unter-
 schrift

Liste Nr. **098.764**

STADT BREMEN
 OFFIZIELL
 Stempelverkehr
 Hauptbüro

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen
 Der Sachverständige
 Unterschrift

STADT BREMEN
 OFFIZIELL
 Verkehr
 Stadt Bremen
 Verkehrsstelle
 Der Oberstadtdirektor

Unterschrift

* Nichtzutreffendes durchschlagen
 ** Bei Führerschein der Klasse
 Faillen des § 10 Abs. 3 v
 ist dieser Vermerk gegeben

Das Dokument ist für den

“EL PAPEL DEL DISEÑADOR GRÁFICO EN EL CINE Y SU INTERVENCIÓN EN LA CREACIÓN DE ATMÓSFERAS VISUALES”

Propuesta de dirección de arte para un cortometraje.



TAGEBUCH VON SALOMON TAUBER

Vorwort

Mein Name ist Salomon Tauber, ich bin Jude und im Begriff zu sterben. Ich habe beschlossen, meinem Leben ein Ende zu setzen, weil es wertlos geworden ist und mir nichts mehr zu tun bleibt. Was ich aus meinem Leben zu machen versucht habe, ist mir nicht gelungen: Meine Anstrengungen sind vergebens geblieben. Denn das Böse, das ich gesehen habe, hat nicht nur überlebt, es blüht und gedeiht - einzig das Gute ist dahingesunken in Staub und Spott. Die Freunde, die ich gekannt habe, die Dulder und Opfer, sind tot, und ihre Peiniger leben überall um mich herum. Bei Tage sehe ich ihre

CONTENIDO

08	INTRODUCCIÓN
09	OBJETIVO GENERAL
13	CAP. 1 - COMUNICACIÓN E IMPACTO CINEMATOGRAFICO
16	Configuración del lenguaje cinematográfico
21	Las facetas del cine
27	CAP. 2 - COMPONENTES Y EXPONENTES DE OBRAS FÍLMICAS
33	Carteles, títulos de crédito
38	La vanguardia en Francia y el mundo
39	Surrealismo
40	Vanguardias soviéticas de los años 20
41	Josep Renau
43	Saul Bass y Hitchcock
45	CAP. 3 - ANATOMÍA FÍLMICA
46	Equipo
47	Departamento de arte
48	Métodos de trabajo
48	Jaime García Estrada
55	Annie Atkins
60	Minalima
61	Lista de películas
69	CAP. 4 - DOS DISCIPLINAS UNA ATMÓSFERA
70	Metodologías de trabajo
73	Metodología final
74	Desarrollo de metodología
104	Props finales
135	Conclusiones
136	Películas
138	Bibliografía
139	Páginas de internet
140	Índice de imágenes

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios del cine, muchas películas han tenido la necesidad de recurrir a elementos gráficos en *props*, utilería y ambientación. Estos objetos, que a veces suelen pasar desapercibidos, en infinitas ocasiones son necesarios para la continuidad de la historia, de ellos parten acciones importantes. Uno de tantos ejemplos de *props* que podemos mencionar proviene del film **El Gran Hotel Budapest** de Wes Anderson, el mapa que muestra por dónde será el escape de la prisión es un *prop* clave para los personajes, su tratamiento es fascinante y al tener un primer plano en pantalla podemos deducir que las horas de trabajo detrás de él fueron laboriosas. Estos *props* no sólo son un hilo conductor en la historia, también son elementos que ayudan a las producciones a ahorrar en presupuesto. Como ejemplo; realizar un periódico en el cuál la primera plana anuncia un suceso importante (una muerte, el inicio o fin de una guerra, la búsqueda de un criminal, etc.) evitará que se realice toda una escena evidenciando el hecho, lo cual implicaría más días de filmación, tiempo de los actores, equipo de producción y por ende más dinero. De igual manera nos brindan información sobre los personajes y el contexto. Es por ello que los *props* se vuelven grandes aliados en las producciones y es de suma importancia conocer quiénes son las personas encargadas de realizarlos y cuál es el proceso creativo que siguen.

Es importante que el diseñador gráfico identifique de cuántas maneras puede participar dentro de una producción cinematográfica y sea consciente que la relación **Diseño Gráfico - Cine** no sólo está centrada en los carteles y los títulos de crédito, o en la creación de personajes, si no que existe todo un mundo de oportunidades detrás de los films. Y que los *props* pueden ir desde piezas muy pequeñas como notas, tickets, boletos de avión o pasaportes, a piezas con grandes dimensiones como señalización, patrones en alfombras, baldosas, etc.

Es por ello que en esta investigación abordaré algunas de las áreas del diseño más populares dentro del cine y una en especial, que no es tan percibida, para contribuir a que el lector tenga un panorama más amplio del papel que tiene un diseñador gráfico en el séptimo arte.

No es sabido que exista un plan de estudios enfocado en la creación de *props* para el cine o televisión y sin duda sería muy conveniente que la carrera de Diseño Gráfico integrara en su plan de estudios una materia o proyectos enfocados en esta disciplina pues claramente puede ser una opción en el ámbito laboral y permite desarrollar muchas habilidades, pues se requiere de investigación, análisis, atención al detalle, etc.

OBJETIVO GENERAL

Analizar la historia del cine desde el campo de aplicación del diseño gráfico e identificar su evolución dentro del séptimo arte.

Determinar cuáles han sido las áreas de aplicación más recurrentes para el diseño gráfico y cuáles han sido hasta cierto punto, ignoradas.

Explicar las funciones del departamento de dirección artística; su papel dentro de la producción cinematográfica y la intervención del diseño gráfico a partir de una propuesta metodológica como guía en el proceso creativo de diseñadores interesados en la creación de atmósferas visuales.

Reconocer la importancia del guion y su correcta lectura para entender el subtexto de diálogos, acciones, etc.

CAP 01

OBJETIVO

Distinguir los tipos y los componentes del proceso de comunicación, la desconfiguración del mensaje y los filtros que se le anteponen.

Reconocer la importancia del cine, su impacto en la sociedad y su poder de subversión.

Identificar las funciones que cumple el cine como medio de comunicación.

JUSTIFICACIÓN

El conocimiento del lenguaje cinematográfico es importante para la cultura visual del diseñador, pues podrá interpretar sus componentes: planos, escenas, secuencias, encuadres; conocer cómo fueron utilizados por los grandes cineastas, por qué causaron tanto impacto ciertos films, cuáles fueron sus aportaciones, el tipo de discurso que manejan y cómo han sido empleados estos recursos por los cineastas de generaciones posteriores. Podrá comprender por qué el cine es visto como arte, técnica, industria o como reflejo de una época.

CAP 02

OBJETIVO

Identificar vanguardias y géneros cinematográficos; su impacto, características principales, exponentes más representativos y de qué manera se ha visto involucrado el diseño gráfico.

Determinar la época en que aparecieron los primeros carteles cinematográficos, cuáles eran sus características, técnicas para su realización y cómo fueron evolucionando, al igual que el uso de tipografías en cartel, intertítulos (como eran conocidos en la época del cine silente) o en títulos de crédito.

JUSTIFICACIÓN

Al tener una visión general de las aportaciones de cada uno de los géneros es importante brindar al diseñador información necesaria para el conocimiento de los antecedentes del diseño gráfico en el cine; personajes importantes, estilo, aportaciones y trascendencia.

CAP 03

OBJETIVO

Dar a conocer los aspectos relevantes de un guion para un audiovisual y su aplicación en una correcta solución de comunicación a cada elemento visual que se menciona en el escrito. Identificar los tipos de guion y los elementos que debemos de identificar en él.

Proporcionar formatos utilizados en dirección de arte al momento de la realización cinematográfica para el desglose de vestuarios, el control de maquillaje y peinados, lista de sets, de personajes, utilería, ambientación, etc.

Presentar el proceso que sigue un director de arte al comenzar la realización de un film; desde la lectura del guion, primeras visualizaciones, montaje, entrega de cuentas, etc.

JUSTIFICACIÓN

Al tener acceso a este tipo de categorización de elementos visuales, el diseñador podrá identificarlos en el guion a partir de una correcta lectura e interpretación y aplicarlos para ser vistos en pantalla.

Entender qué sentido tiene cada elemento que aparece ante cámara.

Abordaremos el trabajo de Wes Anderson, un director que ha destacado por presentar una filmografía plenamente identificable por su producción, énfasis en los detalles y estética visual, (su manejo del color, simetría, planos y secuencias) para conocer el trabajo que realiza Annie Atkins dentro de la filmografía del director y reconocer la importancia del diseño en *props* gráficos.

Al finalizar este capítulo se realizará un compendio de films indispensables por su gran contenido gráfico, ya sea en *props*, ambientación, señalización, etc., para que quien esté interesado en esta labor, pueda apreciar en la pantalla el trabajo de diseñadores gráficos especializados en esta área.

CAP 04

OBJETIVO

Realizar una comparativa del proceso creativo de un diseñador gráfico y un director de arte con base en un análisis de metodologías existentes para proponer un nuevo método que contenga puntos clave importantes a considerar en cada una de las dos disciplinas y sea de ayuda para diseñadores gráficos inexpertos en este campo.

JUSTIFICACIÓN

Esta metodología será la base para desarrollar *props* y utilería gráfica a partir de cualquier guion.

En este caso, nuestro guion será el libro ODESSA de Frederick Forsyth, en él se identificarán todos los elementos gráficos que pueden ser desarrollados, se hará una selección de los más importantes para la historia y los que sean más recurrentes.

Al conocer el plan de trabajo que sigue un director de arte, el diseñador tendrá un panorama más amplio sobre este departamento y su importancia dentro de la producción cinematográfica.



chter in den Stra en, und in
 Nacht sehe ich das Gesicht
 iner Frau Esther, die auch schon
 ange tot ist. Ich bin nur deswe-
 en so lange am Leben geblieben,
 weil es etwas gab, was ich tun
 wollte, etwas, was ich noch sehen
 wollte, und jetzt wei ich, da
 mir das nie vergönnt sein wird.
 Ich hege keinen Ha und keine
 Bitterkeit gegen das deutsche
 Volk, denn ist ein gutes Volk.
 Völker sind nicht bösse: nur ein-
 zelne Menschen sind es. Der engli-
 sche Philosoph Burke hatte recht,
 als er schrieb: "Ich sehe keine
 Möglichkeit, einen Schuldspruch
 für eine ganze Nation zu fällen".
 Es gibt keine Kollektivschuld.
 Schon die Bibel berichtet, daß der
 Herr Sodom und Gomorra wegen der
 Lasterhaftigkeit der Männer, die
 darin lebten, zerstören und auch
 ihre Frauen und Kinder nicht ver-
 schonen wollte, da aber ein
 gerechter Mann unter ihnen lebte,
 der wegen seiner Rechtschaffenheit
 vor dem Zorn des Herrn bewahrt
 blieb. Das beweist, daß Schuld

eben so wie Erlösung an den ein-
 zeln gebunden ist.
 Als ich die Konzentrationslager
 von Riga und Stuthof und den To-
 desmarsch nach Magdeburg überlebt
 hatten und die alliierten Truppen
 im April 1945 meinen Körper ei-
 nen lebenden Leichnam - befreiten
 und nur meine Seele in Ketten
 lie en, da gab es in mir nur Ha
 auf die Welt. Ich ha te die Men-
 schen und die Bäume und die Steine,
 dem sie hatten sich gegen mich
 verschworen und mich leiden ge-
 macht. Vor allem aber ha te ich
 die Deutschen. Ich fragte mich da-
 mals, wie ich mich schon in den
 vier Jahren zuvor immer wieder
 gefragt hatte, warum der Herr sie
 nicht strafte, sie nicht - bis zum
 letzten Mann, Weib und Kind - nie-
 der machte und ihre Städte und
 Häuser für immer vom Angesicht der
 Erde tilgte. Und weil Er es nicht
 tat, ha te ich auch Ihn, haderte
 mit Ihn, weil Er mich und mein
 Volk, das Er zu dem Glauben ver-
 leitet hatte, auserwählt zu sein,
 verlassen hatte, ja, ich erklärte,
 es gibt Ihn nicht.

COMUNICACIÓN E IMPACTO CINEMATOGRAFICO

Capítulo 1

La comunicación sigue un esquema básico : emisor - mensaje - receptor, los diferentes medios de difusión y su tratamiento hacen que varíe la forma en la que se transmite el mensaje. Los medios audiovisuales comparten ciertas características y es el cine el que tomará el papel más importante en esta investigación.

La manera en que actualmente se aprecia el cine aumenta el número de filtros por los que el mensaje debe pasar para llegar al receptor que

pasa a ser activo y ahora será un intérprete de dichos mensajes. A los filtros mayormente conocidos: sensoriales, operativos y culturales se le integran las alteraciones visuales y el ruido del ambiente.

Indudablemente la forma de ver cine ha cambiado, si bien, se mantiene vigente el “proceso” convencional: asistir a las salas de cine, estar en completa oscuridad y silencio, inmerso en la pantalla, cada vez más personas op-

tan por apreciar los films en pantallas de celular, mientras comen, hacen ejercicio, se transportan al trabajo/ escuela debido al fácil acceso que nos proporcionan las cadenas de *streaming*¹ y diferentes plataformas.

La pandemia, que en México comenzó a mediados de marzo del 2019 y finalizó oficialmente en mayo del 2023, ocasionó el cierre temporal de muchos establecimientos en donde la acumulación de gente rebasaba las 20 personas. Indudablemente las salas de cine estaban incluidas, este acontecimiento aumentó la demanda de cadenas de *streaming*¹ que permiten una transmisión y visualización de películas desde la comodidad de tu hogar sin temor a un contagio. Otra opción que retomó fuerza durante la pandemia fueron los Autocinemas.

A la manera en que se recibe y es interpretado el mensaje, desde un inicio particularizada en cada individuo, cada vez se le van añadiendo más filtros dependiendo la forma en que el espectador decida apreciar las obras filmicas, todas estas opciones para apreciar las películas aumentan los filtros por los que debe de pasar el mensaje para llegar a nosotros, debido a que fácilmente podemos controlar la transmisión aumentando las distracciones y alterando la experiencia que te brinda una sala de cine.

Un claro ejemplo de ello, en cuestión de sonido es la polémica película *Roma* (Cuarón, 2018), el diseño sonoro de este film tiene un gran impacto en salas de cine el cual es mínimamente apreciado en bocinas convencionales. *El Faro* (Eggers, 2019) es otro ejemplo de una película cuyo diseño sonoro se disfruta con mayor intensidad en una sala de cine, el sonido que emite el faro apreciado en estas salas hace que percibas

de manera más intensa la presión de la que se habla en el film.

La forma de ver cine continúa evolucionando al igual que fue evolucionando la configuración del mensaje y las técnicas para comunicarlo. Esta configuración en los medios audiovisuales se remite a grandes rasgos al uso de información y soportes (signo, color, luz, movimiento, etc.) en función del receptor, de sus condiciones fisiológicas, sensoriales y culturales, mejor conocidos como aspectos morfológicos y sintácticos de la imagen. La imagen es el elemento base del lenguaje cinematográfico y nos ofrece distintos niveles de percepción de la realidad:

Realidades materiales con valor figurativo: esto quiere decir que es una representación objetiva de la realidad. La representación que ofrece es concreta, al poseer movimiento, sonido y color despierta en el espectador un sentimiento de realidad que se ve representado por: sus reacciones (susto, tensión, llanto, etc.), participación (advertir a los personajes de algún suceso) e identificación con los personajes.

Realidad estética con valor afectivo: se refiere a que la realidad que aparece en la imagen es el resultado de la visión e interpretación particular que el realizador tiene del mundo en función de lo que quiere expresar estéticamente.

Realidad intelectual con valor significante: esto se refiere a que la imagen muestra, pero no demuestra, la cámara reproduce los acontecimientos filmados, pero no nos da su significado, su sentido más profundo.

Estas realidades están compuestas por diferentes elementos, planos, escenas, secuencias, que van construyendo el todo. El tratamiento que se le dé a cada uno de estos elementos dotará al

1 Se refiere a cualquier contenido de medios, ya sea en vivo o grabado, que se puede disfrutar en computadoras y aparatos móviles a través de Internet y en tiempo real. Los podcasts, webcasts, las películas, los programas de TV y los videos musicales son tipos comunes de contenido de streaming.

film de ciertas características que, reforzadas por los diálogos, el comportamiento de los personajes, vestuarios, el tipo de ambiente, iluminación, la escenografía, etc., transmitirán un tipo de mensaje a su receptor.

Los personajes, las acciones, los diálogos, están llenos de detalles, de pequeños fragmentos de información, los teóricos del cine llaman a este tipo de detalles: signos.

“Los signos son las unidades más básicas de significado, los átomos con los que se crean las películas” (E.G.K., 2020).

En el contexto del cine, el signo es algo a lo que respondemos, algo a lo que se le brinda una atención especial y contribuye a la comprensión de la escena y/o secuencia. Los props², utilería³, el vestuario, el maquillaje; ayudan a comunicar más de lo que se dice de manera explícita. Siempre tienen una razón de estar. Todos estos elementos son un claro ejemplo de signos, pues la interacción entre ellos y su interpretación van construyendo un significado. El significado es posible gracias al juego de signos entre el cineasta y el público, el cineasta es quien controla el flujo de información, conduciendo al espectador hacia una interpretación determinada. La manera en que éste organiza los signos determina el significado que el público les atribuirá. Las partes físicas (lo tangible, lo que vemos, escuchamos, lo evidente); y las partes psicológicas (la idea que nos evoca, la respuesta individual) son las caras del signo que harán posible el significado. Al igual que las metáforas, metonimias y los sistemas de significación.

Roland Barthes identificó cinco sistemas de significación, que clasificó de la siguiente manera:

Código hermenéutico: Esta herramienta estructuradora estimula la curiosidad del espectador, avivando su interés con enigmas, suspenso, sorpresas, que hacen avanzar la película. Un cineasta que hizo un gran uso de este código fue indudablemente Hitchcock, las películas de este director están plagadas de este código, como ejemplo hablaremos de *La Ventana Indiscreta* (Hitchcock, 1954). El primer acontecimiento enigmático se da hasta 30 minutos avanzada la película, antes de ello, Hitchcock nos da una introducción del ambiente, con tomas que te dan una vista general del edificio y de la vida de los vecinos, para después adentrarnos en el departamento del personaje principal, del cuál nunca salimos, la vista que se tiene del edificio de enfrente y laterales es desde la ventana de este departamento, con planos en picada y contrapicada, entre otros. El grito y el vaso rompiéndose que se escuchan al minuto 31:49 son los primeros acontecimientos que nos ponen alerta, a partir de aquí, saldrán acciones que los reforzarán, por ejemplo, la actitud extraña del vecino, sus salidas en la madrugada, el asesinato del perro, Lisa entrando al departamento del sospechoso y el asesino dándose cuenta de quién es la persona que lo observa desde el otro lado del edificio. Estos son algunos de los acontecimientos que avivan la trama de la película. Un ejemplo más actual es la película *No Respires* (Álvarez, 2016), el interés del espectador se mantendrá durante toda la película, los papeles de los personajes se invierten dotando a la película de un gran suspenso.

Código semántico: En este código se hace referencia a los signos presentes en los escenarios y personajes (diálogos, vestuario, movimientos, gestos) que nos brindan información de los personajes y su contexto. Prácticamente cualquier película contiene este código, indudablemen-

2 Son objetos o accesorios utilizados por los personajes y actores en una escena de teatro, cine, animación, televisión o videojuegos.

3 Elementos que se utilizan en la televisión, cine y teatro para complementar una puesta en escena. La utilería, el vestuario y la escenografía permiten que se desarrolle una representación ante el público.

te *Suspiria* (Guadagnino, 2018) evidencia muy bien este código, el hecho de que sus personajes aspiren a ingresar a una escuela de baile nos pone en contexto sobre la preparación que han llevado toda su vida y los dotes y habilidades que tienen sus cuerpos para expresarse; el vestuario es otro signo muy característico en esta producción, principalmente la vestimenta que se utiliza para la puesta en escena de las bailarinas al final de la película.

Código proairético: También son signos que brindan información, pero se caracterizan por estar en un momento específico para la acción. Brindan información relevante para el seguimiento de la película. Para este código, un claro ejemplo lo podemos observar en la película *La casa de Jack* (Von Trier, 2018), a partir del minuto 1:50, y durante 8 minutos más, un objeto será el centro de atención. En lo relativamente poco que dura la escena, vemos 12 close ups del gato hidráulico, estos planos nos van encaminando al desenlace de la escena. Sin este objeto no podría haberse llevado a cabo la acción.

Código simbólico: Este código se basa en que la interpretación que hace el público de los textos está hecha en función de patrones antitéticos. Estas antítesis pueden ser bueno/malo, héroe/villano, verdadero/falso o vida/muerte. Partiendo de cualquier antítesis, en el momento que te solidarizas con cierto personaje, o acción, estás, por así decirlo, reafirmando o respaldando lo que representa. Un ejemplo sería la película *Tenemos que hablar de Kevin* (Ramsay, L. 2012), el personaje de Tilda Swinton (Eva) puede despertar sentimientos en el espectador, desde mi perspectiva, la escena final (cuando visita a su hijo Kevin) es en verdad impactante al conocer por todo lo que ha pasado el personaje y el hecho de que se encuentre en ese lugar en presencia de su hijo nos evidencia su valentía.

Código cultural o de referencia: Abarca las referencias que contiene el texto sobre cosas ya "conocidas" y codificadas por una determinada cultura. La película *COCO* (Molina, A., Unkrich, L. 2017) es un buen ejemplo para este código, ape-

sar de ser una producción realizada por Pixar Animation Studios habla sobre un tema cultural: la celebración mexicana del Día de Muertos, para la realización del proyecto, el equipo de Pixar viajó a varios estados de la República mexicana, uno de ellos fue el estado de Oaxaca, específicamente a la comunidad de San Martín Tilcajete, en los Valles Centrales de Oaxaca, fue aquí donde se inspiraron en un taller real a la hora de llevar las populares artesanías de madera a la pantalla grande, el taller lleva por nombre "Jacobo y María Ángeles" el cual sirvió para que se pudieran desarrollar personajes y símbolos dentro de la película.

“Tomamos aspectos de diferentes estados, por ejemplo para la tierra de los muertos nos basamos en Guanajuato, pero en Oaxaca encontramos el estudio de María y Jacobo, conocimos los alebrijes, hablamos de su significado y al desarrollar la historia de la película todos esos elementos te ayudan a sustentar la trama”. “De Oaxaca tomamos los alebrijes, la celebración del Día de los Muertos, toda esa energía y colores están en los paisajes de la película. Quise ser lo más fiel en esta investigación y plasmarlo en la cinta”. (Molina, 2018).

CONFIGURACIÓN DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Cada cineasta manipula los signos de acuerdo a su estilo y a su muy particular forma de interpretar la realidad y lo que busca transmitir con ello. Pero, ¿cómo es que se fue configurando el lenguaje cinematográfico para poder transmitir un determinado mensaje, con todos estos códigos?

Antes de que se diera a conocer el cinematógrafo existían ya varios inventos en busca de la visión y proyección de imágenes en movimiento. Louis Le Prince se adelantó a varias perso-

nalidades como Thomas Edison o los hermanos Lumière, siendo considerado el primero en captar el movimiento en una grabación de 46 segundos titulada *La escena del jardín de Roundhay* (Le prince, 1888), su nombre es desconocido para muchas personas pues nunca llegó a registrar la patente debido a su desaparición repentina. Entre 1890 y 1895, son numerosas las patentes que se registran con el fin de ofrecer al público las primeras “tomas de vistas” animadas. Entre los pioneros se encuentran los alemanes Max y Emil Skladanowski, los estadounidenses Charles F. Jenkins, Thomas Armat y Thomas Alva Edison, y los franceses hermanos Lumière. En la mayoría de los aparatos el visionado de las imágenes sólo se podía hacer de manera individual; el más conocido en esta línea fue el Kinetoscopio de Edison. Fue hasta la primera proyección de los hermanos Lumière en París que se conoció popularmente el cinematógrafo. El 28 de diciembre de 1895, 35 personas, entre ellos M. Thomas, director del museo Grévin; George Méliès, director del teatro Robert Houdin; M. Lellemand, director de Folies Bergère y algunos cronistas científicos; hombres encargados del espectáculo y periodistas dedicados a reseñar los avances de la ciencia, se reunían en el Salón Indien, bajo el Grand Café, para presenciar el cinematógrafo presentado por los hermanos Lumière.

Después de esta presentación durante varios años los temas de las películas consistían básicamente en proyectar la imagen de la sociedad, los rituales cotidianos, por ejemplo: *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (Lumière, 1895) con una duración de 46 segundos, *Demolición de un muro* (Lumière, 1896) con 88 segundos y *La comida del bebé* (Lumière, 1895) con una duración de 41 segundos. El nombre de estos films es literalmente la acción que en ellos se desarrolla, personas saliendo de una fábrica, la demolición de un muro

y un bebé siendo alimentado. Podríamos llamarlo un cine más mecánico y carente de imaginación.

Aún mostrando sólo la vida cotidiana en *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (Lumière, 1896), (que causó gran impacto al momento de su proyección pues los espectadores corrieron de la sala pensando que el tren saldría de la pantalla) se pueden apreciar planos sucesivos, desde el plano alejado hasta el primer plano, en lo que podría llamarse el primer plano-secuencia involuntario realizado por la cinematografía, estos elementos serían el punto de partida para la construcción de un lenguaje propio.

Con la llegada de Méliès (creador del espectáculo cinematográfico) y *Viaje a la luna* (Méliès, 1902), se establece tempranamente la vinculación del cine con la literatura, el teatro y la fotografía. En esta producción se puede apreciar aún el plano fijo y decorados teatrales, pero se experimentaba ya con la imagen en donde predominaba la imaginación y se trataba de ir más allá de los límites convencionales. Méliès enriqueció al cine creyendo que sólo creaba trucos, a él se le adjudican la sobreimpresión, la fotografía compuesta, la exposición doble o múltiple, el *travelling*⁴. Fue el primero que adaptó las maquetas y las *tomavistas*⁵. Sobre este personaje y su intervención en el cine Miguel Barbachano comenta:

Méliès estableció fórmulas que fueron el germen fecundo de la sintaxis del lenguaje cinematográfico, y que después de un proceso evolutivo han permitido a los realizadores de hoy sugerir el paso del tiempo y desplazar las escenas de un lugar a otro sin mostrar realmente el traslado. (Ponce, 1994, p. 36).

4 Es una técnica cinematográfica que consiste en desplazar una cámara montada sobre unas ruedas para acercarla o alejarla al sujeto u objeto que se desea filmar.

5 Máquina fotográfica que se usa para impresionar películas cinematográficas.

Así como los hermanos Lumière y Méliès, otros personajes favorecieron al cine con importantes aportaciones. Smith, Porter y Williamson fueron los iniciadores del montaje, llegando a su máxima expresión con S. M. Eisenstein; George Albert Smith fue el primero en concebir la idea de alterar planos generales y grandes planos en una misma escena (**Vaso de lectura de la abuela** (Smith, 1900) – **Visto a través de un telescopio**) y de un plano general pasar a un close-up (**El pequeño doctor – El percance de Mary Jane**) en esta última podemos apreciar que ya se hace uso de tipografías para la lápida de Mary Jane. James Williamson aportó a la edición el montaje de escenas (**Ataque en una Misión de China** (Williamson, 1900)), esta película se divide en cuatro cuadros. Por otro lado, en 1902, Porter recurrió a escenas documentales auténticas del trabajo de bomberos tomadas en varias ciudades e introdujo un tema de ficción: una madre y su hijo rodeados por las llamas, con esto, Porter construyó una narración basada en la alternancia de dos acciones paralelas (**Vida de un bombero americano** (Porter, 1902)). Esta película ejemplifica uno de los primeros usos de la acción paralela en el cine. En **El cleptómano** (Porter, 1902), Porter utiliza el montaje alterno. Miguel Barbachano presenta una radiografía del argumento:

De los nueve planos que lo componen, los cuatro primeros están dedicados al episodio de la señora rica; los cuatro siguientes a los de la mujer pobre y el noveno a una imagen satírica que muestra a la justicia con el ojo derecho destapado y su balanza desnivelada. Por tanto, más que montaje alterno o paralelo debe decirse que en este filme se da el primer ejemplo histórico de montaje ideológico (Ponce, 1994, p. 40).

Lucien Nonguet fue más allá de las concepciones teatrales de Méliès y alternó en un mismo filme el aire libre y el estudio. Las aportaciones técnicas que hizo Stuart Blackton al lenguaje fílmico las podemos apreciar en **Escenas de la vida real**, en donde utilizó planos cercanos, que se denominaron en su honor planos americanos. Impuso una actuación sobria y mesurada de los artistas, liberando al cine de las gesticulaciones tipo pantomima. Un año después llegaría Edwin S. Porter, que logró dar un paso fundamental en la construcción de una historia con el diseño de una estructura que se centra en “el salvamento en el último minuto” (**The Great Train Robbery** (Porter, 1902), con una duración de 12 minutos; esta película daba inicio a un género exclusivo americano: el western). Porter utilizó técnicas innovadoras como el movimiento de la cámara y otras que había estado utilizando como la edición paralela y el montaje de escenas filmadas en lugares diferentes. Este film proporcionó un gran número de elementos (que hoy podemos catalogarlos como props) que formarían parte importante dentro del género: pistolas, rifles, sombreros de vaqueros, pañuelos en forma de triángulo anudados al cuello, etc.

Con la llegada de *Film d'art*⁶ se dieron siete años llenos de importantes acontecimientos. El cine antes de 1908 era corto (duración aproximada de 13 minutos), sus recursos consistían en imágenes en blanco y negro, iluminación solar, actores de ínfima categoría que se movían delante de telas pintadas; lenguaje elemental: cámara inmóvil, montaje incipiente. Con *La Film d'art* se extendió la duración de las películas a más de una hora, se sustituyó la mudez por la mímica y la música orquestal, se le dio mayor importancia a los guiones y para su elaboración se contrataron a los más grandes escritores franceses de la época, todo esto con el objetivo de hacer un cine de arte y llegar a otro tipo de público (burgués), pues

6 Fue una corriente cinematográfica iniciada en la década de 1910, creada por un grupo de actores de comedia que buscaban atraer al público burgués y aristócrata que hasta entonces desdénaba el cine por considerarlo un espectáculo popular. Su idea era crear un cine histórico y literario y utilizaron para ello directores, actores y escenógrafos de teatro.

antes de esta fecha el cine era considerado un simple entretenimiento vulgar de las masas. Con la Film d'art muchos hablan de un estancamiento del cine, pues los aportes técnicos no fueron de gran impacto, pero la Film d'art aportó adaptaciones literarias, una relación del teatro con el cine y aumentó el nivel actoral (anunciando los inicios del *star system*⁷), en cuanto a técnica no hubo avances, la cámara se mantenía fija frente a la escenografía. El primer filme presentado por esta corriente fue **El asesinato del duque de Guisasa** (Le Bargy & Calmettes, 1908), esta producción marca el fin del periodo feriante del cine.

En el periodo de la Film d'art el cine italiano fue el primero en salir del decorado exiguo de la escena, comenzando a utilizar vastos decorados, ampliando el tamaño de los escenarios, esto permitía mayor libertad de movimiento y profundidad de campo. En el ámbito expresivo la belleza de la imagen era el elemento primordial. En Italia la Film d'art alcanzó su apogeo con **Quo Vadis?** (Guazzoni, 1913), pero el film que marcó un hito en la historia del cine fue **Cabiria** (Pastrone, 1914) se convierte en uno de los grandes monumentos cinematográficos por su tratamiento de la historia, de los personajes, del espacio, de la iluminación y de la escenografía. Con ella se dieron pasos importantes como cambiar la cámara de lugar, la búsqueda de nuevos planos desde dónde contar la historia, planos con grúa, el uso de travellings, la implementación de rótulos que se intercalan para describir los sucesos. Esta producción incitó a Griffith a superarla, fue así que concretó todas las aportaciones que había hasta esa fecha y consolidó un lenguaje específico en dos producciones emblemáticas: **El Nacimiento de una Nación** (Griffith, 1915) e **Intolerancia** (Griffith, 1916). Con su innovador tratamiento de la cámara, estructura dramática basada en las decisiones de montaje, Griffith ponía los cimientos de una narrativa propia para el nuevo arte. El trabajo

de David Wark Griffith resultó importante para la evolución del lenguaje fílmico. Miguel Barbachano nos hace una síntesis de sus aportaciones entre las que se encuentran el montaje:

Utilizó por primera vez el flash back (**The Adventures of Dolly** (Griffith, 1908)); fragmentó por vez primera la escena con planos próximos a los actores (**For Love of Gold** (Griffith, 1908)); empleó la alternancia de planos (cross-cut y switch back) (**The Lonely Villa**, 1909); acciones paralelas manejadas en forma definitiva, el desplazamiento de los puntos de vista de la cámara dentro de una misma escena (**The Lonedale Operator** (Griffith, 1911)). Los recursos visuales también fueron empleados por Griffith, un ejemplo es la combinación por primera vez de luz natural con artificial (**The Politicians Love Story** (Griffith, 1909)), iluminación teatral en Edgar Allan Poe (1909); desenfoco como efecto artístico (**When Pippa Passes** (Griffith, 1909)); el primer gran plano general en la historia del cine en (**Ramona** (Griffith, 1910)); aprovechamiento de la profundidad de foco (**The Musketeers of Pig Alley** (Griffith, 1912)) y los primeros planos con profusión (**The Avenging Conscience** (Griffith, 1914)). En el ámbito de la técnica narrativa introdujo los desplazamientos del punto de vista de la cámara en el interior de una escena, para guiar el ojo y la atención del espectador. Del primer plano hizo un uso dramático; utilizó acciones paralelas y saltos en el espacio y el tiempo a través del montaje. (Ponce, 1994, pp. 52,54).

Los cineastas estadounidenses: Griffith, Ince, Chaplin, Sennett, hicieron grandes contribuciones para la evolución del cine. Mack Sennett y Charles Chaplin sentaron los cimientos del gran cine cómico norteamericano.

7 Era el sistema de contratación de actores en exclusividad y a largo plazo utilizado por los estudios de Hollywood, en la denominada época dorada de Hollywood, para asegurarse el éxito de sus películas.

Sennett poseía un estilo muy personal fundado en la acumulación de trucos y gags⁸. Su estilo era fluido, preciso, alegre, con improvisación al aire libre y basado en un simple bosquejo de guion. Sennett y Chaplin, fundaron el cine subversivo, que se ejercita contra el poder y la hipocresía de las clases dominantes que arrastraron a la sociedad a la cruenta pesadilla de la primera guerra mundial. Por otro lado, Ince sentó las bases de la dramaturgia fílmica, concentró el drama en torno a determinados móviles precisos. Con Ince el cine no sólo se aleja de la puesta en escena, si no incluso de la estructura teatral del drama, rechaza la construcción dramática propia de la representación escénica para sustituirla por una construcción adecuada a la expresión del cine, creando la dramaturgia cinematográfica. A partir de él, salvo muy raras excepciones, las películas mudas y la mayoría de las habladas, fueron y son estructuradas según los principios generadores de la novela corta. Durante los años de guerra también se hicieron aportaciones al lenguaje fílmico. Perret cuidó la fotografía, usó contraluces y empleó dramáticamente la luz artificial.

Enfocándonos en las tendencias cinematográficas de Suecia, destacan los nombres de Stiller y Sjöström por la incorporación del paisaje al drama fílmico, el montaje era atractivo e innovador que aprovechaba los escenarios naturales en lugar de los estudios, y por la utilización del decorado como elemento psicológico. En la filmografía de Víctor Sjöström los personajes regresan a su naturaleza, a sus instintos primitivos y sus impulsos prehistóricos, un claro ejemplo de ello es el personaje que abusa de una joven en *El jardinero* (Sjöström, 1912), esto evidencia al

personaje como un ser humano presa de sus instintos y salvajismos.

CINE SOVIÉTICO

En 1919 nacía el cine soviético. Los personajes que destacaron con su cine fueron: Dziga Vertov, Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Sergio Krizhiski, Leo Kulechov, S. M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexandr Dovjenko.

Algo que compartía el cine de Víctor Sjöström y el de Dziga Vertov fue el uso de escenarios naturales, este último crea el *Kino-glaz*⁹ (cine ojo), movimiento en busca de la espontaneidad y la realidad viviente, es por ello que rechazaba cualquier artificio proveniente del teatro (estudios, actores, decorados, puesta en escena). Vertov muestra un interés y dominio por el montaje, al igual que sus contemporáneos; Eisenstein (*La Huelga* (Eisenstein, 1924), *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), *Octubre* (Eisenstein & Aleksandrov, 1927) y *La Madre* (Pudovkin, 1926), *El fin de San Petersburgo* (Pudovkin, 1927)). Con *El hombre de la cámara* (Vértov, 1929), película con un tono semi documental, Vertov supone toda una revolución, nos muestra una sucesión de planos sin aparente conexión que se convierten en un poema visual, emplea superposiciones de dos y tres planos al mismo tiempo, movimientos de cámara que aportan dinamismo y al no utilizar intertítulos crea una narrativa propia.

El 9 de julio de 1922 se crea la FEKS¹⁰, que contrariamente a los objetivos de Dziga Vertov, buscaba revalorizar al actor y al decorado, asimilar todos los procedimientos escénicos

8 En comedia, un gag o gag visual es algo que transmite su humor a través de imágenes, generalmente sin el uso de palabras.

9 Entre las características principales del cine-ojo destacan la búsqueda de la realidad y la espontaneidad; la ausencia de decorados preconcebidos, de actores profesionales, de maquillaje y efectos especiales. Atacaban duramente el cine de ficción, que se veía influido por la literatura y el arte dramático.

10 La Fabrica del Actor Excéntrico. Esta academia surge como un movimiento contra el pasado, lo inmóvil, la autoridad, la alta cultura burguesa, etc. Tenían influencias del arte italiano, la pantomímica y lo satírico. Deformaban las representaciones teatrales y basaban sus películas en el conflicto visual.

exagerando sus artificios y llevándolos hasta la caricatura abstracta.

Los principios políticos y estéticos básicos del primer cine soviético pueden resumirse como una subversión fundamental del contenido y la forma cinematográficos. En cuanto al contenido, se trató de un rechazo al individualismo, el sentimentalismo y el esteticismo del arte de las clases dominantes, una pasión por atrapar y domar la realidad, y la creación de arquetipos y una conciencia revolucionaria. En cuanto a la forma, el cine soviético temprano manifestó un rechazo agresivo a los métodos y sistemas convencionales, así como una profunda preocupación por la teoría y el lenguaje del cine (Voguel, 2016, p. 66).

CINE POLÍTICO

LA IZQUIERDA INTERNACIONAL Y EL CINE REVOLUCIONARIO

Injusticias sociales, desmitificación de líderes, sátira, exhibición de conflictos, ataques propagandísticos hacia un líder o una institución, violencia, revolución, etc., son características del cine político, el cual busca cambiar la conciencia del espectador. Se busca avanzar hacia una revolución, despertando el interés del espectador acercándolo a la obra misma.

La base del cine político y socialmente subversivo es la tensión que existe entre la sociedad y el artista, expresándose con temas variables, yendo más allá de lo que dicta el sistema en el que se encuentra, este “ir más allá” es la característica definitoria de todo el arte subversivo (Voguel, 2016, p. 204).

El cine del tercer mundo buscaba liberarse de las ataduras de la clase dominante extranjera y nacional, es por ello que la subversión iba dirigida contra una élite en el poder, las clases dominantes. En la década de los 70 surge el Cinema Novo Brasileño, un tema básico de este nuevo cine era

reflejar la realidad brasileña. En Cuba el cine se encontró completamente al servicio de la revolución, el cine subversivo cubano se encuentra principalmente en las películas propagandísticas de Santiago Álvarez. En Argelia su cine se caracterizó por ser puramente político (fusionando elementos nacionalistas y radicales), o de entretenimiento. El cine político del tercer mundo se caracteriza por presentar denuncias, problemas sociales o documentación de manifestaciones, huelgas, revueltas. En Alemania Oriental la edición tomó un papel fundamental, con una edición sofisticada y la selección cuidadosa de imágenes, basándose en archivos, legislaciones oficiales, noticieros del periodo nazi, exponían y condenaban a sus víctimas (nazis reales y grupos políticos dominantes de la Alemania Occidental).

La comparación de estas obras con la propaganda nazi es inevitable, ambas producciones se valían de una cuidadosa preselección de imágenes que con la edición fusionaban y presentaban como un discurso verdadero, casi documental. Pero definitivamente provenían de contextos completamente diferentes. Las obras fílmicas de Alemania Oriental, en su mayoría, iban dirigidas a un enemigo externo, no existe un sólo film que fuera en contra de su propio sistema.

LAS FACETAS DEL CINE

El cine tiene varias facetas inseparablemente unidas: Es espectáculo, industria, arte, medio de comunicación e ideologización y el reflejo de una época.

EL CINE COMO ESPECTÁCULO:

Los medios de comunicación social (entre ellos el cine) tienen tres funciones: Informar/ formar, sensibilizar y entretener.

El entretenimiento exige un espectáculo que engloba una infraestructura industrial y comercial (publicitaria) financiada de acuerdo a la rentabilidad de la película. En la historia del cine como espectáculo del mundo, llega a sustituir al libro y se adaptan obras literarias al cine; se multiplican las salas de exhibición; y se crean los distintos géneros cinematográficos.

EL CINE COMO INDUSTRIA:

En sus inicios el cine, que partía de un invento técnico, comenzó como industria y evolucionó para ser considerado arte. A finales del siglo XIX comenzaron a aparecer compañías que marcaban los inicios de una industria cinematográfica. Los primeros filmes de David Wark Griffith y Mack Sennet fueron producidos por La Biograph, compañía fundada en 1895 dedicada por completo a la producción y exhibición. Podría decirse que una de las finalidades de cualquier película es la exhibición. Existe toda una cadena que hace posible que una película llegue a los cines, festivales, cadenas de streaming, etc. Pero ¿Quiénes son los responsables de que todo esto suceda? Existen tres principales personajes dentro de este circuito; el **productor** que es el encargado de realizar y/o financiar la película; el **distribuidor** (el vínculo entre el productor y el exhibidor) es el que adquiere los derechos de la película y a través de un programador (persona encargada de negociar con los cines espacios y horarios) lleva las películas a diferentes ciudades, cines y cadenas; por último, se encuentra el **exhibidor**, quien es el que cuenta con los espacios y/o pantallas para literalmente exhibir las películas. Es importante aclarar que un exhibidor no necesariamente es un cine, también puede ser una

plataforma, por ejemplo: FilminLatino, Amazon Prime Video, Netflix, HBO, MUBI, etc.

A grandes rasgos, las películas pueden llegar al distribuidor de 3 maneras que serán explicadas a continuación:

1. Cuando los productores realizan toda la cadena, es decir que ellos se encargan de la producción, distribución y exhibición (Puede ser con un exhibidor externo, pero ellos se encargan del contacto). Hablamos de los grandes estudios, en donde los mismos productores lanzan la película directamente a la plataforma.

El ejemplo que define perfectamente este apartado es el fenómeno que engloba la reciente plataforma lanzada por The Walt Disney Company; hablamos de *Disney Plus*¹¹, el cierre de los cines debido a la pandemia ocasionada por el covid-19 llevó a varios distribuidores a posponer el lanzamiento de nuevos estrenos. El caso de *Mulan* fue diferente, en lugar de posponer el estreno, este fue hecho exclusivamente a través de la plataforma Disney Plus.

2. Cuando un distribuidor busca directamente los títulos y los adquiere. Esto va más relacionado con distribuidores independientes (Canibal, Latam, Nueva era, Cinépolis Distribución). Buscan películas en festivales o en cualquier tipo de dinámica y buscan la forma en que lleguen a los cines.

3. Al productor le toca salir a buscar al distribuidor. Ha tenido más auge los últimos años. A muchos productores independientes les sucede, tienen que encontrar la forma de que su película llegue a las manos indicadas para que pueda ser programada en un cine.

11 Servicio de transmisión de vídeo bajo demanda por suscripción estadounidense que pertenece y es operado por la división de Media and Entertainment Distribution de The Walt Disney Company. El servicio distribuye principalmente películas y series de televisión producidas por Walt Disney Studios y Walt Disney Television, y el servicio también publicita contenido de las marcas de la compañía Disney, Pixar, Marvel, Star Wars y National Geographic en particular.

El alcance internacional de una película se debe, entre otros factores, a los agentes de ventas, otro personaje dentro de esta gran industria.

Esta persona es la encargada de adquirir los derechos de una película para su venta en otras partes del mundo. No es un distribuidor, es un intermediario que busca y contacta a distribuidores para que la película se estrene en otros territorios. Dependiendo el perfil de la película (si es de horror, comedia, infantil o más comercial) es el perfil del agente de ventas.

Una vez entendido a grandes rasgos cómo es que se mueven las piezas para que una película llegue a exhibición es importante hablar de los tipos de derechos y ventanas en las negociaciones de distribución.

Cada uno de estos derechos debe de negociarse por separado dentro del contrato que un productor o un dueño de un proyecto haga con un distribuidor.

DERECHOS INCLUIDOS:

Derecho de teatrical: Este derecho tiene que ver directamente con que las películas estén/ se estrenen en los cines. Dentro de este derecho se encuentra el **Non teatrical** que se refiere a exhibiciones que no son en un cine, por ejemplo, un cineclub o un teatro. Siguen siendo exhibiciones en donde existe un pago por entrada para ver la película y la exhibición en pantalla grande.

Home video: Todo lo relacionado con Blu-ray y DVD.

SVOD, TVOD, AVOD, PVOD: Todos ellos son variantes de VOD (Video on demand, por sus siglas en inglés) y hacen referencia al consumo de video bajo demanda, en relación a la televisión en streaming. A continuación, describiré brevemente cada uno de ellos:

SVOD (Subscription vod): Como su nombre lo indica es por suscripción, por un precio tú puedes ver un catálogo (un ejemplo es Netflix, Amazon, HBO, Disney Plus, MUBI).

Transaccional vod: Es transaccional, compras las películas (itunes, google play, cinépolis click, youtube). Esta modalidad se divide en dos: EST (Electronic sell-through): Pagas una tarifa para descargar un archivo, compras la película y te quedas el archivo digital para verlo en el momento que quieras. DTR (download to rent): Hay una transacción y puedes descargar la película pero sólo se queda en la plataforma donde la adquieres y sólo está disponible por determinado tiempo.

PVOD (premiere vod): Tienes acceso a estrenos recientes por un precio especial.

AVOD (advertisement vod): Al usuario final no le cuesta, la forma en que se hace dinero es a través de la publicidad, aquí tienes cortes comerciales, anuncios.

FVOD (free vod): Servicio gratuito

Derechos de TV - Pay TV: Cualquier servicio de televisión de paga. Dentro del Pay TV se encuentra el Paper view es cuando adquieres la película a través de tu servicio de paga. Free TV: Accesible para todo el mundo. Canales televisión abierta.

Ancelary o derechos ancenarios: Se refiere a empresas que consiguen títulos para transmitirlos en dispositivos que colocan en sus medios de transporte o establecimientos (Aviones, camiones, barcos, hoteles), tú como usuario no pagas la película porque ya viene incluida en el paquete de viaje.

EL CINE COMO ARTE:

El cine heredó una tradición estética de trescientos años de cultura plástica y dos mil años de prácticas escénicas, efectuando así una apropiación selectiva de aportaciones diversas de las artes procedentes, esto explica que se le conozca como Séptimo arte, pues se le considera cumbre y reunión de todas las anteriores. En 1911 el poeta italiano Ricciotto Canudo escribió lo que sería considerado el primer manifiesto del cine, titulado: "Manifiesto de las siete artes", en él

expone la necesidad que se tiene del cine para crear un arte total, refiriéndose al cine como la síntesis total del arte, la suma final de la ciencia y el arte que sintetiza las experiencias del hombre. Hace mención de lo que él llama “tendidos del cine”, personajes que utilizan el término “Séptimo Arte” para obtener prestigio en su industria sin asumir la responsabilidad que conlleva la palabra arte, cataloga su labor como un “arte” que sólo cumple con los principios técnicos, dejando de lado el crecimiento del cine, que parte del balbuceo; la infancia y la adolescencia para culminar en el despertar del intelecto. Se puede decir que el cine cumple una función artística, puesto que su creador pretende expresar sentimientos, ideas, inquietudes, etc., y transmitirlos a un público.

Al relacionar dentro de sí mismo diferentes artes; del espacio (pintura, escultura, arquitectura), del tiempo (literatura, música), espacio-temporales (teatro, danza), se convierte en un todo, una experiencia visual enriquecedora. Al apreciar ciertas obras cinematográficas y desestructurarlas, podrás apreciar en ellas expresiones musicales (banda sonora), actorales (interpretación), de espacio (escenografía), literarias (habilidad narrativa presente en la estructura del guion y el discurso de la historia), arquitectónicas (construcciones de escenarios).

EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN E IDEOLOGIZACIÓN:

Al transmitir ideas, conceptos, emociones, etc., el cine puede ser abordado como medio de comunicación, al contar con un: emisor, mensaje, receptor y poseer un propio lenguaje que contiene códigos, estructuras y reglas que ayudan a su comprensión.

El espectáculo cinematográfico siempre descubre intenciones, sean de simple comunicación (ideología) o para convencer (ideología). La clave de la comunicación de ideas está en el guion, que estructura las imágenes con ayuda del lenguaje. Los films también pueden asumir un papel

propagandístico en la difusión de una ideología, así sucedió en Italia fascista bajo Mussolini o en la Alemania nacionalsocialista de Hitler.

CINE NAZI:

El cine nazi buscaba seducir a las masas, al igual que el cine de Alemania Oriental, el cine nazi usó el poder de la edición a su favor, un claro ejemplo se aprecia en *El Judío Eterno* (Hipler, 1940), en donde por medio de la manipulación de imágenes de la realidad, el montaje y la narración presentaban a los judíos como personas holgazanas, flojas, sin intereses.

Hitler seducía a las masas por medio de la propaganda. Supo utilizar el poder propagandístico del cine y comprendía su potencial subversivo. Su admiración por *El Acorazado Potemkin* y su determinación por cumplir sus objetivos lo llevaron a realizar la película más famosa de propaganda *El Triunfo de la Voluntad* (Riefenstahl & Hitler, 1935). El mitin realizado en Núremberg (con el que pretendía acelerar su proceso de reconocimiento) reunió a un millón de miembros del partido nazi y sirvió para crear la famosa película. Un aspecto relevante del film es cómo un evento completamente fabricado pudo ser el primer y más importante ejemplo de un documental auténtico. Una perfecta manufacturación de la historia. Por medio de la manipulación de los materiales de la realidad logran la manipulación de las masas.

“Las películas de propaganda son, de hecho, subversivas: no contaminan sólo la verdad, sino también a todos a quienes se acercan (Voguel, 2016, pág. 298).”

Con la propaganda nazi podemos entender que todo material visual es neutro y puede usarse, por medio del montaje y la manipulación, para cualquier propósito.

COMO REFLEJO DE UNA ÉPOCA:

El cine es un testigo partícipe de la historia de cada momento, existen films que reflejan una

realidad social en la que se encuentra inmerso el creador, mostrando sus inquietudes, sentimientos y preocupaciones.

Así ocurre con las películas neorrealistas (neorrealismo italiano), los cineastas italianos reflejaron en su cine la situación de un país que sufrió los estragos de la segunda guerra mundial, los films de este movimiento están caracterizados por la austeridad. Recurriendo a escenarios naturales y actores no profesionales, el neorrealismo italiano mostraba la realidad social, la cotidianidad de la población y los problemas tras el fin de la guerra (desempleo, delincuencia, pobreza). En esta época destacan autores como Roberto Rossellini (*Roma, Ciudad Abierta* (Rossellini, 1945); *Alemania, Año Cero* (Rossellini, 1948)); Vittorio de Sica (*Ladrón de Bicicletas* (Sica, 1948)) y Federico Fellini (*La Strada* (Fellini, 1954)).

Hablando de un país y época diferentes, el cine mexicano no se queda atrás, la más reciente película *Ya no estoy aquí* (Frías, 2019) al tener como un tema principal **la identidad**, aborda y nos muestra la realidad de un México bajo la presidencia de Felipe Calderón, una “guerra contra el narco” que intensificó la violencia entre cárteles en varios estados de la República Mexicana. Los temas que aborda Fernando Frías van desde violencia, narcotráfico, migración y sutilmente apropiación e identidad cultural. No son tema central de la película, pero son componentes de la realidad de los personajes. Da una sensación de realidad, de lugar y de tiempo.

Medizinische Untersuchung

ED.RO.13.598
Schutzstaffel
Einheit: Sicherheitsdienst
Rr. DRSD: 623.284 Rr. EE: 354.498 738526
Vorname: Eduard
Familienname: Roschmann
Geboren am: 25. november.1908
In: Graz
Blutgruppe: Null Gewicht: 78 Kg Höhe: 1.85 m
Alter: 33

Nach einer ärztlichen Untersuchung EDUARD ROSCHMANN
wird diese Diagnose zu Zwecken erweitert, die für den Interessenten
günstig sind.
Dieses Dokument verliert seine Gültigkeit, wenn der Stempel und
die Unterschrift der Autorisierung fehlen sollten.
Ausstellungsdatum: januar 1941

N.° 45 Briener Straße, München, Deutschland



Deutsche Arbeiterpartei

Arbeit: Sicherheitsdienst

Staffel
Mitgliedsnummer:
354.498



Vorname: Eduard
Familienname: Roschmann
Geboren am: 25. november.1908
In: Graz

März 1937
Oktober 1939
Januar 1941

Aktivitätsverlauf:

Er trat der NSDAP-Hitlerbewegung und
der SS bei.
Freiwilliger in der Waffen-SS.
Ausgebildet zwischen dem Winter 1939
und dem Frühjahr 1940.
Ernennung. Zweiter beim SD. Amt. 3
von der RSHA. Zentrales
Reichssicherheitsbüro von der
Sicherheitsdienst.
Aufstieg zu
Kommandant

Juli 1941
Januar 1941

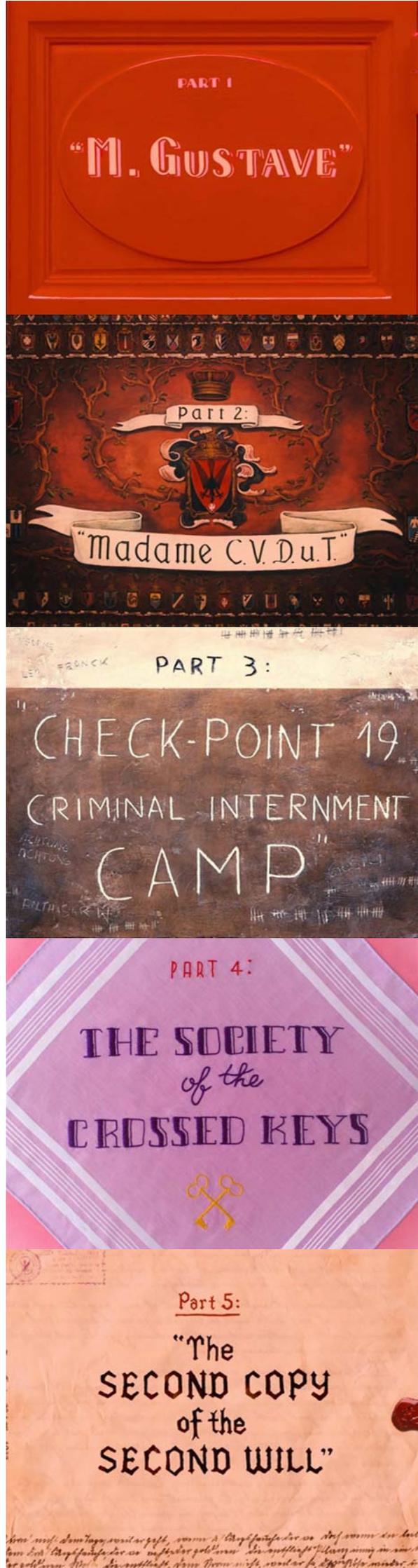
COMPONENTES Y EXPONENTES DE OBRAS FÍLMICAS

Capítulo 2

El diseño de los títulos/ créditos cinematográficos junto con el diseño de cartel son las dos disciplinas del diseño con más reconocimiento dentro del mundo cinematográfico. El cine nos ofrece una variedad inigualable de tipografías. Basta con ver los primeros 20 segundos de una película para deleitar nuestros ojos con el tratamiento tipográfico que ha sido diseñado para el film. El uso de la tipografía ha sido históricamente imprescindible, ya que, a falta de otro

tipo de soluciones, la aparición escrita de los principales involucrados en el film ha sido una de las exigencias formales que siempre han dado sentido a la existencia de los créditos cinematográficos, sin olvidar las cuestiones legales.

En el cine silente, la tipografía tuvo una importante función en la aparición de intertítulos como una herramienta para dar continuidad a la historia, presentando la separación de los actos,



1
2
3
4
5

el contexto y el diálogo de los personajes, actualmente, hay directores que siguen haciendo uso de ellos, pero con un tratamiento diferente.

Los títulos cinematográficos tienen dos principales funciones; una de carácter legal, en donde se da a conocer el equipo técnico y artístico involucrado en la producción y otra función que sirve como introducción al espectador, los títulos pueden actuar de un resumen sintetizado en pocos minutos del argumento de la película.

En las primeras producciones cinematográficas se comenzaban a incorporar sencillas presentaciones, construcción de rótulos estáticos o en movimiento que funcionaban como presentadores de la película. Importante a destacar es que algunos de estos rótulos contaban con un tratamiento magnífico de la tipografía. Rotulistas, ilustradores y otros artistas gráficos eran los encargados de hacer estas piezas importantes. Las primeras representaciones las podemos observar en *Cyrano de Bergerac* (Maurice, 1902) y *Viaje a la luna* (Méliés, 1902).



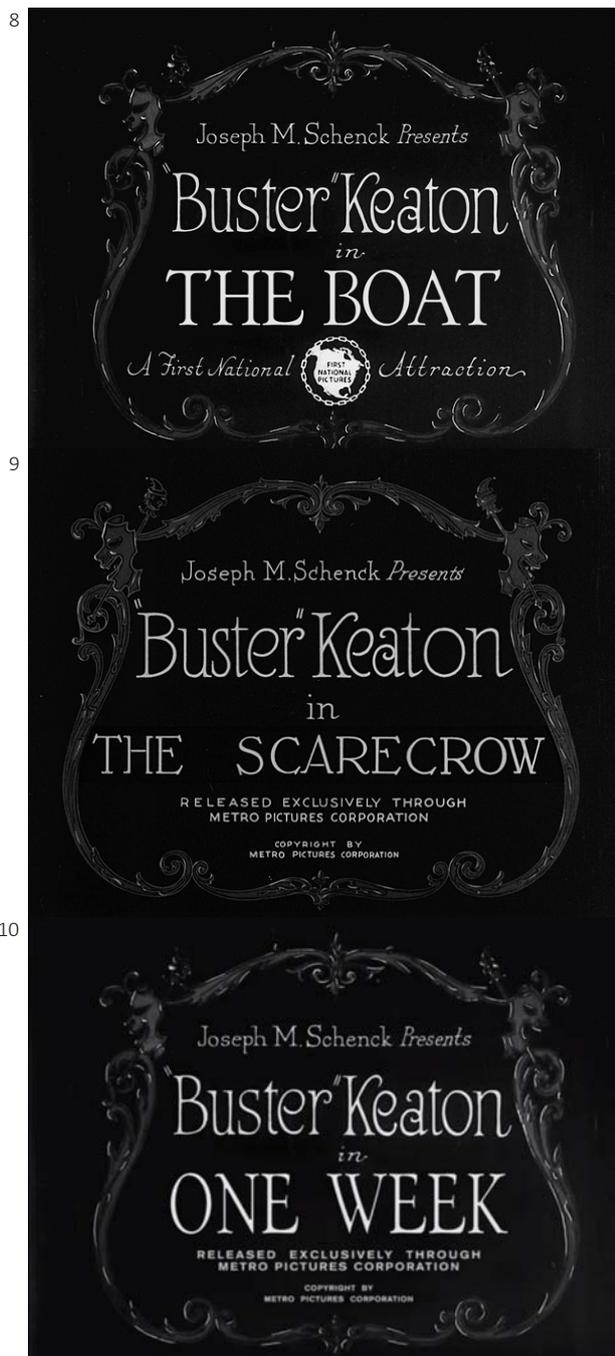
6
7

Cyrano de Bergerac, Maurice, 1902.

Viaje a la luna, Méliés 1902.

Estos rótulos manejan tipografías sencillas sin elementos de decoración, en el caso de *Cyrano de Bergerac* se mencionaba sólo el nombre de la obra y el director, son estáticos y durante el film no se hace uso de intertítulos. Con el avance de la tecnología y del propio medio cinematográfico, estas introducciones comenzaron a ser más complejas, se llegó al grado de poder identificar el género de la película (wéstern) sólo por su tipografía y composición (11-14).

O también podías identificar al director, como es el caso de Buster Keaton, que utilizaba la misma plantilla para sus producciones (8-10).



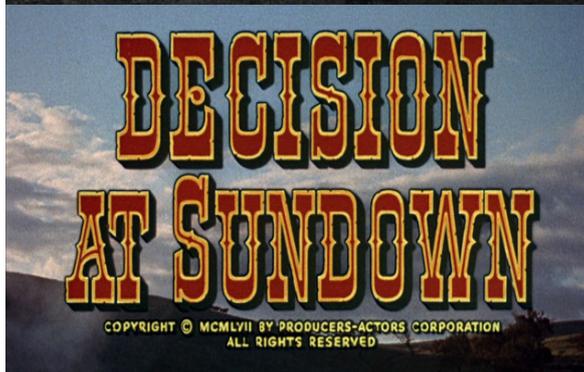
11



12



13

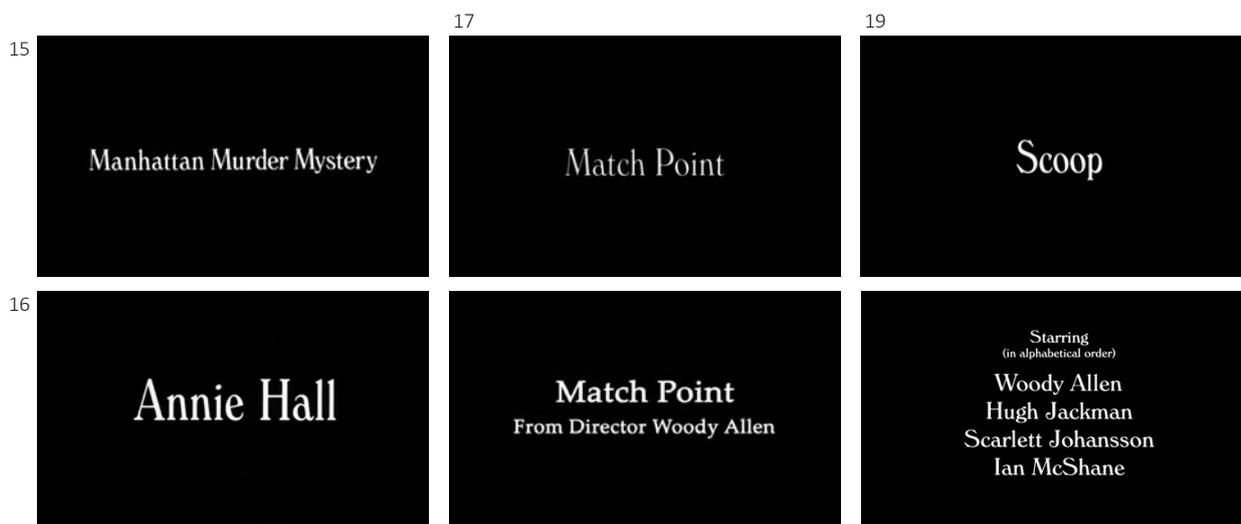


14



- 8 | La Barca, Buster Keaton, 1921.
- 9 | El Espantapájaros, Buster Keaton, 1920.
- 10 | Una Semana, Buster Keaton, 1920.
- 11 | Destry cabalga de nuevo, George Marshall, 1939.
- 12 | Winchester 73, Anthony Mann, 1950.
- 13 | Día de justicia, Budd Boetticher, 1957.
- 14 | Tombstone, George P. Cosmatos, 1993.

En la actualidad existen directores a los que logras identificar con el simple hecho de ver los títulos de crédito, como es el caso de Woody Allen, la fuente Windsor Light Condensed sobre fondo negro, acompañada de música de jazz te remite inmediatamente a sus películas. Esta tipografía ha marcado su filmografía entera.



15 | Un misterioso asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993.

16 | Dos extraños amantes, Woody Allen, 1977.

17-18 | La provocación, Woody Allen, 2005.

19-20 | Scoop, la primicia, Woody Allen, 2007.

En los años cuarenta se fueron introduciendo los primeros intentos de conseguir créditos que actúen como verdadera introducción de la película, con la llegada de Saúl Bass, se habló de una verdadera revolución en títulos de crédito.

Otro elemento introductorio a la película son los carteles, estos funcionan como otra cara del cine, muy rara vez encontramos un film que no tenga su propio cartel cinematográfico, éste se ha vuelto esencial al momento de difundir o promocionar una película. Dos factores determinaron la aparición del cartel: la aparición de la litografía por Alois Senefelder en 1798 y el nuevo tipo de sociedades urbanas que creará la revolución industrial. La litografía se convertirá en el procedimiento de impresión más extendido gracias a las posibilidades expresivas que ofrece, la sencillez de su proceso técnico y las distintas dimensiones que permite.

En términos compositivos, el cartel va a estar marcado por dos reglas casi inamovibles: la utilización del formato vertical de área rectangular (con significativas excepciones como, por ejemplo, en el caso de carteles de cine, los diseños de los Ealing Studios) y la relación efectiva entre imagen y texto. Los textos implican un tratamiento estilístico de las letras, donde la rotulación y la tipografía tendrán un alto valor (Tranche, 1994, pp. 135-143).

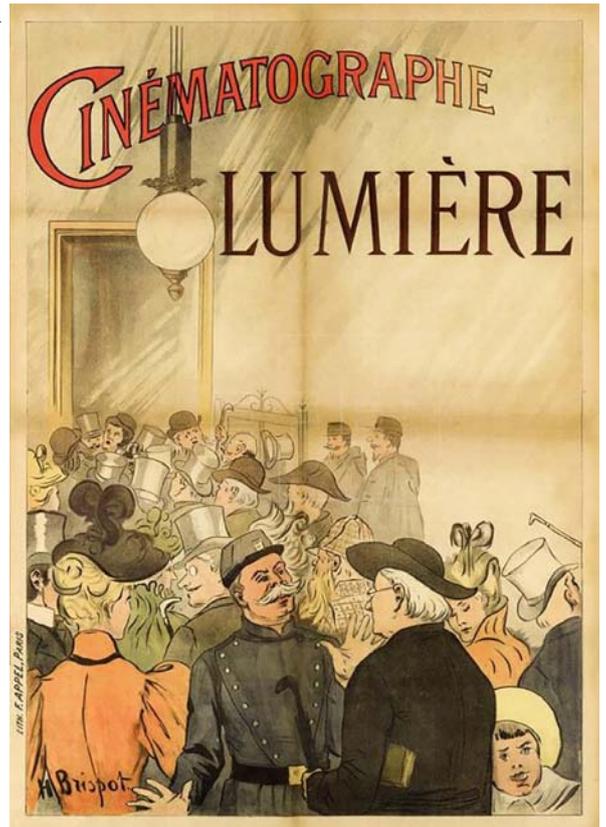
Antes de la llegada del cine, el cartel llevaba varias décadas de existencia cumpliendo con la función de promocionar los cabarets, los bares, los music-halls, las salas de baile y los locales que ofrecían espectáculos o atracciones. Personajes como Luis Cherét, Toulouse-Lautrec o Alphonse Mucha, elaboraron carteles que embellecieron las calles de París, promocionando productos y servicios, estos carteles cumplían con una finalidad comercial y publicitaria. Al principio será el propio cinematógrafo el que

se publicite como reclamo novedoso. Entre los primeros carteles que ilustraron los inicios del cinematógrafo destacan el que fue adherido a las vitrinas del Grand Café informando a los transeúntes el significado del invento:

Este aparato permite recoger, en series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que durante cierto tiempo se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando, a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla ante una sala entera (Lo Duca, 1960, p. 9).

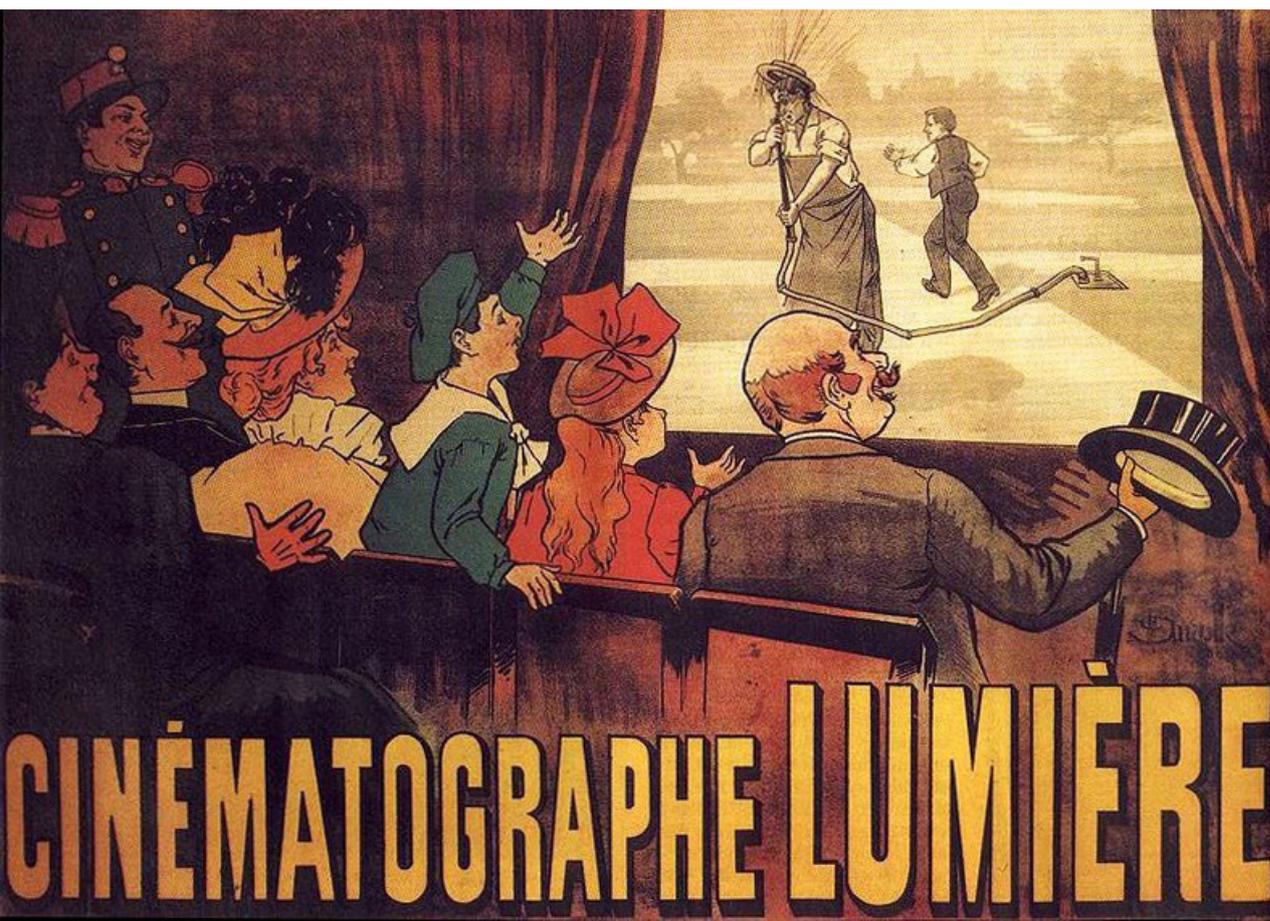
Después de la presentación del cinematógrafo los hermanos Lumière no tardaron en ver en el cartel un gran potencial para incrementar el alcance de sus exhibiciones. Artistas como H. Brispot, Abel Truchet y Auzolle (autor que hizo probablemente el cartel más conocido del momento), realizaron ejemplares que ilustraban el nuevo invento de los hermanos. Desde ese momento, la relación cine cartel serían muy estrechas.

21



Cinématographe Lumière (1896) cartel por Henri Brispot

22



Cartel diseñado por Auzolle para la película L'arroseur arrosé (1896)

Las primeras grandes productoras francesas Gaumont y Pathé, también harían uso de la popularidad del cartel, encargando la creación de los mismos a artistas conocidos (lo mismo ocurría en Alemania, con la UFA y el expresionismo), estos carteles llevan impreso el logotipo de la productora a la que pertenecía el film.

Pocos años después, la consolidación comercial del cine con sus distintos sectores, implicó una promoción estudiada de cada película que incluyó además del cartel, distintas variantes: programas de mano, carteleras, fotos, guías de prensa, cartelones para los cines. Todo este material promocional situará al producto cinematográfico como uno de los más publicitados y difundidos (Tranche, 1994, p. 138).

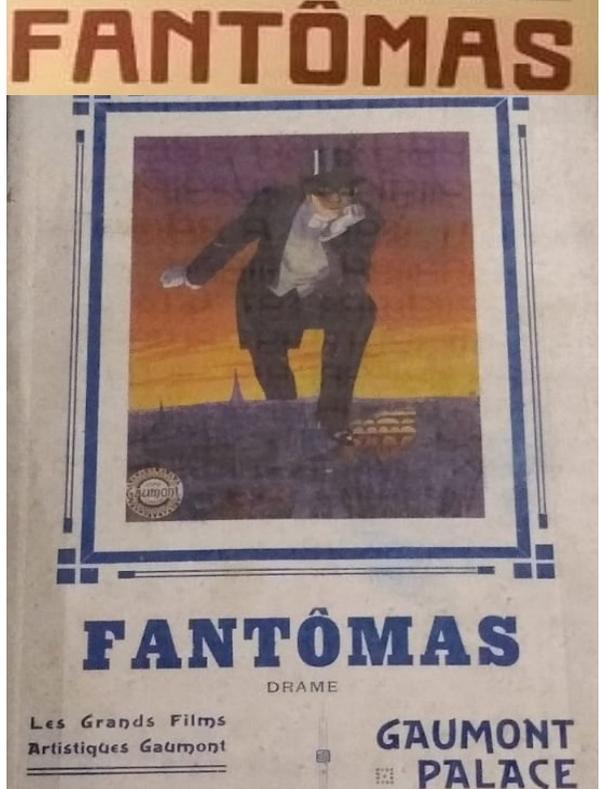
Desde la época del cine silente, los films tienen más de una versión de cartel, identificar al autor de cada uno se vuelve una tarea difícil debido al tiempo transcurrido. En estos casos son más identificables o reconocidos los carteles que son realizados por el país distribuidor, las otras obras son variaciones hechas en otros países utilizadas para su distribución dentro del mismo, también depende del tipo de documento que dé promoción a la película, programas de mano, guías de prensa, etc. Aún en la actualidad resulta difícil definir el cartel "original" debido a las infinitas versiones que apreciamos a través de redes sociales, que hacen dudar de la veracidad de las obras, entendiendo ésto como la autorización de la casa productora como versión final del cartel para su difusión.

Exposición: GAUMONT, DESDE QUE EXISTE EL CINE.
Cineteca Nacional, 2019.

23



24



25



26



CARTELES, TÍTULOS DE CRÉDITO

27

Basándonos en el esquema de Barbachano Ponce (citado a continuación), abordaremos diferentes vanguardias y movimientos cinematográficos; sus principales films y exponentes, identificando títulos introductorios, aplicación de tipografía en utilería / escenografía y carteles, en cuáles hay más presencia gráfica y en cuáles no.

Hay movimientos cinematográficos que tienen un estilo muy marcado reflejado en el tratamiento de los carteles que anunciaban las presentaciones de ciertas películas. Por ejemplo, si observamos el cartel de *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920), rápidamente identificamos a qué corriente pertenece, lo mismo sucede con la imagen gráfica de los soviéticos, identificable por el uso del fotomontaje. Sin embargo, no todas las corrientes son reconocidas por su tratamiento gráfico; como es el caso de las vanguardias, que destacaron por su experimentalidad pero no por su gráfica.

En 1917 se funda la Universum Film Aktiengesellschaft con el objetivo de reunir a los productores dispersos y construir una poderosa industria cinematográfica que realizara mejores films y así elevar la moral del pueblo inmerso en temas de guerra. 1918 es el año de una nueva era cinematográfica, comienza el movimiento estético cinematográfico compuesto de diversas escuelas; expresionista, impresionista, kammerspielfilme, nueva objetividad, dadaísmo, surrealismo, abstraccionismo. Entre 1919 y 1924 el contenido en las pantallas era plenamente diferenciable a cargo de dos movimientos cinematográficos: impresionismo y expresionismo. Por un lado, el impresionismo; cintas francesas que presentaban personajes como ferrocarrileros, bailarinas, mujeres indiferentes, marineros, obreros, etc., y cuyo elemento central de la estética eran las emociones, la expresión de los sentimientos. Los directores que más destacan dentro de este movimiento fueron Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier y Jean Epstein.

Cuadro 6.1

A	Suecia	Directores y películas	Victor Sjöström <i>Ungebor Holm, Los proserros</i> Maurice Stiller <i>Uferr Arnes Pennigar, Gosta Berlings Saga</i> .
R	Alemania	Expresionismo:	Robert Wiene, P. Wegener, E.W. Murnau, F. Lang, P. Leni. <i>Kammerspielfilme</i> : Lupu-Pich, L. Jessner, K. Grune.
T		Nueva objetividad:	E.A. Dupont, G.W. Pabst, G. Lamprecht. Vanguardia: V. Eggeling, Hans Richter, W. Ruttmann.
E	Francia	Impresionismo:	L. Delluc, M. L'Herbier, Abel Gance, Jean Epstein, G. Dulac.
M		Vanguardia:	Futurismo: Bragaglia Sinfonía visual: F. Léger, H. Chomette, G. Dulac. Dadaísmo: René Clair, Man Ray, C. Autant-Lara. Surrealismo: G. Dulac, L. Buñuel, Duchamp, Man Ray.
U	URSS	Fechas:	27 agosto de 1919. Lenin firma la nacionalización del cine zarista. En 1922 dice: "Para nosotros de todas las artes, el cine es la más importante."
D	EUA	Vanguardia:	Fábrica del actor excéntrico (FKES). Laboratorio experimental de Kulechov. Cineastas: Dziga Vertov, S.M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexandr Dovjenko.
O		Consideraciones:	Producers, StarSystem, Autocensura, Estudios, Géneros. Directores: De Mille, Vidor, Ford, Cruze, King Vidor, Hawks, Borzage, King. Extranjeros: Stiller, Sjöström, Garbo (Suecia); Lubitsch, Leni, Murnau, Sternberg, Stroheim (Alemania). Escuela cómica: Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd, Charles Chaplin, Laurel y Hardy.

Imagen extraída de Ponce, M. B. (1994). *Cine mudo. Trillas. Artes de México*. P. 78

El film *La sonriente Madame Beudet* (Dulac, 1923) nos ofrece elementos de utilería que son importantes para la continuidad de la historia: el calendario (ubicado al fondo de la habitación) nos ayudará a identificar el tiempo transcurrido; en las hojas, cartas, periódicos, directorios, que manipulan los personajes, podemos observar el tratamiento tipográfico. Las fachadas del teatro y la "habitación" también están tratadas con tipografía.

28



28 | La sonriente Madame Beudet, Dulac, 1923.

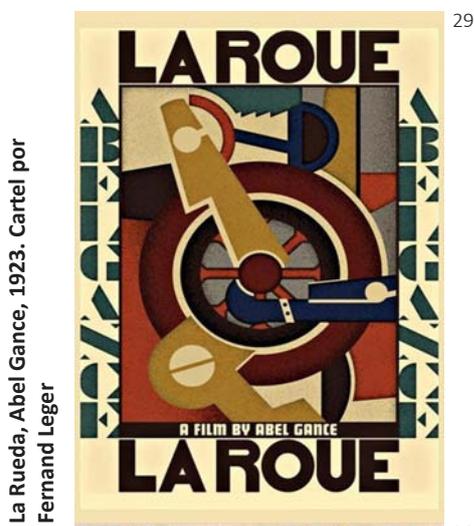
La diferencia con el expresionismo no sólo es visible en la escenografía, también podemos encontrar claras diferencias en el tipo de fuente, los créditos presentados al inicio muestran un estilo ornamentado, formas orgánicas que encierran el nombre del director, productora y personajes. A diferencia de los títulos que vimos anteriormente en films como *Viaje a la luna*, éstos tienen un ligero movimiento debido al formato vertical que manejan, el cual, demanda el desplazamiento hacia arriba, si el nombre de los implicados en el film se tratara de forma seccionada se eliminaría el movimiento en los rótulos.

En cuestión de carteles, Fernand Leger tiene un papel importante dentro de esta época, realizó el cartel original para la producción de Abel Gance titulada *La Rueda* (Gance, 1923). El cual muestra su estilo cubista. Leger también realizaría el diseño de vestuario y decorados para diferentes producciones; el cineasta Marcel L'Herbier le encargó el diseño del decorado para su película de ciencia ficción *La inhumaine* (L'Herbier, 1924) a pesar de que también realizó carteles para la producción, los más conocidos fueron los modelos creados por Djo Bourgeois y Jean Burkhalter.

El cartel de Burkhalter tiene un tratamiento de manifiesto con columnas de texto en los costados, pero sin el nombre del film a comparación de la obra de Djo Bourgeois, que lo hace con una tipografía en caja alta que va acorde con los elementos dentro del cartel.

Paralelo al cine impresionista francés se desarrolla el expresionismo alemán, cintas alemanas con personajes que iban desde asesinos, vampiros, monstruos, espectros. Reflejan lo sombrío, la deformación de la realidad, van en contra de lo aburguesado y de la "belleza". Sobre el expresionismo Barbachano Ponce comenta:

Los expresionistas alemanes abocados al cine (Mayer, Wiene, Wegener, Langm Murnau, Leni) crearon para la pantalla un universo desarticulado y sombrío por el cual deambulaban fantasmas y asesinos ataviados con ropas extravagantes y exagerados maquillajes, que era menester inmovilizar en posturas rebuscadas para obtener imágenes impresionantes (Ponce, 1994, p. 80).



nación con choques violentos de luces y sombras. Dentro del expresionismo podemos identificar dos grupos. En el primer grupo de pintores destaca La tendencia artística Der Brücke (el puente), 1905 y Del blue reiter (el gabinete azul) 1911. En el segundo grupo destacan las obras fílmicas *El Estudiante de Praga* (Rye & Wegener, 1913) y *El Gabinete del Dr. Caligari*.

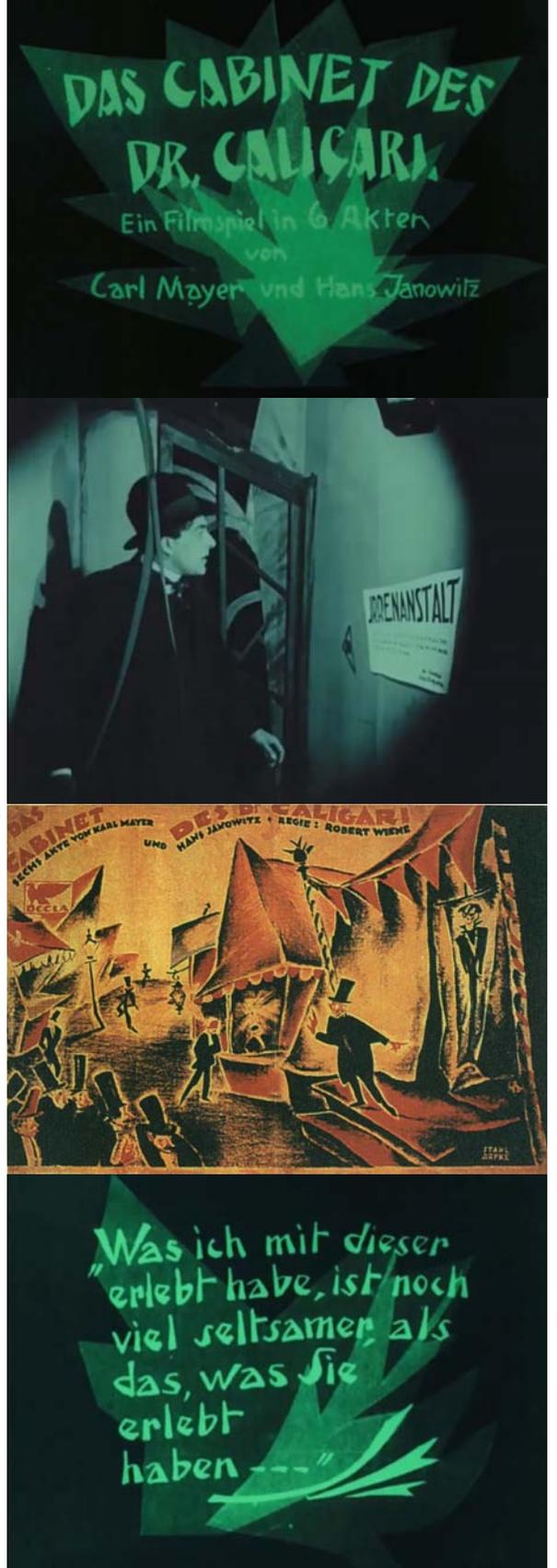
Retomando *El Gabinete del Dr. Caligari* (cuyos decorados estuvieron a cargo de los artistas Herman Warm, Walter Róhrig y Walter Reinmann) podemos identificar en ella un gran aporte tipográfico que va acorde con la estética de la película. Esta tipografía está presente en los créditos iniciales e intertítulos que tienen un tratamiento específico, que va acorde con las características del film, los intertítulos de esta película consisten en elementos en segundo plano compuestos por diferentes formas con puntas prominentes en tonos azules con diferente saturación; los textos largos no son seccionados, sino que presentan movimiento al desplazarse hacia arriba (al igual que los créditos iniciales en La sonriente Madame Beudet). La tipografía presenta diferentes grosores en cada letra y también diferencia de tamaño, el interlineado es irregular y cada intertítulo es diferente al otro, algunos están manejados en caja baja y otros en caja alta. En el film aparecen tipografías con un tratamiento diferente a la de los intertítulos, por ejemplo, el primer anuncio sobre “un asesino”; la tarjeta del Dr. Caligari; el letrero del manicomio y la portada del libro. El uso tipográfico (a excepción del anuncio, tarjeta y letrero) refuerza la estética de la película, transmite el mismo sentimiento de agresividad. Pero este sentimiento no sólo se aprecia en pantalla, es hora de hablar del cartel; el que anuncia el film de Robert Wiene es un reflejo fiel de lo que apreciamos en pantalla, sombras prominentes, contrastes, distorsión de los elementos, etc. Otto Stahl-Arpke: cartelista, diseñador gráfico e industrial, fue el encargado de realizar el cartel para el importante film. Basándose en el fotograma en el que el Dr. Caligari invita al público a su función, Otto adapta en un formato apaisado las características principales del film y la figura expresionista de Cesare.

32

33

34

35



32-35 | El Gabinete del Doctor Caligari, Robert Wiene, 1921.

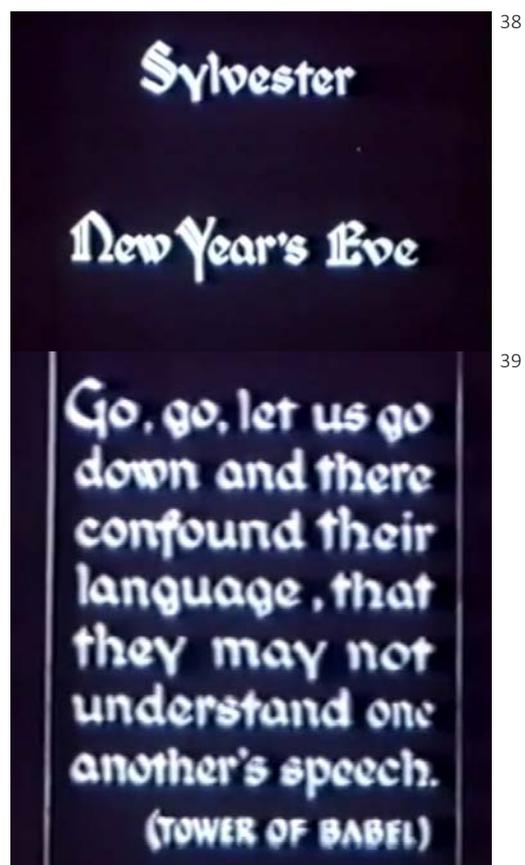
A partir del impresionismo y expresionismo surgieron dos corrientes: Kammerspielfilme y Nueva objetividad. La estética del Kammerspiel-filme (creado por Carl Mayer) se basa en un relativo respeto a las unidades de tiempo, lugar y acción, esta corriente trató de apartarse del esteticismo expresionista, potenciando el drama interno del hombre común y su circunstancia social. Los films iniciales de esta corriente son **Scherben** (Pick, 1921) y **Sylvester** (Pick, 1924), escritas por Mayer y dirigidas por Lupu Pick. A diferencia de los films anteriores, en estas dos producciones el uso de intertítulos es muy escaso y no hay presencia de utilería gráfica. La tipografía en los títulos de crédito de Scherben e intertítulos están más trabajados que en Sylvester. Por el contrario, en Sylvester hay un poco más de dinamismo en los créditos, pero no contiene ningún otro elemento que acompañe a la fuente.

Hacia 1925 surgió un nuevo realismo poético y social: Nueva objetividad. Se basaba en un sentimiento de cinismo y resignación, traducía el entusiasmo por la realidad inmediata como consecuencia de un propósito de tomar las cosas con entera objetividad. Tres películas representantes de esta corriente son: **Varieté** (Dupont, 1925); **Bajo la Máscara del Placer** (Pabst, 1925), y **Los Desheredados** (Lamprecht, 1925). Varieté es muy sobresaliente por la cantidad de utilería y escenografía gráfica que nos presenta. En primer lugar, no podían faltar los títulos de crédito, con una tipografía de fantasía, en caja alta para el título de la película, los nombres de los personajes y colaboradores están manejados con dos fuentes, ambas sobre un fondo negro. En los primeros segundos después de los créditos podemos apreciar el número que porta un personaje en su vestuario y después de ello en todo el film iremos descubriendo tipografía en: cartas, puertas, fachadas, estación de trenes, anuncios, presentaciones circenses e invitaciones, sin olvidar la pared que está tapizada de carteles y que tiene una destacada participación dentro del film (31-36).

36-37 | Scherben, Lupu Pick, 1921.



38-39 | Sylvester, Lupu Pick, 1924.



VARIETÉ

40



41



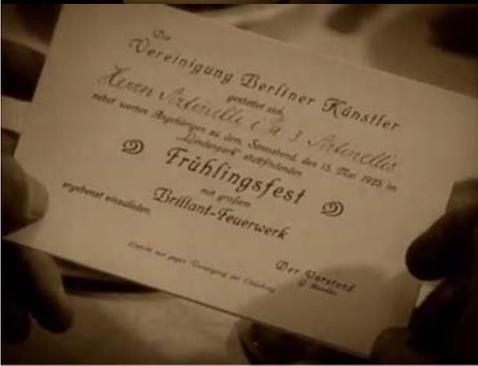
42



43



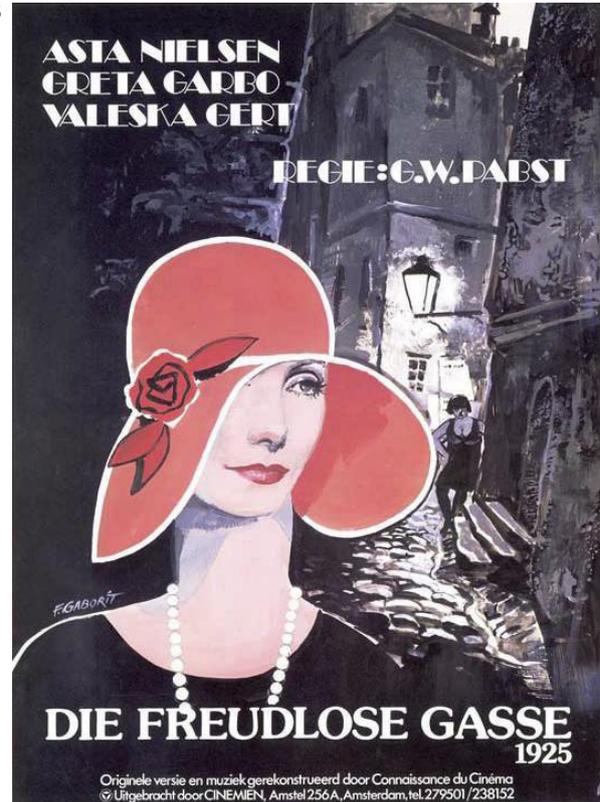
44



45

Los créditos del film *Bajo la máscara del placer* tienen un tratamiento muy diferente (hablando de tipografía) en comparación con lo que se ha presentado anteriormente en esta investigación. Los efectos de las letras son más trabajados y se juega con diferentes estilos, hablamos de 4 fuentes diferentes.

46



47



48

40 - 45 | Varieté, Dupont, 1925.

47 - 48 | Bajo la máscara del placer, Pabst, 1925

LA VANGUARDIA EN FRANCIA Y EL MUNDO

Vanguardia es el “Desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual, tanto en los motivos inspiradores como en su expresión”. (Ponce, 1994, p. 85. Cita de *Ibid.*, p. 26.)

En los 20 se daría la llegada de las vanguardias al cine, las primeras representaciones se percibían desde años antes, con films como *Perfido Incanto* (Bragaglia, 1917), en cuyas escenografías se podía apreciar el estilo futurista. La creación de cineclubs facilitaba la reunión entre intelectuales y cineastas quienes discutían los films, éstos se fueron transformando y comercializando abarcando un público más grande, la vanguardia se limitaba en los inicios a la élite intelectual mientras que los laboratorios experimentales soviéticos buscaban llegar a la gran masa de los espectadores. Las vanguardias dejaron un gran legado en cuestiones de subversión, experimentación y búsqueda de nuevas formas artísticas. El cine futurista, dadaísta, surrealista y abstracto ofrecieron poco material en cuestión de carteles que publicitaran los films, o al menos no se ha encontrado un registro de ello. Es importante destacar que definir a un film como único de una vanguardia o género resulta muy complicado debido a la delgada línea que existe entre las características de cada corriente. Muchos films son similares en iluminación, movimientos de cámara etc., lo cual hace más ambigua su clasificación.

El Dadaísmo fue el origen de los primeros films de vanguardia con producciones como *Masse vertical - horizontal*, *Sinfonía Diagonal* (Eggeling, 1923), *Ritmo 23* (Richter, 1923), *Opus IV*, en los cuales se puede apreciar el propósito de los abstractos alemanes: utilizar formas geométricas móviles como los sonidos de una orquesta, para crear “melodías silenciosas”, verdaderas “sinfonías visuales”. Dadá quiso ser un antiarte, sin embargo, es el movimiento más rico en manifiesto y actos, con una protesta contra la sociedad. “Dadaísmo es más una actitud moral que una actitud estética”. (Ponce, 1994, p. 86).

Al visualizar estos films encontramos en ellos pocos elementos gráficos. Entre los que inician con una introducción de título destacan:

Cine Anémico (Duchamp & Ray, 1926), que se encuentra catalogado entre dos vanguardias: Dadaísta y surrealista. El film de Duchamp nos introduce sólo con el nombre del film, en tipografía bold, en caja alta, ambas palabras colocadas en direcciones diferentes, dando forma a un triángulo. Este cortometraje consiste en una alternación de espirales y juegos de palabras (letras colocadas en forma de espiral) sobre discos giratorios.

49



50



49 - 50 | Cine anémico, Duchamp, Man Ray, 1926.

Otro film relacionado con esta corriente es *El Retorno a la Razón* (Ray, 1923) el cual no tiene títulos de crédito u otro elemento tipográfico.

De las costillas de DADÁ surgen dos corrientes cinematográficas: el surrealismo y la abstracción. La abstracción francesa emplea elementos figurativos reconocibles: engranajes, piezas mecánicas, recortes, geometrismo: cubos, rayas, círculos. Entre los films que pertenecen a esta corriente destacan: *Ballet Mecánico* (Léger & Murphy, 1924); *Jeu des Reflets et de la Vitesse*; Disque 927 (Dulac, 1928) y *Arabesque* (Dulac, 1929). La abstracción alemana hace uso del geometrismo: cubos, rayas, círculos.

En *Ballet Mecanique*, vemos unos créditos con dinamismo que no habían sido manejados de esta manera en otra producción. Comienzan con formas distribuidas en cuatro círculos que giran en diferentes direcciones que culminan en el logotipo de SYNCHRO-CINE.

SURREALISMO

Después del arte abstracto y del dadaísmo el cine iba a apoderarse del surrealismo, el primer film perteneciente a éste fue *La Concha y el Reverendo* (Dulac, 1928). *Un Perro Andaluz* (Buñuel, 1929) fue junto con *Entreacto* (Clair, 1924), la obra maestra de la vanguardia. Los créditos de *Un perro andaluz*, no presentan nada más allá de lo que observamos antes, la tipografía no tiene movimiento ni ornamentaciones, los intertítulos no tienen otros elementos más que la fuente. No tiene texto de cierre. *La Concha y el reverendo*, en comparación con *Un perro andaluz*, no contiene intertítulos. En *Entreacto* apreciamos unos créditos muy comunes, lo importante a destacar en este film es el cierre. El final está trabajado de una manera muy creativa y propositiva. No es un simple rótulo a comparación de los textos iniciales de la película, parece ser un pliego de papel lo suficientemente grande para que un personaje lo atraviese, rasgando el tan famoso texto FIN. Durante toda la película se aprecian textos en bardas; fachadas y en un barco.

51



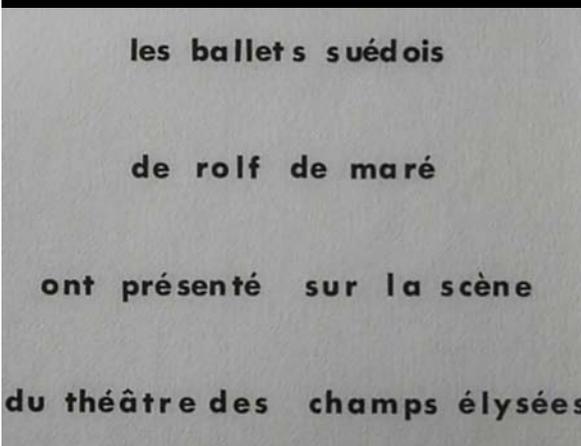
52



53



54



55



51-52 | Ballet mecánico, Leger, Murphy, 1924.

53 | Jeu des reflects et de la vitesse.

54 | Entreacto, Clair, 1924.

55 | Un perro andaluz, Buñuel, 1929.

VANGUARDIAS SOVIÉTICAS DE LOS AÑOS 20

Los nombres rusos más representativos de los experimentos de vanguardia en el cine son los directores: Dziga Vértov, S. M. Eisenstein, Alexander Dovzhenko, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Alexandr Dovjenko.

En el ámbito del cartel, tres fueron los personajes que más sobresalieron, Rodchenko y los hermanos Sternberg, aunque su relación con el cine también abarcó dirección de arte y diseño de los títulos de crédito. Los hermanos Sternberg tienen un papel muy importante dentro de la cartelística soviética. Experimentaron con diseños tipográficos y el constructivismo está presente en su obra gráfica al igual que el uso de collages (tomado del Dadaísmo) sólo que, en lugar de utilizar imágenes, los hermanos hacían uso de dibujos de fotografías, ensamblando fragmentos fílmicos. Su trabajo contiene muchas de las características de los carteles soviéticos: Contraposiciones, choque de imágenes, composiciones sencillas, colores vivos, geometrización, dinamismo.

Rodchenko fue pintor, fotógrafo y tipógrafo, hoy se le podría conocer como un profesional del diseño, pero en los años veinte aún no existía ese concepto. Contribuyó como fotógrafo y esencialmente como creador constructivista a la nueva forma de presentación de la prensa, de los libros y de los carteles, siendo pionero del fotomontaje para el diseño de los mismos. En sus diseños tipográficos usa líneas como un recurso para organizar el material de los carteles, como antes las empleaba para organizar los colores. Rodchenko fue miembro del frente artístico de izquierda LEF, por sus siglas, quienes basaron la planeada fusión del arte y de la vida en una exitosa revolución política. Rompieron de una manera radical y polémica con los géneros tradicionales del arte. Participa como director de arte y diseñador de los títulos de crédito de la película Moscú en Octubre (Barnet, 1927). Su relación fue muy estrecha con el cine, realizando carteles para varias producciones:

La sexta parte del mundo, Vértov, 1926 Cartel por Rodchenko



57-58 | La sexta parte del mundo, Vértov, 1926

La Sexta Parte del Mundo (Vértov, 1926).

Como dato curioso, este cartel sirvió de inspiración para la portada de la canción "take me out" de la banda escocesa de indie rock Franz Ferdinand.

Regresando al film, éste hace un gran uso de intertítulos, cada uno es diferente al otro, la tipografía es la misma pero no mantiene la misma composición ni tamaño en cada intertítulo. Mientras que en utilería y escenografía podemos apreciar varios ejemplares.

En el caso del documental El cine Ojo (Dziga Vértov, 1924), hay dos versiones de cartel y resulta complicado identificar cuál es la versión creada por Rodchenko debido a la escasa información confiable. En lo que respecta al documental, este nos muestra las actividades de un grupo de niños que se dedican a pegar carteles de propaganda en las paredes. Por obvias razones, a lo largo del documental apreciamos varios ejemplares con diferente tratamiento tipográfico.

Dos versiones de cartel para Cine-ojo: La vida al imprevisito, Dziga Vértov, 1924.



El acorazado potemkin, Sergei Eisenstein, 1926. Cartel por Rodchenko



Para finalizar con Rodchenko, tenemos las dos versiones de cartel que realizó para el film El acorazado Potemkin. En esta película se hace un gran uso de intertítulos, pero casi no apreciamos utilería gráfica, a excepción del vestuario de los marineros en donde se aplica tipografía a sus “gorros”, en el plato que manipula uno de los marineros y el letrero que acompaña a un cadáver.

Para finalizar el tema de los carteles es importante mencionar a un personaje cuya presencia y obra fue importante para el cine mexicano.

JOSEP RENAU

Un cartelista que impregnó sus obras con algunas de las técnicas y composiciones realizadas por los soviéticos fue Josep Renau. Tras la Guerra Civil en 1936, cientos de españoles se refugiaron en México y la gráfica recibió el bagaje histórico, creativo y cultural que los editores, cineastas, publicistas y artistas traían consigo. Entre ellos se encuentra Renau, quien creó carteles para las películas más célebres del momento, logrando romper con la composición clásica del cartel de cine.

Entre 1937 y 1961 México vivió un auge del cartel de cine, durante esta fecha se imprimieron tres millones de carteles para 1522 películas, cuyos tirajes oscilaban entre 400 y 300 ejemplares, en función de la distribución. Estos carteles se imprimían en offset, en El Cromo, la imprenta que en ese momento ofrecía las mayores ventajas tecnológicas, sobre algún papel barato, medían lo mismo que el pliego estándar (70 x 95 cm); a diferencia del cartel hollywoodense, que medía 70 x 104 cm (Troconi, 2010, p. 151). (Troconi, 2010, p. 151)

Los carteles de Renau no se caracterizan por un estilo definido, pero se pueden definir con las siguientes características: Desaparición de perspectiva, planos yuxtapues-

tos en diferentes tamaños indicando profundidad de campo. Concebidos de acuerdo con los lineamientos esbozados por las vanguardias realistas soviéticas, basándose en foto carteles. Substituye el colorido natural de las cosas o personas por gamas brillantes, contrastadas entre sí al máximo, con tonos muy diferentes de los naturales. Dando lugar a carteles llamativos.

Inspirados en las técnicas dadaístas del fotomontaje, utilizaba fotos fijas, empleaba, además, variados elementos gráficos y pictóricos, como el aerógrafo, el fotomontaje y el uso del diseño tipográfico de forma variada y funcional.

Introdujo el uso del aerógrafo y con ello llegó la posibilidad de imprimir en offset y la versión original la realizaba generalmente con la técnica de pincel al aire, en lugar de hacer trabajos de litografía en piedra. También se le atribuye un nuevo método de trabajo que agilizó el diseño de los carteles, este método consistía en proyectar fotografías promocionales y/o fotos fijas de la película en cuestión sobre una pared cubierta con cartón para ilustración. El artista copiaba los rostros, cuerpos y objetos circundantes para luego proceder a pintar los bocetos con el aerógrafo.



Imágenes extraídas de Troconi, G. (2010). Diseño Gráfico en México 100 años 1900-2000. Artes de México.

SAÚL BASS Y HITCHCOOCK

No se puede hablar de títulos de crédito y cine sin mencionar el nombre de Saúl Bass. Si analizamos hoy su trabajo, podemos caer en catalogarlo como básico, sencillo, con composiciones simples debido a la cantidad de créditos con los que contamos ahora, grandes producciones tratadas complejamente con gran creatividad. Pero en los años de Saúl Bass sus introducciones supusieron toda una revolución, logrando que fueran de gran importancia para la industria pues los títulos que él proponía tenían un tratamiento diferente a lo que se había estado trabajando.

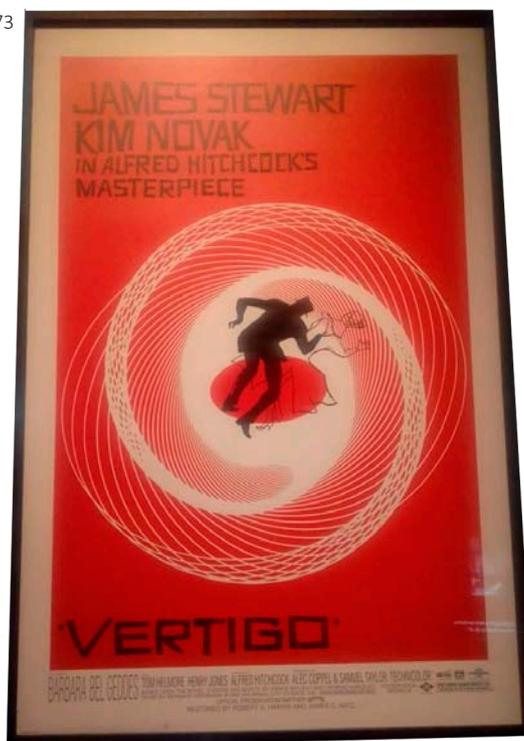
Saul Bass no sólo dejó un gran legado con sus títulos de crédito, también realizó carteles para muchas producciones, él es la mente maestra detrás de los carteles más icónicos de Hitchcock y a él se le atribuye la escena icónica de la ducha en "Psicosis", del mismo director.

A partir de él, a los títulos de crédito se les vio como algo más, como una pieza cinematográfica con alto valor creativo. El primer acercamiento de Saul Bass con el cine fue la elaboración del cartel para la película *Carmen Jones* (Preminger, 1954) y posteriormente los títulos de crédito de la misma, lo que llevarían al inicio de una de las más importantes contribuciones de un diseñador gráfico al cine. Elaboró los títulos de películas como *El Gran Cuchillo* (Aldrich, 1955); *La Comezón del Séptimo Año* (Wilder, 1955); *Vértigo* (Hitchcock, 1958), *Intriga Internacional* (Hitchcock, 1959) y *Psicosis* (Hitchcock, 1960).

72



73



72-73 | Exposición: Hitchcock, más allá del suspense. Cineteca Nacional, 2018. Carteles de Saul Bass.

RSCHHEIN

ROLF GUNTHER KOLB

18. Juni. 1925
Bremen

wohnhaft in Slevogtstr. 23, Schwachhausen,
28269 Bremen, Deutschland.
240

n am
nhaft in
straße Nr.



erhält die Erlaubnis, nach Ab
ein Kraftfahrzeug mit Antrie
der Klasse eins

Verbrennung

Bremen, den
Eigenhändige Unter

Liste Nr. 098.764

*Nichtzulre



HERR
FRAU
FRAUEN

ROLF GUNTHER KOLB

erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*)
ein Kraftfahrzeug mit Antrieb durch
der Klasse eins

Verbrennungsmaschine

Bremen, den 31. Mai. 1963
zu führen

Liste Nr. 098.764

Unterschrift des Inhabers:
Rolf Gunther Kolb

*Nichtzutreffendes durchstreichen

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen



Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr. *)
Nach bestandener Prüfung ausgehändig.
Bremen, den 31. Mai. 1963

Der amtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*)
Unterschrift



ANATOMÍA FÍLMICA

Capítulo 3

Ya hemos hablado acerca de las dos disciplinas más populares del diseño gráfico dentro del cine; el cartel y los títulos de crédito, pero hay una que tiene todo nuestro interés, que es pieza fundamental en algunas producciones y que sin ella no sería lo mismo la continuidad en las películas. Hay pocas investigaciones respecto a esta área, lo que más podemos encontrar son pequeños artículos en internet que hablan brevemente de ella, así como entrevistas que han dado los diseñadores que se dedican a ello.

Hemos escuchado de diseñadores de vestuario y diseñadores de producción, pero el diseñador gráfico dentro del cine era, o para algunas personas sigue siendo, relacionado únicamente con carteles y títulos de crédito, y esto ya no es así, desde hace ya varios años hay películas en las que el trabajo del diseñador gráfico está presente en gran parte de las escenas, obviamente este trabajo no tiene la misma participación en todas las películas, pero si hablamos de producciones de directores como Wes Anderson o películas como

Harry Potter, es obligatoria la participación de un diseñador gráfico.

El diseño gráfico (dependiendo de la producción) es una pieza fundamental dentro del departamento de arte, su participación es muy importante, pero suele pasar desapercibida para la mayoría del público. Esto tiene sus pros y sus contras, lo negativo podría ser que al trabajo que realiza el diseñador gráfico no se le da el valor que merece, mientras que una de las ventajas de pasar desapercibido habla bien de él, ya que en muchas ocasiones se ha escuchado decir a directores de arte y diseñadores gráficos que el hecho que su trabajo pase desapercibido es una buena señal, ya que esto refuerza la idea que la atmósfera en la que se desarrolla la historia es coherente. Cuando un elemento de arte, ya sea *prop*, utilería, escenografía, etc., sobresale del resto (sin que sea la intención) podría hablarse de una mala ejecución, ya que no va acorde con el resto de la atmósfera. Para que esto no suceda en una película, los directores de arte y diseñadores gráficos deben comenzar a trabajar siempre por el guion ya que es la pieza fundamental en toda película, es el punto de partida del proceso de producción, claro que hay excepciones en donde los directores llegan a prescindir de ellos, como fue el caso de Ingmar Bergman, esto debido a su estilo para llevar a cabo su trabajo.

Gracias al trabajo que realizó Annie Atkins en **El Gran Hotel Budapest** (Anderson, 2014) fue que despertó un poco más el interés o empezó a hablarse más sobre esta disciplina, para muchos desconocida. Al carecer de un título que la identifique por completo, en esta investigación la denominaremos “**Diseño de props, utilería y ambientación gráfica para cine**”, quienes se dedican a esta disciplina son los diseñadores gráficos, los más reconocidos en los últimos tiempos son, la antes mencionada, Annie Atkins, Ross MacDonald (quien se ha dedicado al diseño de *props* por más de 25 años) y Miraphora Mina y Eduardo Lima de Minalima Design (un estudio que se encargó del diseño de todos los props que aparecen en las películas de Harry Potter). Todos ellos son conocidos como **diseñadores gráficos para cine** o **dise-**

ñadores de props, son los encargados de realizar todos los accesorios y piezas gráficas con las que interactúan los actores, toda la papelería dentro de la película; desde piezas pequeñas: periódicos, invitaciones, boletos de autobús o de avión, identificaciones, packaging, hasta escenografía con mayores dimensiones: patrones para papel tapiz, alfombras, baldosas, señalización, etc. Todos estos objetos deben ser identificados en el guion, muchas veces no son mencionados, es por eso que se debe de prestar mucha atención al contexto de la historia y trabajar el concepto de los objetos con el director de arte y el diseñador de producción.

Realizar una película implica la colaboración de diferentes áreas que en equipo logran excelentes resultados. A continuación, presentaremos un esquema muy general del equipo que conforma una producción, es necesario mencionar que ninguna producción es igual a otra, se necesitará más de otras áreas según sea el tipo de película, estilo e intereses del director, si se trata de una producción con excelente presupuesto o es una obra más independiente.

EQUIPO

- Productor ejecutivo
- Co-productor
- Director de fotografía
- Diseñador de producción
- Diseñador de vestuario
- Editor
- Músico
- Unidad de fotografía especial
- Diseñador de peinado, maquillaje y prótesis
- Casting
- Primer asistente de director
- Segundo asistente de director
- Jefe de maquinistas
- Mezclador de sonido
- Iluminación
- Primer asistente de cámara
- Director de arte supervisor
- Maestro de utilería (prop master)
- Decorador de set

Diseñador gráfico principal
Productora asociada
Segunda unidad de dirección
Lider de locación
Controlador financiero
Explorador de locación
Efectos visuales
Supervisor de efectos visuales
Colorista intermedio digital
Unidad supervisora de modelado
Supervisor de modelado
Editor asociado
Música original
Supervisor de edición de sonido
Editor de música
Artista de peinado y maquillaje
Asistente de diseñador de vestuario
Supervisor de vestuario
Ilustrador de personajes
Consultor técnico

A grandes rasgos, esos son los departamentos que intervienen en una producción, el equipo humano implicado puede variar. Las áreas que más nos interesan indudablemente son las que pertenecen al departamento de arte, pues dentro de la producción son con las que el diseñador gráfico tendrá más contacto. Comenzamos con el diseñador de producción, quien es el encargado del departamento de arte, de este departamento dependen diferentes áreas, a continuación, presentaré un organigrama básico de los componentes.

El equipo base está conformado de la siguiente manera (basado en una producción de Wes Anderson)

DEPARTAMENTO DE ARTE

Director de arte lider
Director de arte
Ilustrador de conceptos
Coordinador del departamento de arte
Asistente del director de arte
Diseñador de escena
Ilustrador
Ilustrador / Arquitecto

Departamento de arte en espera
Artista escénico en el set
Asistentes del departamento de arte
Asistente de producción del departamento de arte
Becario del departamento de arte
Artista gráfico / Diseñador gráfico
Investigador gráfico
Artista conceptual
Pintor
Artista líder storyboard

DEPARTAMENTO DE DECORACIÓN DEL SET

Decoradores asistentes
Comprador de decoración
Coordinador decoración de set

DEPARTAMENTO DE UTILERÍA

Asistente de maestro de utilería
Comprador de utilería
Pre producción de utilería
Creador de utilería especial

Líder de carpintería
Carpinteros
Líder de pintores
Pintores

En caso de que la producción requiera de un diseñador gráfico, éste trabajará muy estrechamente con el diseñador de producción, el director de arte y el *prop* máster, todo lo que el diseñador gráfico plantee debe de pasar por el visto bueno de estas tres personas y la aprobación del director. Una vez presentada la organización del equipo humano y teniendo identificado el lugar en el que se encuentra un diseñador gráfico es importante conocer cómo es el proceso de trabajo de un director de arte, pues es la persona con la cual el diseñador gráfico tiene más colaboración. Varios puntos en el proceso creativo de un director de arte coinciden con el proceso que sigue un diseñador gráfico y en este caso, un diseñador de *props* y utilería gráfica.

MÉTODOS DE TRABAJO

A continuación, se presentarán diferentes métodos de trabajo que llevan personas involucradas en el diseño de producción, dirección de arte y diseño gráfico. (Jaime García Estrada, Annie Atkins, Minalima).

Jaime García Estrada (director de arte por el CUEC, ahora ENAC) nos plantea su esquema de trabajo “ideal”. Es obvio que ninguna persona tiene los mismos métodos de trabajo, pero a grandes rasgos así podría definirse el proceso adecuado de trabajo:

1. Lectura de guion
2. Análisis, anotaciones, dudas, investigación. Realización de un mood board. Comienzas a pensar en atmósferas, iluminación, fuentes de luz, encuadres.
3. Subrayado del guion
4. Propuestas y primeras visualizaciones. Cosas imprescindibles, elementos de utilería que deben de ir en el set. Ir depurando la información seleccionada previamente.
5. Selección de elementos de producción
6. Conseguir elementos de producción
7. Basarte en las listas de objetos catalogados por set.
8. Realizar una agenda en donde organices la dinámica del día a día de filmación ¿Quiénes llegarán primero al set? Como recomendación debe de haber siempre alguien de arte en avanzada (la locación que seguirá del film).
9. Montaje, rodaje, desmontaje. Entrega del material rentado.
10. Avanzada y retaguardia. Alguien va desmontando y alguien va avanzando.
11. Entrega de cuentas. Debes de tener todo organizado por día de rodaje. Organizar todos los gastos, tickets por día de rodaje, todo lo que fue comprado.

GUIÓN

El plan de trabajo inicia indudablemente con la lectura del guion, primer punto que coincide con el proceso que sigue Annie Atkins al momento de comenzar a trabajar y que presentaremos más adelante. En cuanto al guion, existen dos que son los más utilizados dentro de cualquier producción, siendo el primero el origen y el segundo el destino, hablamos del guion literario y el guion técnico. En el guion literario se concreta el tratamiento de la historia, se expresan de forma definitiva todas las situaciones, acciones, personajes, diálogos, lugares, los detalles ambientales (importantes para dirección de arte). La descripción de personajes, ambientes, etc., se hará a lo largo del guion en el orden que vayan apareciendo, deben ser lo más detallado posible, para que no queden dudas de lo que se quiere reflejar en pantalla. Todo lo que se escribe en el guion debe poder visualizarse, Guillermo del toro menciona lo siguiente:

“Todo el adjetivo que se utiliza en el guion es un adjetivo que tiene que ser comprobable por la cámara o el sonido”. (TV, 2018).

Y en nuestro caso, todos los objetos que se mencionan en el guion y los que se mencionan entre líneas deben de ser correctamente interpretados para aparecer ante cámara. En cuanto a la estructura, lo más importante es destacar que el guion estará dividido por secuencias, unidades espacio-temporales que fungirán como los “capítulos” de la obra. En este sentido, las secuencias tendrás estos posibles títulos:

EXTERIOR-DÍA
INTERIOR-DÍA
EXTERIOR-NOCHE
INTERIOR-NOCHE

También se agregará al final una pequeña acotación del lugar donde se desarrollará esta secuencia: RECÁMARA, JARDÍN, SALÓN, BAÑO, etc. Todo este título de secuencias, va escrito con le-

tras mayúsculas. Lo mismo ocurre cuando se escribe el nombre de los personajes. Para identificarlos fácilmente.

La numeración de las secuencias es opcional y podrán emplearse números romanos. Al mencionar a un personaje por primera vez, se deben describir sus características físicas y su vestuario, así como otros atributos importantes (siempre visuales). Estos rasgos permanecerán igual durante toda la historia, a menos que se efectúen cambios en el personaje que de ser así, deben ser mencionados.

Al momento de hacer la lectura de un guion hay que saber leer el subtexto de los diálogos. Lo que se dice debajo de las palabras. Se puede hacer la descripción de las acciones de un personaje y ya sea el director de arte o el diseñador gráfico deben de entender e interpretar los objetos/ elementos que intervienen en esa acción, pues no vendrán descritos específicamente ya que son detalles de segundo o tercer plano, pero importantes para la ambientación. Hay que tener en cuenta que los objetos pueden detonar acciones. Con los elementos visuales se puede completar una idea. Todos los elementos que aparecen en pantalla tienen un significado y son importantes para contar la historia. Como director de arte debes ver todo desde fuera, como si fueras un espectador. Existen recomendaciones por parte de directores de arte sobre cómo hacer una correcta lectura del guion, este proceso puede ser aplicado al proceso creativo que sigue un diseñador gráfico al momento de empezar a trabajar en la creación de utilería/ props, es por ello que, del proceso seguido por un director de arte, tomaremos los puntos que nos interesan a nosotros como diseñadores gráficos y que pueden ser aplicados a nuestro método de trabajo:

Recomendaciones al momento de hacer la lectura de un guion (desde el punto de vista de un director de arte):

Si bien, el estilo de la película no lo diriges tú como diseñador gráfico, es tu tarea proponer los objetos de acuerdo a la atmósfera previamente establecida.

- La primera lectura se considera la más importante, se recomienda que al leer no hagas anotaciones ni interrupciones (pausas). Es importante acercarnos al guion desde el punto de vista emocional.

- Después de hacer la lectura, hacer una lista de emociones que te transmitió y representarlas con plastas de color.

- En esta tercera etapa del proceso, se recomienda acercarse al guion desde un punto de vista más técnico, para identificar características más detalladas de los ambientes y personajes.

- Desglose de sets (preliminares), en este punto el diseñador de producción debe empezar a imaginar cómo debe ser cada set, qué tipo de utilería y props se necesitan y cuál será la estética de la película.

- Identificar elementos de personalidad

- Poner las ideas en papel

- Comenzar a pensar en cosas que vayan acorde a la historia.

- Resaltar, subrayar, o señalar con notas al margen todo aquel elemento mencionado explícitamente, o sólo sugerido, que haga referencia a la composición visual de la escena.

- No deben ignorarse los diálogos ya que estos pueden revelar más acerca de un set que las anotaciones.

- El principal propósito del desglose es determinar costos, también te ayuda a determinar a qué sets ha de ponérseles más atención.

- El desglose del director de arte debe contener el set, si será un escenario interior o exterior, secuencias de día o de noche, los números de escenas de la acción que tiene lugar en cada set, un conteo por páginas de todas las escenas que tienen lugar en cada set y el costo estimado para construir el set.

ELEMENTOS PRINCIPALES QUE DEBES DE IDENTIFICAR EN EL GUION

(Enfocado más para dirección de arte, en caso de un diseñador gráfico, el interés va centrado en props y utilería gráfica).

1. Nombre del set
2. Personajes
3. Extras
4. Vestuario/ Maquillaje, peinado
5. Caracterización (descrito con más detalle)
6. Props / Utilería (periódicos, boletos, notas, cartas, etc.)
7. Escenografía (construcción)
8. Ambientación (decorado)
9. Vehículos
10. Animales
11. Jardinería
12. Efectos especiales

- Una aproximación del universo que vas a crear te lo pueden dar los mood board, en donde plasmarás texturas, colores, atmósferas lumínicas, espacios, vestuarios, personajes.

pág. 4
También José
los dos característicos

SECUENCIA 10. RANCHO DEL ABUELO. EXTERIOR TARDE.
Vemos a ALBERTO en el interior de la carreta que se aleja. En la carreta van MILAGROS, ANGUSTIAS, BENEDICTA y el ABOGADO. La expresión de ANGUSTIAS es de triunfo, ALBERTO se ve muy triste. Lleva una caleta junto.

Disolvencia a: inserto de un mapa del rancho que se va alejando.
R. DE FILANCA EN FOCO SECUENCIA 10A

SECUENCIA 11. ANDÉN ESTACIÓN FERROCARRIL. EXTERIOR TARDE.
Plano General de la estación. Disolvencia a: Sentados en una banca vemos a ALBERTO, MILAGROS, ANGUSTIAS y BENEDICTA. El ABOGADO se encuentra de pie. Disolvencia a: el mismo grupo sigue en la misma actitud. Las mujeres se abanican ~~abanican~~ se escuchan unos graznidos. Se escucha el silbido de un tren. Las tías y el ABOGADO miran en dirección de donde viene el tren. ALBERTO no volteo. Fade out.

SECUENCIA 12. RECÁMARA DE ALBERTO. INTERIOR DÍA.
Fade in. ALBERTO está sentado en una silla acabando de anudar los zapatos, está vestido con un traje caro y una camisa blanca con cuello cerrado, que le aprieta. La habitación es muy sencilla con pocos muebles: cama de latón, un esquamanil, un buró, un secretar con cajones. ALBERTO se ve incómodo en su nuevo traje; se afloja el cuello de la camisa. Se escucha un pregón.
PREGONERO (EN OFF)
-Mercarán chicuilotitos vivos,
mercarán chicuilotitos vivos,
mercarán chicuilotitos vivos...

ALBERTO se levanta y se asoma por la ventana. El pregón se pierde en la lejanía. ALBERTO deja de mirar por la ventana; su expresión es de melancolía. Se acerca hasta el secretar de donde toma un grupo de libros. Curioseo los títulos. Vemos libros de texto: gramática y aritmética; el último de ellos dice en la portada Manual de urbanidad cristiana. Se escuchan unos golpes en la puerta. ALBERTO volteo.

BENEDICTA (EN OFF)
-¿Se puede?

ALBERTO deja los libros en su lugar y mira hacia la puerta sin decidirse a abrir.
(MOMTO SET)

SECUENCIA 13. PASILLO RECÁMARAS. INTERIOR DÍA.
BENEDICTA, expectante junto a la puerta, insiste.
BENEDICTA
-Alberto... Alberto, ¿estás ahí?
(MOMTO SET)

SECUENCIA 14. RECÁMARA DE ALBERTO. INTERIOR DÍA.
La actitud de ALBERTO es de hartazgo. BENEDICTA entra a la habitación.
(cont.)

Ejemplo de una página de guion de la película Vieja moralidad de Orlando Merino (1978), sometida al primer análisis del director de arte.
Cortesía de Jaime García Estrada.

PROCESO DE TRABAJO DE ANNIE ATKINS

Teniendo una referencia del proceso creativo de un director de arte, mencionaremos el que sigue un diseñador gráfico, en este caso, las referencias son obtenidas de conferencias que ha dado Annie Atkins en AIGA design conference: The secret world of graphic design for filmmaking.

1. Comienza con la lectura del guion, marcando cualquier cosa que pueda ser una pieza de diseño.

78

01 EXT. CEMETERY. DAY

The present. A graveyard in the city-center of a great Eastern European capital. Frost covers the ground among the stones and between rows of leafless trees. A teenaged girl in a beret and trench-coat with a well-read, dog-eared novel called THE GRAND BUDAPEST HOTEL tucked under her arm stands facing a tarnished bust of a slender, balding, spectacled old man. A bronze plaque below reads, in large letters:

AUTHOR

INSERT:

The plaque. There is a block of smaller text at the bottom which states simply:

In Memory of Our National Treasure

All around the base of the statue, there are little metal hooks with hundreds of hotel-room keys of every age and variety from all over the world hanging from them. The girl adds a new set to the tribute.

02 INT. STUDY. DAY

Twenty years ago. A cluttered office with French windows and ornate mouldings. There are books in shelves and stacks, first editions, dictionaries, dime-store paperbacks, translations in numerous languages. There is a typewriter on the desk and an extensive collection of literary prizes on a bureau.

The author, seventy-five and identical to his sculpted

Reproducido de: Annie Atkins | The secret world of graphic design for filmmaking (imagen, min. 13:29), por AIGAdesign, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=SzGvEYSzHf4&ab_channel=AIGAdesign

2. Al tener todos los objetos mencionados en el guion, elabora un desglose de guion, que consiste en una hoja de cálculo en donde captura todas las piezas de diseño que son mencionadas y el momento en que aparecen. En el formato debe de aparecer el número de la secuencia, si es interior o exterior, el nombre de la pieza de diseño y la descripción que aparece en el guion.

Esto se convierte en una guía más rápida y accesible al momento de elaborar las piezas, se convierte en tu referencia al momento de trabajar, así, cuando requieras información de una pieza en específico no será necesario que la busques en el guion nuevamente.

En esta parte, Annie menciona una cuestión muy importante y es sobre la obviedad de los objetos, por ejemplo; al mencionarse un menú, está implícito que esta pieza le corresponde a un diseñador gráfico, pero en el caso de un pañuelo se necesitaría pensar si el pañuelo tendrá un patrón y en este caso desarrollarlo, o determinar si este objeto le corresponde al departamento de vestuario.

79

SC. NO.	D/N	INT/EXT	SET	GRAPHIC	SCRIPTED DESCRIPTION
13	N	INT	Lobby	Pamphlet of Alpine tourist sites	"The author and M. Jean chat amicably as they study a pamphlet of Alpine tourist sites."
13	N	INT	Lobby	Boy With Apple	"There is a beautiful, Flemish painting of a pale, young boy holding a piece of golden fruit."
13	D	INT	Lobby	Elevator button	"The author makes his way into the elevator. He presses a button, and the doors close."
13	D	INT	Lobby	Menu	"Mr. Moustafa stares at the wine list as he rattles off a robust order: oysters, soup, rabbit, fowl, lamb."
13	D	INT	Lobby	Champagne bottle label	"Another waiter arrives to uncork a split of champagne and pours a thimbleful."
14	N/A	N/A	Title Card	On-screen title card	Part 1: M. Gustave
15	D	INT	Lobby	Madame D's train tickets	"Zero hands M. Gustave a set of train tickets."
15	D	INT	Lobby	Pattern?	"M. Gustave produces a dazzling pink handkerchief and dries her eyes."
15	D	INT	Lobby	Coins	"Madame D. digs a five Klubeck coin out of her handbag and presses it into M. Gustave's hand."
13	D	INT	Lobby	M. Gustave's notebook	"M. Gustave withdraws a small note-book

Reproducido de: Annie Atkins | The secret world of graphic design for filmmaking (imagen, min. 14:23), por AIGAdesign, 2017 https://www.youtube.com/watch?v=SzGvEYSzHf4&ab_channel=AIGAdesign

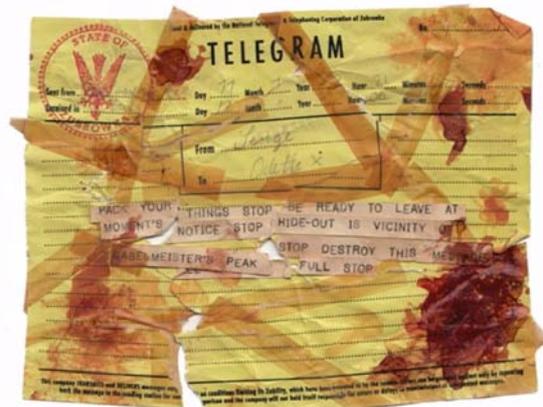
3. Establecer / identificar el periodo en el que se sitúa la historia para comenzar el proceso de investigación. Ya sea una historia de fantasía o basada en hechos reales, siempre se van a tomar prestadas cosas/ referencias de la vida real. En varias ocasiones tu fuente de inspiración la encuentras en piezas históricas reales.

4. Organizar las piezas de diseño conforme al plan de rodaje. Tener en cuenta que una película nunca se graba en orden de la historia, el asistente del director decide en dónde y cuándo se filmará, priorizando dos cosas principales: Locación y disponibilidad del actor. La planeación consiste básicamente en filmar en un tiempo determinado todas las escenas que ocurren en el mismo set, es por ello que debes tener en cuenta el plan de rodaje para identificar qué piezas gráficas se utilizarán primero, aunque aparezcan al final del guion.

RECOMENDACIONES

- Al momento de hacer las piezas gráficas debes de contar con más de una y deben ser idénticas entre ellas, esto con la intención de no perder la continuidad, en caso de que llegue a pasarle algo a la pieza de diseño en la primera toma y tenga que repetirse.
- Al ser de materiales frágiles como cartón o papel, tienden a romperse o ensuciarse muy fácilmente, si esto llegase a pasarle a un *prop* que es importante para la historia y no cuentas con uno o varios de repuesto, podría suponer un problema para la filmación.

Telegrama usado en el film “El Gran Hotel Budapest”. Podemos observar la pieza principal y sus réplicas exactas.



80



81

Reproducido de: Annie Atkins | The secret world of graphic design for filmmaking (imagen, min. 16:46), por AIGAdesign, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=SzGvEYSzHf4&ab_channel=AIGAdesign

- Al realizar objetos/ piezas de diseño, recurre a hacerlo de forma manual, siempre y cuando el *prop* se preste para ello. El trabajo del diseñador gráfico en el cine muchas veces se trata de imitar las piezas que realizaba un caligrafista, rotulista, etc. Si anteriormente estos procesos se realizaban manualmente pueden ser realizados de la misma manera ahora. Dos ejemplos pueden ilustrar este apartado, el primero sigue un proceso más sencillo; hablamos de una carta antigua, el *prop* debe reflejar el paso del tiempo, por medio del papel, su color, textura, los defectos y la tipografía creada a máquina de escribir, actualmente muy fácil podemos acceder a una fuente en la computadora que simule haber sido creada a máquina de escribir, pero el hecho de que consigas una máquina auténtica y realices el proceso original hará que tu *prop* sea más auténtico y apegado a la realidad.

El otro ejemplo implica un proceso más laborioso con un mayor número de personas que intervienen. Para la realización de las letras de la fachada de una tienda victoriana que aparecen en la serie de tv, Penny Dreadful, Annie realizó el trazo de cada letra de forma manual, de esta manera asegura que ninguna letra será igual a otra obteniendo formas más orgánicas, para después vectorizarlas, al concluir toda la tipografía, el trabajo es entregado al personal encargado de pintarlas en el set o realizarlas en el material seleccionado.

Realización de tipografía en set de filmación.

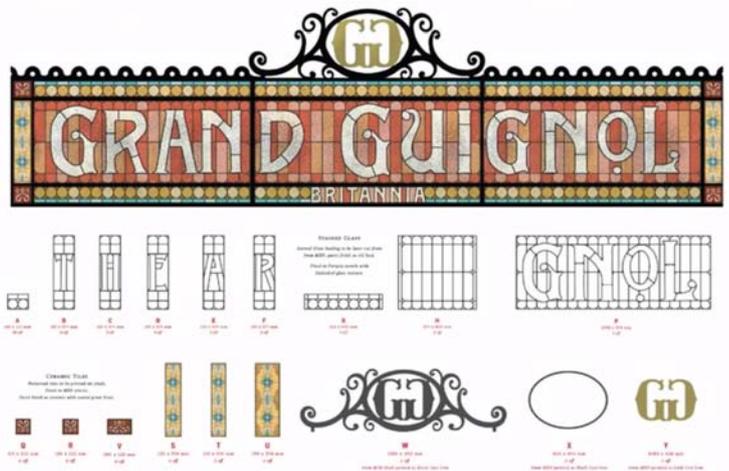
SERIE DE TV. Penny Dreadful

82



Reproducido de: Annie Atkins | The secret world of graphic design for filmmaking (imagen, min. 04:45), por AIGAdesign, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=SzGvEYSzHf4&ab_channel=AIGAdesign

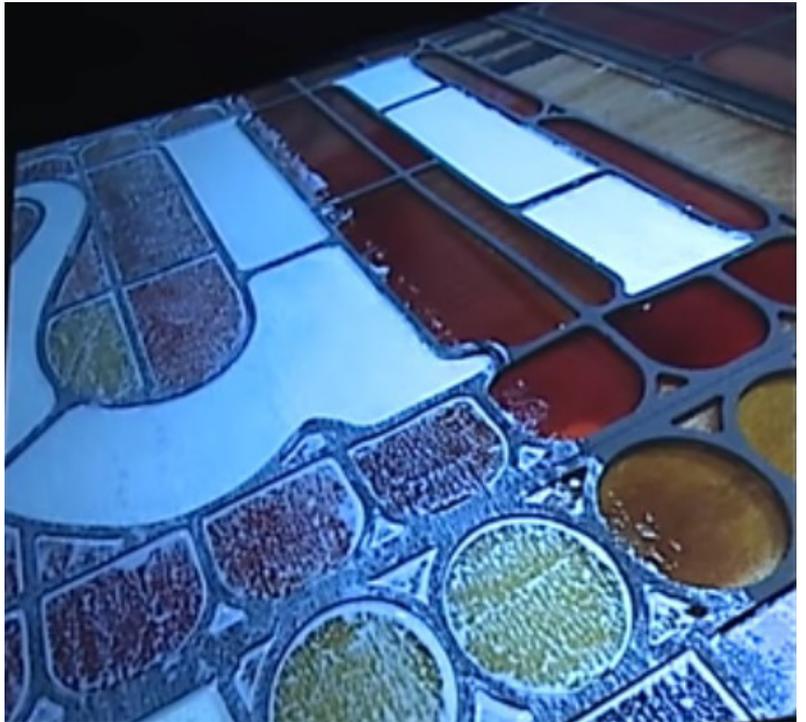
- 83. Diseño de tipografía
- 84. Vectorización
- 85-86. Realización en el material seleccionado, hecho por el departamento de arte
- 87. Resultado en set



83



85



86



87



Reproducido de: Annie Atkins | The secret world of graphic design for filmmaking (imagen, min. 05:05), por AIGAdesign, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=SzGvEYSzHf4&ab_channel=AIGAdesign

MIMALIMA

Annie Atkins y MinaLima coinciden en que la idea de seguir el proceso original para la creación de los *props* es lo más apropiado, al seguir un proceso artesanal el resultado podría decirse que es más auténtico, es algo que el mundo digital no podrá igualar. MinaLima: El tipo de contenido que Harry Potter tiene depende mucho de referencias visuales que te van guiando por la historia.

Recomendaciones al momento de trabajar MinaLima:

- Debes de entender lo que pasa antes de que aparezca el objeto, qué sucedió, qué o quién ocasiona los hechos. Entender qué es lo que sucede un segundo antes de lo que vas a ver en pantalla.

- Entender a los personajes. Puedes ser todos los personajes del film en un determinado momento. Tienes que entrar en el papel de los personajes para diseñar los gráficos.

EJEMPLO: Tienda de dulces de los hermanos Wesley, para diseñarla deber de identificar los gustos que tendrían dos adolescentes (hechiceros). Debes pensar como ellos. Para reflejar la personalidad, gusto y estilo del personaje debes de encontrar el soporte correcto, colores, texturas, tipo de letra, etc.

LISTA DE PELICULAS

El gran hotel Budapest (Wes Anderson, 2014)
Moonrise Kingdom (Wes Anderson, 2012)
La cumbre escarlata (Guillermo del Toro, 2015)
Sherlock Holmes (Guy Ritchie, 2010)
Sherlock Holmes 2: Juego de Sombras (Guy Ritchie, 2011)
Una serie de eventos desafortunados (Brad Silberling, 2004)
Puente de espías (Steven Spielberg, 2015)
La operación final (Chris Weitz, 2018)
Mary Shelley (Haifaa al-Mansour, 2018)
Sun dogs (Jennifer Morrison, 2017)
El juicio de los 7 de Chicago (Aaron Sorkin, 2020)
The Babadook (Jennifer Kent, 2014)
Enola Holmes (Harry Bradbeer, 2020)
Animales fantásticos y dónde encontrarlos (David Yates, 2016)
Harry Potter el prisionero de Azkaban (Alfonso Cuarón, 2004)
El asesino del Zodiaco (David Fincher, 2007)
Los Boxtrolls (Graham Annable, Anthony Stacchi, 2014)
El fantástico Sr. Zorro (Wes Anderson, 2009)
La crónica francesa (Wes Anderson, 2021)

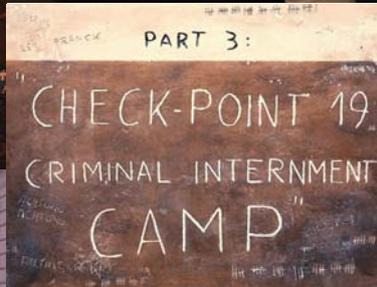
LISTA DE SERIES

Dark (Baran bo Odar, Jantje Friese, 2017)
Gambito de dama (Scott Frank, 2020)
Penny Dreadful (John Logan, 2020)

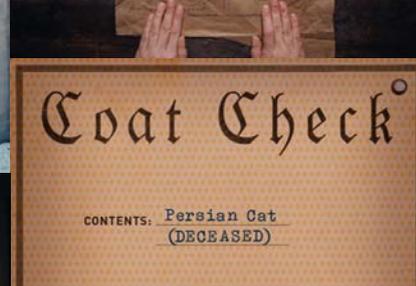
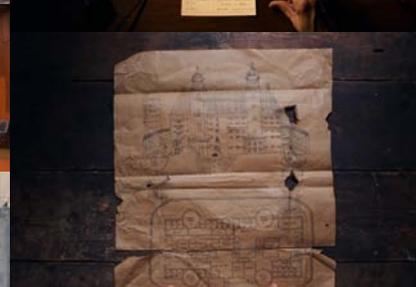
En las siguientes páginas se agregaron algunos fotogramas de la mayoría de las películas enlistadas en donde se puedan apreciar *props* gráficos, las primeras dos hojas son dedicadas a la película "El gran hotel Budapest", a las películas restantes se les asignó una columna en donde se enlistaron los fotogramas con algunos de los *props* que aparecen que en determinado film, es importante mencionar que no son todos los *props*, simplemente se seleccionaron los que tienen una mejor visualización o son más llamativos, en muchas ocasiones varios *props* aparecen en tercer plano y no pueden apreciarse debido al tamaño, la imagen que encabeza la lista se trata del título de la película.

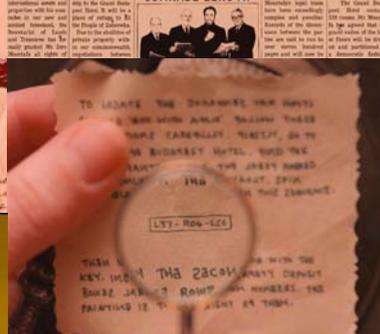
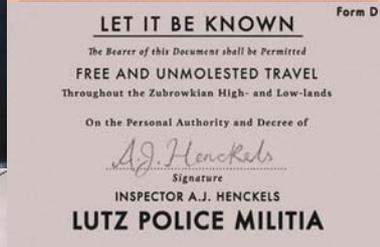
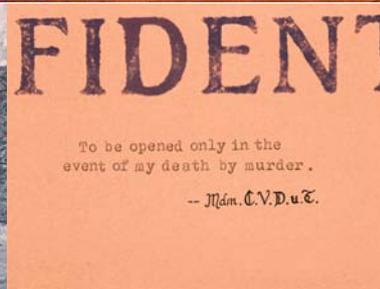
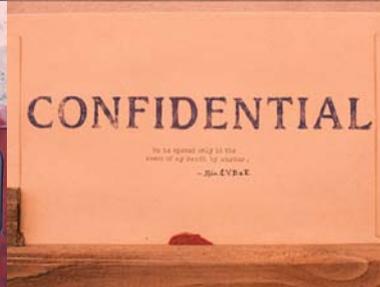
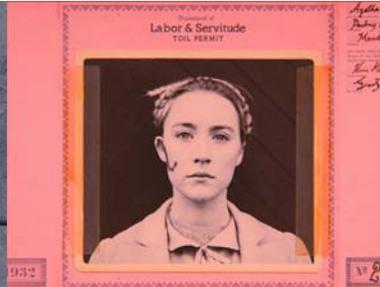
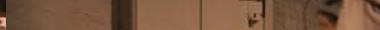
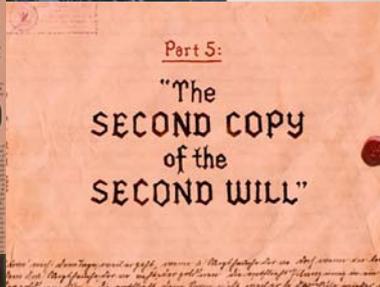
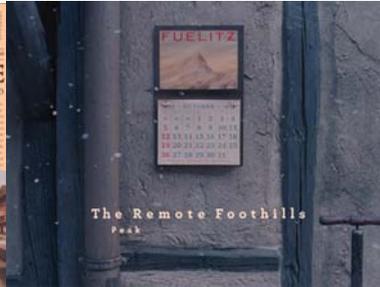
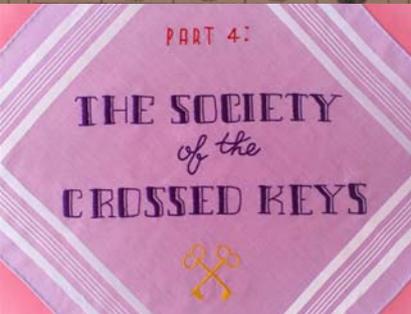


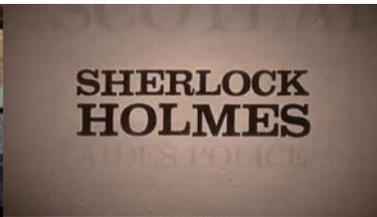
Lutz in Shock
The extreme of her age belied the delighted business of her personality. With these words Deputy Viktor Kovacs began a public statement which stumped the Zaborovian nobility: this Friday morning Madame Valerie Villenauer Douglis and Tasio - survivor of three husbands, mother of four children, mother-in-law of another - were found dead and partially decomposed on the Carrera marble floor of her residence between the first of its kind in the history of the region.
Her story began in Lutz.
Born the daughter of Hector Vittorio Villenauer, beloved of her famous mother the Italian Maria Josefa Finchi, she was orphaned during hostilities at six and assumed the helm of her father's imperial properties at the tender



By order of The Commissioner of District 2, the Subterra Province, a petition has been filed alleging that:
M. GUSTAVE H.
of: The Grand Budapest Hotel
Upper Nobelsbad
Alpine Subentenns
has: Committed the murder of
Mrs. CARLINE VILLENAUER DOSSOFFE UND
on the date: 19th October 1932
TAXIS
Heretofore listed as follows please find the names of the claimants, witnesses, and/or petitioners pertaining to said cause: **DMITRI DOSSOFFE UND TAXIS**, his sisters **MARJURITTE, LANTILLA**, and **CAROLINA**, JACOB PHILLIP DOSSOFFE, EARL SMITH UND TAXIS, GREGOR LAGERFIELD, **SERGE X.**
Herein fail not but of this writ make due return showing how you have exacted the same. Witness my official signature
A. Reichmann
Chief D. Reichmann
COMMISSIONER OF POLICE
STATE OF ZABOROWA
Deposition No. *11-32*







Dear Sam,
It saddens me to write this letter, but Mrs. Billingsley and I have decided we cannot permit you to return to our home, I know you mean well, but trust me this is for the best.
Sincerely,
Marion Billingsley



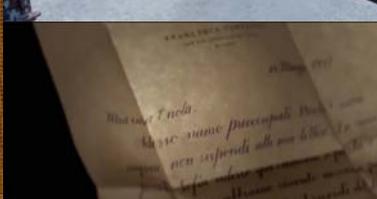
SUPPLY CHECKLIST

3 yards CHICKEN-WIRE	<input type="checkbox"/>
ripped-up newspapers [some]	<input type="checkbox"/>
WHEAT-PASTE, 1 BUCKET	<input type="checkbox"/>

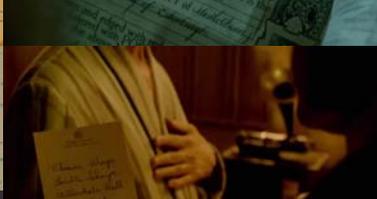
Skotlak Troop 55



Dear Scout Master Ward,
I am very sad to inform you I can no longer be involved with the Khaki Scouts of North America. The rest of the boys will probably be glad to hear this. It is not your fault. Best wishes,
Sam Shalinsky



WRITE TO ME:
Suzzy Bishop
Summers End
New Penzance Island

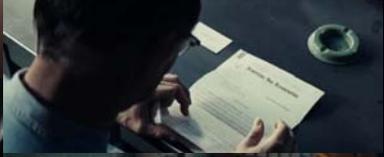
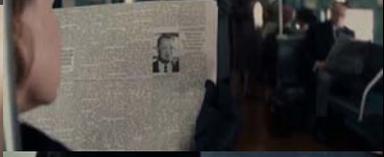
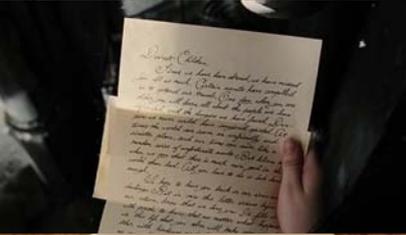
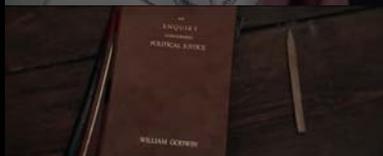
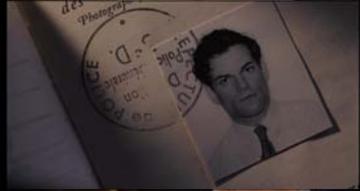
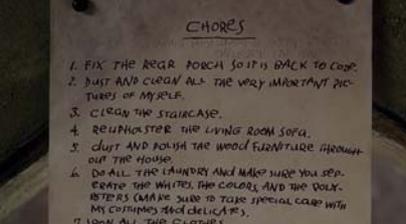
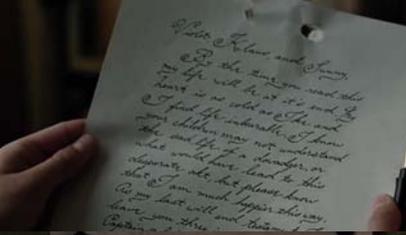
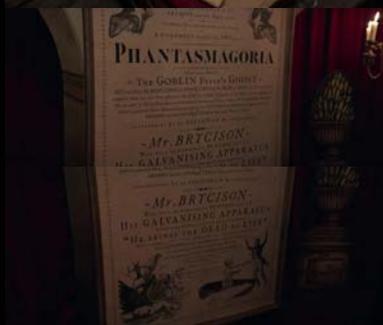
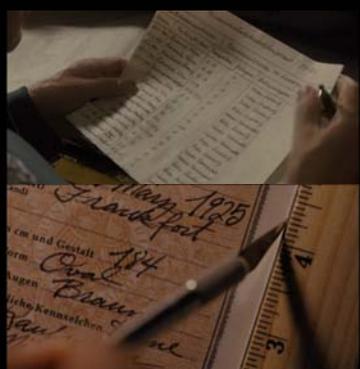


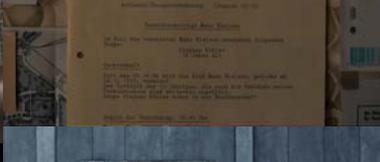
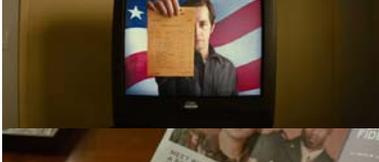
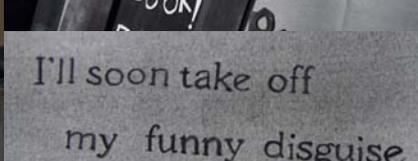
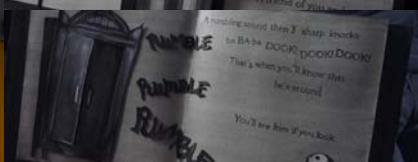
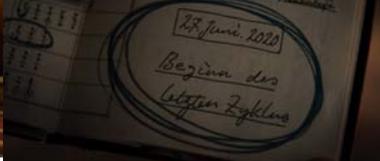
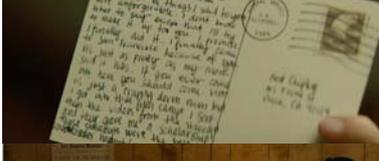
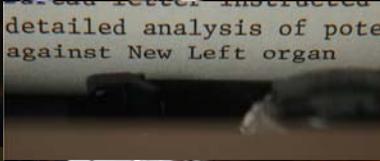
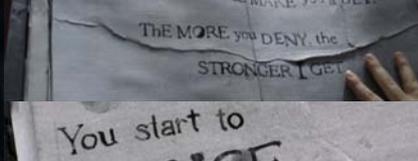
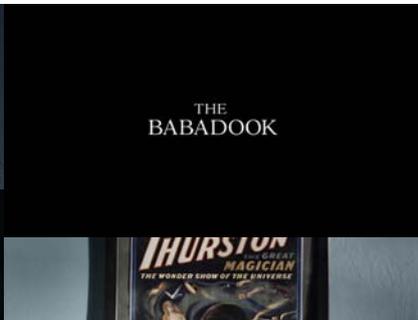
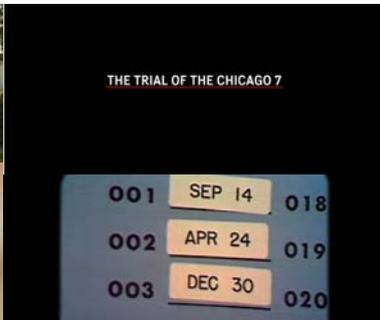
Trains, Tracks, and Switching Devices

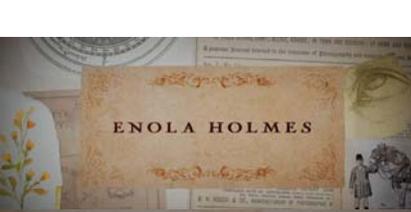
BRIDGE OF SPIES

OPERATION FINALE

MARY SHELLEY









"DECEMBER 23, 1947"

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.
A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at FMG headquarters said here today. The man, **EDUARD ROSCHMANN**, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed at the house to which the members of the British Field Security Service had been A request has been made to Zovist Zonal headquarters at Potsdam for further information about headquarters witnesses in Riga, Latvia and a search for further. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS index in Berlin.



Quartel
Ausweisnummer

A. Cadbury.

DOS DISCIPLINAS UNA ATMÓSFERA

Capítulo 4

El trabajo del diseñador y del director de arte coincide en que deben interpretar el contenido textual y presentarlo de la mejor manera posible, sin contradecir el concepto que se ha de transmitir.

Como menciona Daniel Tena:

“Estos mensajes deben ser preparados para su mejor recepción, convirtiéndose así en un mensaje gráfico construido a partir del texto base y que utiliza todos los recursos gráficos a su disposición: textos, iniciales, filetes, fotografías, infografías, gráficas y multitud de elementos formales que sirven para estructurar formalmente los productos del diseño gráfico”.

DIRECCIÓN DE ARTE Y METODOLOGÍAS DEL DISEÑO

Para el apartado final de esta investigación se seleccionaron 4 metodologías del diseño, en cada una se señalará él o los puntos que se tengan en común con las otras, los que sean más recurrentes o importantes serán seleccionados para fusionarlos y dar origen a una nueva metodología que será completada con los aspectos más importantes del proceso creativo de un director de arte y el proceso creativo de Annie Atkins (diseñadora gráfica especializada en props gráficos para cine).

PROCESO CREATIVO DE UN DIRECTOR DE ARTE

- Lectura de guion
- Análisis, anotaciones, dudas, investigación. Realización de un mood board. Comienzas a pensar en atmósferas, iluminación, fuentes de luz, encuadres.
- Subrayado del guion
- Propuestas y primeras visualizaciones. Cosas imprescindibles, elementos de utilería que deben de ir en el set. Ir depurando la información seleccionada previamente.
- Selección de elementos de producción.
- Conseguir elementos de producción (basarte en las listas de objetos catalogados por set).
- Realizar una agenda en donde organices la dinámica del día a día de filmación ¿Quiénes llegarán primero al set? Como recomendación debe de haber siempre alguien de arte en avanzada (la locación que seguirá del film).
- Montaje, rodaje, desmontaje. Entrega del material rentado.
- Avanzada y retaguardia. Alguien va desmontando y alguien va avanzando.

- Entrega de cuentas. Debes de tener todo organizado por día de rodaje. Organizar todos los gastos, tickets por día de rodaje, todo lo que fue comprado.

En cuanto al guion:

- La primera lectura, se recomienda hacerla sin anotaciones ni interrupciones. Acercarse al guion desde el punto de vista emocional.
- Realizar lista de emociones transmitidas y representarlas con plastas de color.
- Realizar una segunda lectura desde el punto de vista más técnico (características de ambientes y personajes).
- Desglose de sets (preliminares), imaginar el set, tipo de utilería y props, estética de la película.
- Identificar elementos de personalidad.
- Realizar un mood board (texturas, colores, atmósferas lumínicas, espacios, vestuarios, personajes).
- Poner las ideas en papel
- Comenzar a pensar en cosas que vayan acorde a la historia.
- Resaltar, subrayar o señalar con notas al margen todo aquel elemento mencionado explícitamente, o sólo sugerido, que haga referencia a la composición visual de la escena.
- El principal propósito del desglose es determinar costos también te ayuda a determinar a qué sets ha de ponérseles más atención.
- El desglose del director de arte debe contener el set. Si será un escenario interior o exterior, secuencias de día o de noche, los números de escenas de la acción que tiene lugar en cada set, un conteo por páginas de todas las escenas que tienen lugar en cada set y el costo estimado para construir el set.

ANNIE ATKINS

- Comienza con la lectura del guión (identificar piezas de diseño).
- Desglose de guión, captura todas las piezas de diseño que son mencionadas y el momento en que aparecen.
- Plan de trabajo (acorde a la planeación de la filmación). Ubicación, actores, etc.
- Realizar varias piezas de los *props* que más se van a utilizar.

BRUNO MUNARI

1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA.

Esta primera fase se refiere a que el diseñador debe explorar todas las condiciones y limitantes que tiene el proyecto para satisfacer las necesidades del cliente.

2. ELEMENTOS DEL PROBLEMA.

La solución del problema general consiste en la coordinación creativa de las soluciones de los subproblemas.

3. RECOPIACIÓN DE DATOS.

4. ANÁLISIS DE DATOS.

El análisis de todos los datos recogidos puede proporcionar sugerencias sobre qué es lo que no hay que hacer y puede orientar la proyección hacia otros materiales, otras tecnologías, otros costes.

5. CREATIVIDAD

La creatividad ocupa el lugar de la idea y procede según su método. Mientras la idea, vinculada a la fantasía, puede proponer soluciones irrealizables por razones técnicas, materiales o económicas, la creatividad se mantiene en los límites del problema, límites derivados del análisis de los datos y de los subproblemas.

6. MATERIALES Y TECNOLOGÍAS.

La sucesiva operación consiste en otra pequeña recogida de datos relativos a los materiales y a las tecnologías que el diseñador tiene a su disposición en aquel momento para realizar su proyecto.

7. EXPERIMENTACIÓN

La experimentación permite descubrir nuevos usos de un material o de un instrumento.

8. MODELOS

Estas experimentaciones permiten extraer muestras, pruebas, informaciones, que pueden llevar a la construcción de modelos demostrativos de nuevos usos para determinados objetivos. Estos nuevos usos pueden ayudar a resolver subproblemas parciales que a su vez, junto con los demás, contribuirán a la solución global.

9. VERIFICACIÓN

Se presenta el modelo a un determinado número de probables usuarios y se les pide que emitan un juicio sincero sobre el objeto en cuestión. Sobre la base de estos juicios se realiza un control del modelo para ver si es posible modificarlo, siempre que las observaciones posean un valor objetivo.

BERND LÖBACH

Sabor experiencia
Persona creativa

1. FASE 1: ANÁLISIS DEL PROBLEMA

Descubrimiento del problema, lo cual Löbach es presentado al diseñador por la empresa, para una mejor solución Löbach desglosa varias posibilidades:

- Análisis de la necesidad: cuántas personas se interesan por la solución del problema.
- Análisis de la relación social: vínculo entre el usuario y el objeto.

- Análisis de las relaciones con el entorno: se estudia las circunstancias del objeto a las que se va a exponer.

- Análisis del desarrollo histórico: evolución del diseño del objeto.

- Análisis de mercado: datos sobre objetos similares, para puntos comunes de referencia.

- Análisis de la función: datos acerca del uso del objeto.

- Análisis estructural: componentes del objeto y sus relaciones (análisis comparativo del producto).

- Análisis de la configuración: características formales y posibles variantes.

- Análisis de materiales y procesos de fabricación: se consideran las posibles.

- Análisis de riesgo: patentes y formas que puedan afectar al objeto.

- Análisis del sistema: relación del objeto con el conjunto al que pertenece.

- Análisis de elementos de distribución: montaje, servicio al cliente y mantenimiento.

2. FASE 2: SOLUCIONES AL PROBLEMA (Prueba, error y solución) se dibujan varios bocetos o modelos de prueba para la solución del problema.

3. FASE 3: VALORACIÓN DE LAS SOLUCIONES DEL PROBLEMA. Se escogen las mejores soluciones cuidadosamente posibles para el problema.

4. FASE 4: REALIZACIÓN DE LA SOLUCIÓN AL PROBLEMA. Se da una respuesta y se afinan mínimos detalles con dibujos y explicaciones gráficas necesarias.

Modelo UAM AZCAPOTZALCO

Caso

- Introducción y Justificación.

- Plantear objetivos del proyecto.

- Determinación de la necesidad básica.

Problema:

-Planteamiento del problema (guion).

Hipótesis

- Propuesta de la estrategia de hipótesis.

- Con base en lo anterior, se establecen las medidas que deberán dar una posible solución a los problemas planteados.

Proyecto:

-Aplicación de las propuestas de diseño y sus variables.

-Realización.

-Presentación de la propuesta definitiva de diseño

-Conclusiones

MODELO DIANA

Demanda: configura las necesidades del usuario al discernir los siguientes elementos:

UBICACIÓN: que corresponde a la definición del sitio específico donde surge la necesidad: equivale a determinar sus coordenadas cronotópicas (espacio-tiempo).

DESTINO o finalidad que se persigue con la satisfacción de la demanda, engloba aspectos de diseño en tanto objetos satisfactorios.

ECONOMÍA o evaluación de recursos disponibles: económicos, técnicos, materiales y humanos. Para que el diseñador encuentre la respuesta adecuada a los términos de la demanda (totalidad problemática) con su propuesta (totalidad realizable), debe ser capaz de discernir los cinco niveles de respuesta que caracterizan el campo específico de la proyección:

FUNCIONAL: que corresponde a las relaciones entre la necesidad y la forma-función que la satisface a través del uso.

AMBIENTAL: o relación entre el objeto diseñado y su ambiente en tanto éste actúa en el objeto (altitud, temperatura, etc.).

ESTRUCTURAL: que se refiere a la rigidez o durabilidad del objeto en función del uso, relaciona la vigencia de la necesidad con la permanencia del objeto en buenas condiciones. Apela a la resistencia de materiales y la forma específica que estos adoptan.

CONSTRUCTIVO: contiene los problemas en el enfrentamiento con los medios de producción y su incidencia en las soluciones.

EXPRESIVO: concerniente al estricto ámbito estético; sin embargo, se enlaza ineludiblemente a la funcionalidad.

Visto lo anterior, la base metodológica para este proyecto será el proceso planteado por Jaime García Estrada.

Todas las metodologías parten del mismo punto: El problema, la necesidad, el caso. Nuestra metodología base será el proceso planteado por el profesor Jaime García Estrada, la cual iremos complementando con el método Bruno Munari, El Modelo Diana, los Círculos de Daniel Tena, etc.

A un director de arte le conviene realizar un guion de color para ir definiendo la paleta cromática de la película, nosotros como diseñadores no haremos uso de este método puesto que nosotros no definimos la estética, una vez que ésta ha sido definida por el Diseñador de producción, nosotros partimos de ahí para ir creando las piezas de diseño.

METODOLOGÍA FINAL

- Problema / Caso / Guion

1 - Lectura de guion (sin anotaciones ni interrupciones) (Jaime García).

2 - Segunda lectura, marcar cualquier cosa que pueda ser una pieza de diseño (Annie Atkins).

3 - Desglose de guion (Capturar en una hoja de cálculo todas las piezas de diseño con una breve descripción). (Annie Atkins) punto relacionado con: Recopilación de datos de Bruno Munari, recopilación interna, se lleva dentro del guion.

4 - Identificar características de los personajes (ambiente, contexto, personalidad). (Jaime García) (Mina Lima) relación con: Análisis del problema de Bernd Lobach. Análisis de la relación social: vínculo entre el usuario y el objeto. Análisis de las relaciones con el entorno: se estudia las circunstancias del objeto a las que se va a exponer.

5 - Organizar los objetos por día de filmación. Para saber cuál vas a ir trabajando primero. - Poner características y contexto de los objetos en sí. Esto te ayudará a un mejor desarrollo de las piezas de diseño. Relación con: Análisis de datos de Bruno Munari: El análisis de todos los datos recogidos puede proporcionar sugerencias sobre qué es lo que no hay que hacer para proyectar bien.

6 - Investigación, texturas, colores, tipografías (mood board). Relación con: Recopilación de datos de Bruno Munari, recopilación externa.

7 - Integración (Daniel Tena). Para comenzar con los primeros bocetos debe de haber comunicación con el diseñador de producción y el director de arte ya que son los que van dirigiendo la estética de la película.

8 - Bocetaje, consideraciones que debe de tenerse de las piezas de diseño. Relación con Soluciones al problema de Bernd Löbach.

-Para el desarrollo de props y utilería: (Modelo Diana)

* Debe ser funcional: La solución debe ser en relación del objeto y su uso, debe cumplir con los requerimientos del guion. Las características de dicho prop deben ir en función de personajes, contexto y ambientación. Relación con: Análisis del problema de Bernd Lobach. Análisis de la relación social: vínculo entre el usuario y el objeto.

Análisis de las relaciones con el entorno: se estudia las circunstancias del objeto a las que se va a exponer.

* Ambiental: Problemática en relación objeto - contexto físico. El *prop*/ utilería debe de ir acorde a el escenario, no debe de resaltar del resto del set, a menos que así lo requiera el guion. Relación con: Análisis del problema de Bernd Löbach. Análisis de las relaciones con el entorno: se estudia las circunstancias del objeto a las que se va a exponer.

*Expresivos: Niveles de solución estéticos Dependerá del estilo del director y del contexto de la historia y los personajes.

* Estructural: Rigidez o durabilidad del objeto en función del uso. Relación con: Análisis del problema de Bernd Lobach; Análisis de riesgo: patentes y formas que puedan afectar al objeto.

Debes de tener en cuenta su participación en escena, el número de veces que aparecerá en pantalla, si sólo será un elemento de ambientación o si tiene interacción con los actores, de esto dependerá el material que escojas para su elaboración y el número de ejemplares que harás de dicho prop. El número de piezas de diseño también te servirá para cuestiones de continuidad.

9 - Valoración de soluciones (Bernd Löbach), en compañía del diseñador de producción y el director de arte. Corrección de inconvenientes. Verificación: Bruno Munari.

10. - Prototipos, presentar varias copias de los ejemplares (Annie Atkins). Relación con UAM Azcapotzalco: Realización; Presentación de la propuesta definitiva de diseño.

DESARROLLO DE LA METODOLOGÍA

PUNTO 1. LECTURA DEL LIBRO

Realizar lectura sin anotaciones, si es posible realizarla sin interrupciones, solamente identificar que sentimientos e ideas nos transmite, al igual identificar con qué colores asociamos la historia.

El libro seleccionado que tomará el papel del guion para el desarrollo de la metodología es ODESSA de Frederick Forsyth.

PUNTO 2. SEGUNDA LECTURA Y ANOTACIONES

Realizar marcas/señas en las secciones del guion (en este caso el libro) en donde aparezcan piezas de diseño, piezas que pueden ser desarrolladas por el departamento de arte, específicamente el departamento de diseño gráfico, no importa que sean objetos pequeños o sólo aparezcan una ocasión, deben de identificarse porque todos son parte de la atmósfera.

PUNTO 3. DESGLOSE DE GUION

Una vez identificadas esta piezas debemos enlistarlas en un excel o en cualquier programa que sea de tu agrado, es importante colocar en qué parte del guion aparece (escena), en nuestro caso se identifica la página del libro, también debemos anotar las características del set en donde aparece el prop, si es interior/exterior, día/noche, lo más importante es la descripción del prop, esto será un recurso importante al momento de comenzar a desarrollarlo, ya que te ahorrará tiempo y cuando necesites revisar las características de los objetos ya no será necesario que revises el guion completo. A continuación se presenta el desglose del libro ODESSA de Frederick Forsyth, se identificaron todas las piezas que pueden ser desarrolladas por un diseñador gráfico, en color azul están señalados los objeto que son más importantes para la historia.

PAG.	D/N	INT/EXT	SET	GRÁFICO/PROP	DESCRIPCIÓN
19	NI	EXT	nt. Coche	Cigarrillo	“Miller se repantigó en la cómoda tapicería de cuero de su jaguar y encendió un cigarrillo de tabaco negro, sin filtro, de pestilnte olor.”
21	N	EXT	Puerta de la casa de vecinos	Carnet Se menciona 6 veces	“Prensa, dijo Miller, enseñando su carnet profesional, expedido en Hamburgo.”
29	N	INT	Habitación Miller	Cigarrillo	“Se fumó otro cigarrillo y no se durmió hasta la una y cuarto.”
30	N	INT	Habitación sociedad de El Cairo	Botella de whisky Etiqueta	“Llenando las copas vacías con la ayuda de una botella de whisky que cogió del aparador.”
42	D	INT	Cafetería	Papel color pardo	“Brandt desató un paquete envuelto en un papel color pardo y lo puso encima de la mesa.”
42	D	INT	Cafetería	Diario Se menciona 7 veces	“Y lo puso encima de la mesa... - El viejo dejó un diario.”
106	D	INT	Oficina de correos	Letrero / Señalización	“Se acercó a la ventanilla en la que se leía -Pensiones-.”
112	D	INT	Sala	Fotografía	“Estaba frente a la campana de la chimenea, sobre la que se allaban el reloj y la fotografía de su padre muerto.”
113	N/A	N/A	N/AP	eriódico	“Peter se acordó de aquella columna orlada de negro del periódico, en la que aparecían listas de nombres diariamente.”
126	N/AO	INT	icina	Paquete certificado	“Llegó a El Cairo un paquete certificado expedido en Hamburgo y dirigido al profesor Wolfgang Pilz.”

PAG.	D/N	INT/EXT	SET	GRÁFICO/PROP	DESCRIPCIÓN
127	N/A	N/A	Guantera de coche	Carnet	“En la guantera había un carnet de identidad a nombre del coronel Ali Samir.”
130	N/AN	N/A	/A	Cartas	“Empezaron a llegar cartas, enviadas desde el interior de El Cairo, en las que se amenazaban sus vidas.”
134	D	INT	Archivero	Legajo rojo	“Volvió con un legajo rojo. Llevaba el rótulo - Riga - Juicio sobre crímenes de guerra-.”
134	D	INT	Archivero	Trozos de noticias impresas	“Cayeron dos trozos de noticias impresas del tamaño de un sello de correos.”
135	D	INT	Edificio	Tablilla / Letrero	“Una tablilla en la que figuran las razones sociales que tienen sus despachos en los pisos superiores.”
153	D	INT	Sala de espera	Carnet	“El agente se le acercó y mostró su carnet de policía.”
153	D	INT	Sala de espera	Formularios	“Le fue entregado un formulario y los dos hombres se encaminaron a una mesa y lo rellenaron.”
153	D	INT	Habitación espaciosa	Expediente	“Les trajo un expediente que dejó sobre un pupitre. Tenía un grosor de unos 2 cm, llevando impreso, por único título: - Roschmann, Eduard -.”
154	N/A	N/A	N/A	Expediente	“Número del partido Nazi, número de SS, examen médico, cv, papeles de transporte, comisiones oficiales, certificados de promoción, dos fotografías de frente y perfil.”
155	NN	N/A	/A	Hoja de papel	“Se trataba de una simple hoja, con estas palabras escritas a máquina ...”

PAG.	D/N	INT/EXT	SET	GRÁFICO/PROP	DESCRIPCIÓN
161	D	INT	Oficina	Libro	“Tomó de la caja un libro macizo y pesado y volvió a su mesa.”
165	D	INT	Sala de espera	Revistas y folletos	“Sobre una mesa había varios números atrasados del Tatler y folletos descriptivos de la marcha ascendente de la industria británica”
173	N	INT	Estudio de Cardbury	Recortes de periódico	“Les tomó hasta el anochecer revisar centenares de recortes en los cuatro archivos”.
173	N	INT	Estudio de Cardbury	Carpeta	“Cerró la carpeta de crímenes de guerra poniéndola en su lugar.”
173	NE	INT	studio de Cardbury	Carpeta	“Señaló las carpetas alineadas en los estantes a lo largo de las paredes.”
174	D	INT	Estudio de Cardbury	Hoja de papel	“Desató el cordel y sacó una sencilla hoja de papel, ya algo descolorida, escrita a máquina y titulada “23 de diciembre 1947”.
178	DR	INT	estaurante	Sobre	“Cadbury buscó en su bolsillo, del que extrajo un sobre.”
179	D	INT	Oficina Werwolf	Agenda	“Y buscó en una agenda de direcciones.”
185	D	INT	Estudio Lord RusellF	otocopias	“De su bolsillo interior sacó las dos fotocopias del retrato de Roschmann.”
190	D	INT	Estudio Lord Rusell	Carnet de notas	“Miller terminó de escribir y dejó su carnet de notas.”

PAG.	D/N	INT/EXT	SET	GRÁFICO/PROP	DESCRIPCIÓN
191	D	INT	Estudio Lord Rusell	Hoja con membrete	“Escribió rápidamente unas líneas en una hoja de papel con membrete, introdujo el papel en un sobre y lo cerró.”
192	D	EXT	AutopistaS	Señal de tránsito	“Una serie de señales con la inscripción -Espacio- inmovilizó el tránsito.”
194	D	INT	Edificio / Puerta	Tarjeta	“En el lugar correspondiente al tercer piso había una tarjeta que decía -Centro de documentación-.”
195	D	INT	Oficina Simon W.	Manuscritos	“La pared de enfrente estaba decorada por manuscritos y testimonios con las marcas de organizaciones de antiguas víctimas de las SS.”
197	D	INT	Oficina Simon W.	Cartas	“Encontró a Simon W. despachando un montón de cartas”.
200	D	INT	Oficina Simon W.	Sellos	“Wiesenthal estudió dos bonitos sellos de África en uno de los sobres”.
202	D	INT	Oficina Simon W.	Carpeta	“Pidió a su secretaria que le trajera la abultada carpeta con el nombre de - Justicia-Hamburgo.”
202	D	INT	Oficina Simon W.	Hoja	“Miller examinó la lista de diez nombres con el ceño fruncido. - Todo son jefes de policía de mi ciudad.”
219	D	INT	Oficina Simon W.	Periódico	“Cogió el periódico que estaba abierto encima de su mesa.”
219	D	INT	Oficina Simon W.	Libro	“Simon W. buscó en un libro de direcciones.”

PAG.	D/N	INT/EXT	SET	GRÁFICO/PROP	DESCRIPCIÓN
221	D	N/A	N/A	Plano	“Encontró la calle en un plano de Munich que compró en un quiosco.”
222	D	INT	Biblioteca	Retratos	“Entre los estantes de la biblioteca había retratos de algunos de los líderes de la Comunidad judía.”
222	D	INT	Biblioteca	Periódicos	“Había un rimerero de periódicos... Un hombrecito de piel oscura estaba leyendo la primera página de un periódico.”
225	D	INT	Café	Nota	“Había una nota bajo la tacita del cafe. Decía:.”
225	D	INT	Oficina Werwolf.	Informe	“El Werwolf volvía a leer el informe escrito que le había enviado su colega”.
235	D	INT	Habitación, hospital	Permiso de conducir Se menciona 2 veces	“Saco de allí el permiso de conducir que alguien había puesto en aquel sitio con otros objetos de uso personal”.
242	D	INT	Oficina Werwolf	Hoja mecanografiada	“El Werwolf sacó dos hojas de papel mecanografiado que alargó por encima de la mesa.- Éste es el hombre.”
243	D	INT	Despacho	Hoja	“En su lista de antiguos SS, comprobó la lista de buscados en Alemania Occidental.”
246	N/A	INT	Hospital	Carpeta	“Vio el nombre de Kolb en el canto de una carpeta, que entregó al médico interno.”
246	N/A	INT	Hospital	Expediente (aparece otra hoja)	“La última hoja de la carpeta decía, sencillamente.”

PAG.	D/N	INT/EXT	SET	GRÁFICO/PROP	DESCRIPCIÓN
247	D	INT	Despacho	Informe	“León recibió un informe que colocó en el último apartado de su complejo rompecabezas.”
251	D	INT	Estudio	Libro	“Se volvió hacia Miller y le entregó un libro, tiene usted que aprender el arte de la panadería.”
256	DN	N/A	/A	Pasaporte, cartas, documentación	“El pasaporte que tenía en el bolsillo, las cartas, tarjetas y documentación característica de un ciudadano de Europa.”
290	D	INT	Oficina	Escrito/Telegrama	“Josef volvió a pasar los ojos por el cable de Tel Aviv Decía:...”
294	N	INT	Restaurante	Folleto	“En las página centrales del folleto había un mapa del centro de la ciudad.”
294	N	EXT	Calle	Lista	“Volvió a su coche y empezó por el primer nombre de la lista de cabarets.”
300	N	INT	Habitación	Carpeta / Mapa	“Cogió su cartera, en la que llevaba el diario junto con varios mapas, y sacó un mapa de carreteras de Alemania.”
308	N/A	INT	N/A	Manuscrito	“El manuscrito fue entregado a Shuren por sus colegas.”
311	N/A	N/A	N/A	Tarjeta de racionamiento	“Klaus miró las tarjetas de racionamiento, vio que estaban impresas en la localidad sobre papel barato.”
311	N/A	N/A	N/A	Cupones	“Cupones de gasolina, pases para la frontera interzonal, permisos de conducir, pases militares USA, tarjetas PX.”

PAG.	D/N	INT/EXT	SET	GRÁFICO/PROP	DESCRIPCIÓN
313	N/A	N/A	N/A	VARIOS	“Documentación, formulario, certificados de nacimiento, tarjetas de identificación, permisos de conducir, lista de criminales de guerra, marca de aprobación, pasaporte en blanco.”
317	N/A	N/A	N/A	Hoja / Carpeta	“Cada fotografía quedaba pegada en una hoja de papel grueso. Al lado estaba escrito el nuevo nombre, la dirección y el número del nuevo pasaporte. Tales hojas las guardaba en una carpeta.”
349	D	INT	Cuarto de hotel	papeles	“Se sentó a tomar el café y estudiar el rimero de papeles. La hoja decimoctava fue la primera que sacó.”
353	N/A	N/A	N/AP	plano	“Una ojeada al plano informó a Miller que se hallaba a unos treinta kilómetros de la propiedad que buscaba.”
356	N/A	INT	Bar	Ticket	“Se levantó, pagó la nota y volvió al hotel.”
357	N	INT	Vestíbulo	Sobre	“El hombre amablemente extrajo un gran sobre de papel fuerte y color pardo, suficiente para contener una hoja de papel tamaño holandés.”
357	N	INT	Vestíbulo	Sellos	“Miller también compró los sellos necesarios para enviar el sobre por correo urgente.”
372	N	INT	Habitación de hotel	Nota	“Finalmente cogió una hoja de papel en blanco de su cartera y escribió un mensaje, breve, pero claro.”
372	D	INT	Coche	Mapa	“Miller volvió a consultar su mapa.”
372	D	INT	Coche	Anuncio	“Con un tablero de anuncios a un lado, que decía: -Propiedad particular, prohibida la entrada-.”

PUNTO 4. CARACTERÍSTICAS DE LOS PERSONAJES, DESCRIPCIÓN.

PETER MILLER

Periodista, reportero/investigador

29 años

1,80 mt

Cabello castaño

Ojos azules o pardos

Tres años como freelance, especializado en noticias de sucesos al interior de Alemania

Hijo único

Creativo, impulsivo, fumador

Vive en un departamento costoso con buena vista

Apasionado por los coches

Vehículo: Jaguar XK 150 S, negro, modelo inglés con una franja amarilla.

Siempre llevaba consigo una pequeña Yashica

PROPS: Carnet de prensa, Permiso de conducir

SALOMON TAUBER

56 años

Judío alemán

Vivía en una casa de pensiones

Viejo, feo, cara demacrada

Tenía dos pálidas cicatrices que cruzaban su cara
Liberado 18 años antes

PROP: DIARIO

EDUARD ROSCHMANN

Austriaco

Fecha de nacimiento: 25 de agosto de 1908 en la ciudad austriaca en Graz.

Capitán de las SS

Comandante del gueto de Riga de 1941 a 1944

1,85 mt

Pelo corto pegado a la cabeza con una raya a la izquierda

Nariz puntiaguda y labios delgados

En 1937 se enlistó en el partido nazi austriaco y la SS

En 1939 se presentó voluntario en Walfen As

PROPS: Expediente Eduard Roschmann

ROLF GUNTHER KOLB

Fecha de nacimiento: 18 de junio de 1925.

19 años cuando terminó la guerra, casi 20.

Treinta y ocho en 1963.

Nació y creció en Bremen.

Se inscribió en las juventudes hitlerianas a los diez años, en 1935, y en las SS en enero de 1944, a los dieciocho.

Sus padres murieron a causa de un bombardeo aéreo efectuado sobre los muelles de Bremen en 1944.

PROP: Permiso de conducir (que es el que usará Peter Miller)

PUNTO 5. PROPS FINALES ORGANIZADOS POR DÍA DE FILMACIÓN

En esta sección es importante saber qué escenas serán filmadas primero y cuáles al final, esto te ayudará a saber qué *props* debes realizar primero, no debes seguir el orden de la aparición en el guion ya que una película no siempre se filma en orden, puedes tener un *prop* que aparezca primero en el guion, pero al final del día esa escena se graba al final y esto podría ocasionar un retraso en la filmación si no cuentas con los *props* de acuerdo al día de filmación. En nuestro caso los *props* se organizaron por orden de aparición e importancia en el libro.

PAG.	D/N	INT/EXT	SET	GRÁFICO/PROP	DESCRIPCIÓN
21	N	EXT	Puerta de la casa de vecinos	Carnet Se menciona 6 veces	“Prensa, dijo Miller, enseñando su carnet profesional, expedido en Hamburgo.”
42	D	INT	Cafetería	Papel color pardo	“Brandt desató un paquete envuelto en un papel color pardo y lo puso encima de la mesa.”
42	D	INT	Cafetería	Diario Se menciona 7 veces	“Y lo puso encima de la mesa... - El viejo dejó un diario.”
134	D	INT	Archivero	Trozos de noticias impresas	“Cayeron dos trozos de noticias impresas del tamaño de un sello de correos.”
154	N/A	N/A	N/A	Expediente	“Número del partido Nazi, número de SS, examen médico, cv, papeles de transporte, comisiones oficiales, certificados de promoción, dos fotografías de frente y perfil.”
155	N/A	N/A	N/A	Hoja	“Encuesta verificada sobre este legajo por las autoridades de ocupación británicas en diciembre de 1947”
174	D	INT	Estudio de Cardbury	Hoja de papel	“Desató el cordel y sacó una sencilla hoja de papel, ya algo descolorida, escrita a máquina y titulada “23 de diciembre 1947”.
235	D	INT	Habitación, hospital	Permiso de conducir Se menciona 2 veces	“Saco de allí el permiso de conducir que alguien había puesto en aquel sitio con otros objetos de uso personal”.
317	N/A	N/A	N/A	Hoja / Carpeta	“Cada fotografía quedaba pegada en una hoja de papel grueso. Al lado estaba escrito el nuevo nombre, la dirección y el número del nuevo pasaporte. Tales hojas las guardaba en una carpeta. ”
349	D	INT	Cuarto de hotel	papeles	“Se sentó a tomar el café y estudiar el rimero de papeles. La hoja decimoctava fue la primera que sacó.”

PROPS IMPORTANTES, DESCRIPCIÓN MÁS ESPECÍFICA

1. CARNET DE PRENSA

Veces mencionado en el libro: 06

En las páginas: 21, 102, 145 146, 165 y 362.

Descripción en el libro:

-Prensa -dijo Miller, enseñando su carnet profesional, expedido en Hamburgo.

2. PAPEL QUE ENVUELVE EL DIARIO DE SALOMÓN TAUBER

Veces mencionado en el libro: 01

Descripción en el libro:

"Por toda respuesta, Brandt desató un paquete envuelto en un papel color pardo y lo puso encima de la mesa."

Aunque sólo es mencionado una vez, es un prop muy importante ya que envuelve el diario, el cual es un prop principal.

3. DIARIO DE SALOMON TAUBER

Veces mencionado en el libro: 07

En las páginas: 42, 45, 115, 196, 300, 357 y 368.

Descripción en el libro:

"El Diario estaba escrito en un cuaderno de hojas recambiables, con cubiertas duras de cartón negro.

Su contenido consistía en 150 páginas mecanografiadas, utilizando, al parecer, una vieja máquina, porque algunas letras quedaban por encima de la línea, otras por debajo, y varias torcidas o casi borradas. La mayor parte de las páginas parecían haber sido escritas años antes, o durante un periodo de años, porque muchas de ellas, aunque claras y limpias, mostraban el inequívoco matiz de un papel blanco envejecido con el tiempo. Pero al principio y al final había un número de hojas nuevas, evidentemente escritas pocos días antes. Había un prólogo de algunas páginas nuevas en el principio del documento y una especie de epílogo al final.

Unas fechas puestas en el prólogo y en el epílogo revelaban que los dos habían sido escritos el 21 de noviembre, dos días antes. Miller supuso que el muerto los escribió después de haber tomado la decisión de poner fin a su vida. Una rápida ojeada a algunos párrafos de la primera página lo asombraron, porque el lenguaje era de un alemán claro y preciso, y la escritura de un hombre culto y bien educado. En la cubierta estaba pegado con goma un rectángulo de papel blanco, y encima un rectángulo mayor de celofán para mantenerlo limpio. Sobre el papel estaba escrito con tinta negra, en grandes letras mayúsculas: EL DIARIO DE SALOMÓN TAUBER."

5. CARPETA

Veces mencionado en el libro: 01

Descripción en el libro: "El archivero subió por una escalerilla y se puso a buscar. Volvió con un legajo rojo. Llevaba el rótulo "Riga- Juicios sobre crímenes de guerra"."

6. TROZOS DE PERIÓDICO

Veces mencionado en el libro: 01

"Miller lo abrió. Cayeron dos trozos de noticias impresas del tamaño de un sello de correos. Miller los recogió. Ambos eran del verano de 1950. Uno informaba que tres antiguos SS habían sido juzgados por brutalidades cometidas en Riga entre 1941 y 1944. El otro trozo informaba que los tres habían sido condenados a largos años de cárcel. Los tres fueron puestos en libertad en 1963."

7. CARPETA

Veces mencionado en el libro: 01

Descripción en el libro:

"Entraron a una habitación más espaciosa, amueblada con hileras de mesas y sillas. Al cabo de un cuarto de hora, otro empleado, silenciosamente, les trajo un expediente que dejó sobre un pupitre. Tenía un grosor de unos dos centímetros y medio, llevando impreso, por único título: "Roschmann Eduard"."

8. EXPEDIENTE DE ROSCHMANN

Veces mencionado en el libro: 01

Descripción en el libro:

"Miller se puso la cabeza entre las manos y empezó a leer el propio expediente de las SS sobre Eduard Roschmann.

Todo estaba allí. El número de Partido Nazi, el número de las SS, memorial sobre cada uno, llevado a cabo por el mismo interesado, resultado de su examen médico, apreciación después de su periodo de pruebas, curriculum vitae, papeles de transporte, comisiones oficiales, certificados de promoción, todo hasta abril de 1945. También estaban dos fotografías, tomadas por los registros de las SS, una de frente y otra de perfil. Se trataba de un hombre de un metro ochenta y cinco de estatura, pelo corto pegado a la cabeza con una raya a la izquierda, mirando a la cámara con ceñuda expresión, nariz puntiaguda y labios delgados."

9. HOJA ESCRITA A MÁQUINA

Veces mencionada en el libro: 01

Descripción en el libro:

"Pegado al final del manojito de documentos había otro, probablemente añadido por una mano americana al final de la guerra. Se trataba de una simple hoja, con estas palabras escritas a máquina:

"Encuesta verificada sobre este legajo por las autoridades de ocupación británicas en diciembre de 1947".

Debajo, estaba la garabateada firma de algún olvidado GI, y la fecha del 21 de diciembre de 1947."

10. HOJA ESCRITA A MÁQUINA

Veces mencionado en el libro: 01

Descripción en el libro:

"De repente exclamó "Eureka" desató el cordel y sacó una sencilla hoja de papel, ya algo descolorida, escrita a máquina y titulada "23 de diciembre de 1947"

-Hombre de la SS ha sido capturado

La hoja decía:

Gobierno militar británico, Hanlver, 23 de Dic. Un antiguo capitán de las célebres SS ha sido arrestado por las autoridades militares británicas en Graz, Austria, y está detenido, pendiente de ulteriores investigaciones, ha dicho hoy un portavoz en los cuarteles generales del Gobierno Militar Británico. El hombre, Eduard Roschmann, fue reconocido en las calles de la ciudad austriaca por un antiguo morador de un campo de concentración, quién alegó que Roschmann había sido el comandante de un campo en Letonia.

Después de ser identificado en la casa hasta donde lo siguió el antiguo prisionero del campo, Roschmann fue arrestado por el servicio de Seguridad Británica en campaña, en Graz. "Se ha solicitado a los cuarteles generales soviéticos de Potsdam que amplíen la información sobre los campos de concentración en Riga, Letonia, y se está buscando encontrar nuevos testigos, dijo el portavoz. En el interin, el hombre capturado ha sido positivamente identificado como Eduard Roschmann según su ficha personal, archivada por las autoridades americanas en su índice SS en Berlín. Firmado Cadbury." -La hoja estuvo guardada 16 años."

11. PERMISO DE CONDUCIR DE ROLF GUNTHER KOLB

Veces mencionado en el libro: 02

Descripción en el libro:

"El asistente sanitario Hartstein cubrió la faz del muerto y abrió el cajón de la mesita de noche. Sacó de allí el permiso de conducir que alguien había puesto en aquel sitio con otros objetos de uso personal cuando trajeron al hombre después de que hubo sufrido un colapso en la calle. Tenía un aspecto de un hombre de 39 años. Había nacido el 18 de junio de 1925, y se llamaba Rolf Gunther Kolb. -Rolf Gunther Kolb, nacido el 18 de junio de 1925. Tenía usted 19 años cuando terminó la guerra, casi 20. Y treinta y ocho ahora. Nació y creció en Bremen. Se inscribió en las juventudes hitlerianas a los diez años, en 1935, y en las SS en enero de 1944, a los dieciocho. Sus padres murieron a causa de un bombardeo aéreo efectuado sobre los muelles de Bremen en 1944. -Tenía aspecto de un hombre de 39 años, había nacido el 18 de junio de 1925 y se llamaba Rolf Gunther Kolb."

12. REGISTRO DE KLAUZ WINZER

Veces mencionado en el libro: 01

Descripción en el libro:

"Pero el astuto hombrecito había tomado una precaución. Se le ocurrió que un día Odessa podría prescindir de sus servicios, y de él. Así, llevó un registro. Sacó una copia de cada fotografía que le enviaban, pegaba el original en el pasaporte que despachaba, y guardaba la copia. Cada fotografía quedaba pegada en una hoja de papel grueso. Al lado estaba escrito el nuevo nombre, la dirección (se exige la dirección en los pasaportes alemanes) y el número del nuevo pasaporte. Tales hojas las guardaba en una carpeta. -El estante superior de la caja sólo contenía un objeto, un plegador de piel de ante envuelto en papel de Manila. Miller lo sacó, lo abrió y recorrió las hojas que contenía. Había unas

cuarenta hojas. Cada una contenía una fotografía y varias líneas mecanografiadas. Cuando llegó a la decimoctava hizo una pausa. -- Se sentó a tomar el café y estudiar el rimerero de papeles. La decimoctava hoja fue la primera que sacó.

-El hombre era más viejo, con el cabello más largo, y un fino bigote cubría su labio superior. Pero las orejas eran las mismas, la parte de la cara que es más característica de cada uno que cualquier otro rasgo, aunque se mire siempre desde lo alto. Las estrechas ventanas de la nariz eran las mismas, la cabeza inclinada, los ojos de color pálido."

PUNTO 6 DE LA METODOLOGÍA: INVESTIGACIÓN

Partiendo de una paleta cromática previamente establecida se comenzará la investigación y búsqueda de: Texturas, colores, tipografías (moodboard, imágenes de pasaportes, hojas, identificaciones, periódicos. Integración (Daniel Tena). Para comenzar con los primeros bocetos debe haber comunicación con el diseñador de producción y el director de arte ya que son los que van dirigiendo la estética de la película.

Fuente de inspiración para cada prop.

1. CARNET DE PRENSA

Tipografía seleccionada como principal: Futura. Textos complementarios a Máquina de escribir. Fue necesaria la búsqueda de actores, las principales opciones para el personaje fueron Michael Fassbender y Matthias Schweighefer, seleccionando a Matthias para el papel.

Se estableció un nombre para la oficina que emite el carnet, se definió una dirección (de acuerdo a la búsqueda). Fue necesario realizar el diseño de un sello para la oficina, éste cuenta con el nombre de la misma.

Traducción de los textos en alemán.

La fuente principal de investigación fueron documentos de corresponsales de prensa alemanes, ingleses o españoles.

2. PAPEL QUE ENVUELVE EL DIARIO DE SALOMÓN TAUBER

Compra

3. DIARIO

Selección de agenda/ libreta, búsqueda en internet, office max, office depot, lumen, centro histórico.

Al no encontrar el color que se quería fue necesario comprar tinta negra para materiales de hule e intervenir la agenda original (azul).

Fue necesaria una suscripción a Scribd, para conseguir el libro ODESSA en versión alemana y poder extraer el texto para el diario.

4. NOTICIAS DE PERIÓDICO

Para estos props la investigación se centró en publicaciones periódicas hechas entre los años 45-55, para definir una tipografía y el diseño de las noticias. Periódicos famosos en Alemania: Volkischer Beobachter, Das Reich, Der Sturmer. Para los textos fue necesaria la traducción en alemán.

5. EXPEDIENTE DE ROSCHMANN

Tipografía: uso de la «Frakturschrift (letra gótica) es inesperadamente prohibida por una circular de 3 de enero de 1941 firmada por Martín Borman, quien ordena que a partir de entonces deje de utilizarse ese tipo de letra en todos los textos oficiales, nombramientos, carteles, señales de tráfico, manuales escolares, etcétera, que deberán ser escritos desde entonces en «Normalschrift» (letra normal, como a partir de ese momento pasa a denominarse la «Antiqua»).

Al establecer la tipografía principal, los textos complementarios serán hechos en máquina de escribir. Para este prop fue necesaria una investigación de ramas y rangos dentro de las SS. Fue necesario buscar la biografía de Eduard Roschmann

para definir fechas y actividades dentro de la SS y los campos de concentración. Se buscaron registros fotográficos de Eduard R. para su expediente.

Se hizo una investigación en expedientes clínicos para poder crear la ficha clínica de Roschmann.

6. HOJA ESCRITA A MÁQUINA

El texto para este documento fue extraído del libro ODESSA en su versión en inglés.

7. HOJA ESCRITA A MÁQUINA

El texto para este documento fue extraído del libro ODESSA en su versión en inglés.

8. PERMISO DE CONDUCIR DE ROLF GUNTHER KOLB

Para la selección del actor que representará a Rolf Gunther se buscó que compartiera ciertas características con Matthias Schweighefer, el actor seleccionado para el papel fue Tom Hiddleston.

Traducción de los textos en alemán.

Para los textos principales se definió la tipografía Futura, los textos complementarios se optó por usar la máquina de escribir.

Para este prop la investigación se centró en pasaportes alemanes expedidos después de la segunda guerra mundial, para poder definir nombres, direcciones y textos.

El sello que se realizó cuenta con la dirección de la oficina que expide el permiso de conducir.

9. REGISTRO DE KLAUZ WINZER

Este prop incluye una investigación exhaustiva de alemanes nazis que huyeron después de la segunda guerra mundial, quienes cambiaron su identidad y direcciones. Se buscaron direcciones en los países en los que hubo un mayor número de refugiados nazis, como Argentina, Paraguay y España.

Las fotografías son indispensables para este prop, todas tuvieron que pasar por un retoque fotográfico y convertirlas en blanco y negro.

111



42^{ste} Beurs van de Dameskroniek
van Vrijdag 29 Sept. tot en met Zondag 8 Oct. 1933
in Hal B „Nenijto” - Rotterdam

EXPOSANTENKAART
(Doorlopend geldig)

voor den Heer Frank
Stand 80 „Opekta”

Deze kaart is strikt persoonlijk. DE DIRECTIE.

114

Der Stofstrüpp
DEUTSCHE FORTZEITUNG

Zwischen den Entscheidungen

Handeln oder abwarten?

Vom Bug zur Rollbahn



112

ETAT DE RHODE ISLAND - DÉPARTEMENT DE SANTE MENTALE
ASILE DU DR. WAITS

ADMISSION



Identification 17549
Nom WARD
Prénoms CHARLES DESTER
Date de naissance 10.12.1902
Date d'admission 22.06.1928
Date de sortie / de décès 12.10.1988
Numéro de sortie 15620

Condition physique. Le patient de 26 ans montre des signes précoces de vieillissement de la peau. Absence de symétrie déconcertante entre la respiration et l'action cardiaque. Perte de la voix, il n'est capable que de murmurer. La peau est maladivement froide et sèche. Retard métabolique sans précédent.

Condition psychologique. Le patient présente une évolution inquiétante et rapide de sa personnalité. Extraordinaire forces mentales. Esprit puissant et lucide. Esprit de cette incroyable intelligence. Le patient présente des lacunes considérables concernant le monde moderne. Possibilité de tendances meurtrières.



115

TEMPORARY
CORRESPONDENT'S ACCREDITATION CARD

The holder of this document

Name MISS M.E. ALLEN
Representing DAILY HERALD

is a correspondent accredited to the British Elements of the Control Commission for Germany and the Allied Commission for Austria and by virtue of agreements existing between the Commanders of the British, French and American Zones of Occupation is accredited also to these Zones.

Approved. Signed
DIRECTOR OF INFORMATION SERVICES,
CONTROL OFFICE FOR GERMANY AND AUSTRIA

96

PRESS

116

ADOLF HITLER

Mein politisches Testament.

Seit ich 1914 als Freiwilliger meine bescheidene Kraft in ersten, dem Reich aufgeworbenen Weltkrieg einsetzte, sind nunmehr über dreissig Jahre vergangen.

In diesen drei Jahrzehnten haben sich bei all meinem Denken, Handeln und Leben nur die Liebe und Treue zu meinem Volk bewegt. Sie gaben mir die Kraft, schwerste Entschlüsse zu fassen, wie sie bisher noch keinem Sterblichen gestellt worden sind. Ich habe meine Zeit, meine Arbeitskraft und meine Gesundheit in diesen drei Jahrzehnten verbraucht.

Es ist unwehrl, dass ich oder irgendjemand anderer in Deutschland den Krieg in Jahre

113

MERCEDES - BENZ ARGENTINA S.A.



Fecha Ingreso: 8.4.59
Sección: STANDARD 2312
Ocupación: EMP. TEC.

IMPORTANTE

Este carnet es para uso interno del establecimiento y acredita solamente identidad para Mercedes Benz Argentina S. A.

PELLIDO KLEMENT
NOMBRE RICARDO
I. 212.430 L. E.
Domicilio CHACABUCO 4267
V. LOPEZ

MERCEDES BENZ ARGENTINA S. A.
Sole Agentes de la Argentina
GERENCIA FABRICA



PUNTO 7. INTEGRACIÓN

En este punto de la metodología se establece comunicación con el equipo de arte que participa en el proyecto para determinar si la estética, ideas, propuestas siguen la línea establecida.

PUNTO 8. BOCETAJE (PREVIOS DE ILLUSTRATOR)

Der Deutsche Verband Der Unabhängigen Pressejournalisten

Dokument gehört zu:
Peter Miller

PRESSE

Aktives Mitglied
Kartennummer: 265216
Gültig bis: 31 Mai 1968




Gültig bis: 31 Mai 1968, Gültig bis: 31 Mai 1968
31 Mai 1968

03852

Der Deutsche Verband Der Unabhängigen Pressejournalisten

Dokument gehört zu:
Peter Miller

PRESSE

Aktives Mitglied
Kartennummer: 265216
Gültig bis: 31 Mai 1968




Gültig bis: 31 Mai 1968, Gültig bis: 31 Mai 1968
31 Mai 1968

03852

Der Deutsche Verband der unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 265216
Gültig bis: 31 Mai 1968




Aktives Mitglied

Gültig bis: 31 Mai 1968, Gültig bis: 31 Mai 1968
31 Mai 1968

03852

Der Deutsche Verband der unabhängigen Pressejournalisten

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Aktives Mitglied

Kartennummer: 265216
Gültig bis: 31 Mai 1968

PRESSE




Gültig bis: 31 Mai 1968, Gültig bis: 31 Mai 1968

03852

Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 265216
Gültig bis: 31 Mai 1968




Gültig bis: 31 Mai 1968, Gültig bis: 31 Mai 1968

03852

Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 265216
Gültig bis: 31 Mai 1968




Gültig bis: 31 Mai 1968, Gültig bis: 31 Mai 1968

03852

Der Deutsche Verband der unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 265216
Gültig bis: 31 Mai 1968




Aktives Mitglied

Gültig bis: 31 Mai 1968, Gültig bis: 31 Mai 1968
31 Mai 1968

03852

1. CARNET DE PRENSA

Es uno de los props primordiales, es un documento que identifica al personaje principal y es mencionado varias veces a lo largo del libro.

Todos los props están tratados en idioma ALEMÁN, por el contexto de la historia.

CONSIDERACIONES

Funcional: El objeto cumple con las especificaciones del guión, para su realización se hizo una investigación de fuentes tipográficas, se cotejaron fechas (de nacimiento del personaje y fecha en que fue expedido el carnet), en función de las fechas se hizo la selección del actor que más se adecuara al perfil del personaje.

Ambiental: De acuerdo al contexto de la historia se hizo una selección de fuentes, la principal es FUTURA, la cual era la más utilizada en Alemania en los años 60. La fuente Perpetua se utilizó únicamente para el número de serie del carnet. Para finalizar, los datos de Peter Miller fueron llenados a máquina de escribir, al ser un documento que expide una Oficina en donde se opta por la practicidad, la idea para este prop fue generar credenciales "en serie" para solo personalizarlas cuando el interesado fuera a solicitar una.

El sello cumple con la información de la oficina que expide el carnet, respetando tipografías de la época.

Expresivo: El color va en función de la investigación realizada, basándome en el mood board se hizo una selección de papeles que respeten la peleta cromática. Cuenta con una ligera textura en la parte frontal. Al tener el prop final se le agregaron pequeños dobleces y arrugas, para dar la impresión de que ha sido un documento usado.

Estructural: El carnet es un prop con rigidez media, su soporte es un papel de aproximadamente 150 g. con textura en la parte frontal. Debido al tipo de material y al número de veces que aparece en escena es un prop que debe contar con varias piezas idénticas, por si una llegase a romperse o a maltratarse durante la filmación.



2. PAPEL DE ENVOLTURA

Este prop en sí es “simple” pero adquiere importancia al envolver y presentar al prop principal. La única característica específica del libro es que es de color “pardo”.

CONSIDERACIONES

Funcional: Las dimensiones del papel van en función del Diario escrito por Salomón Tauber.

Ambiental: El color del papel debe ser un color neutro, no debe restarle atención al objeto que trae en su interior.

Expresivo: Debe tener dobleces y arrugas por el tratamiento que ha tenido dentro de la historia y al ser un elemento que aparecerá en primer plano.

Estructural: Debe ser un papel muy ligero para que sea fácil de manipular y envuelva perfectamente el diario, se deben tener varias piezas similares por cuestiones de filmación, en caso de que una pieza llegara a dañarse.

Este prop no tiene un previo digital

3. DIARIO DE SALOMÓN TAUBER

Este es el prop más importante de la historia, ya que gracias a él el personaje principal lleva a cabo una búsqueda exhaustiva.

Todo el texto que contiene este diario está escrito en Alemán.

CONSIDERACIONES

Funcional: Se buscó seguir al 100% las especificaciones del libro, para su realización se requirió de la versión en alemán del libro de ODESSA. El tamaño fue un factor importante para comenzar a desarrollar el prop.

Ambiental: Una de las características principales de este prop es el desgaste evidente de las hojas que se encuentran en medio a comparación de las primeras / últimas hojas que fueron escritas al final de la vida de Salomón Tauber. Para dar el toque de “antiguo” se optó por pintar hojas blancas con café diluido en agua.

Expresivo: En el libro se habla de un diario con hojas bien cuidadas, es por ello que no fue necesario agregar arrugas y dobleces a las hojas. Los textos fueron extraídos del libro ODESSA en su versión en alemán, para escribir en las hojas la fuerza ejercida al momento de teclear en la máquina fue mínima, esto para obtener un efecto de desgaste.

La agenda original era de un color azul por lo que fue necesario pintarla para que cumpliera con las características del libro.

Estructural: Las pastas de la agenda son de un material rígido y grueso, era necesario que su interior cumpliera con la función de hojas intercambiables.

La elaboración de este prop excedió un poco los costos y tiempo de realización, es por ello que solo se realizó un ejemplar pero al ser una estructura firme resulta un poco difícil que se dañe fácilmente.



4. PEDAZOS DE NOTICIA

Estos son dos props que el personaje encuentra en su búsqueda de Eduard Roschmann. La información que le brindan no es importante para él pero lo ayudan a saber en qué otra dirección buscar.

CONSIDERACIONES:

Funcional: La principal característica de estos props es el tamaño, deben ser trozos pequeños y la evidencia de que fueron extraídos de un periódico. Se realizó la traducción del texto al alemán.

Ambiental: El papel debe reflejar desgaste al igual que la tinta ya que son documentos que fueron guardados por varios años, 14 años para ser exactos. La fuente tipográfica seleccionada es **Book Antiqua** puesto que era la tipografía más utilizada en publicaciones alemanas de los años 50.

Expresivo: El papel de soporte debe mostrar el paso de los años, es por ello que se optó por envejecer las hojas con café diluido en agua.

Estructural: Al ser un prop muy pequeño y de un material muy frágil se necesitan muchos ejemplares ya que pueden dañarse o perderse fácilmente.

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.

5. EXPEDIENTE DE ROSCHMANN

Estos documentos son muy importante ya que son la fuente de información del personaje que busca Peter Miller, en este se describen fechas de nacimiento, tipo de sangre, peso, altura, comisiones oficiales, ascensos, etc.

CONSIDERACIONES:

Funcional: Se hizo una investigación exhaustiva para que estos documentos cumplieran con la información descrita en el libro. Se cotejaron fechas, ránkos dentro de las SS. Nombres de personajes y direcciones. Lo que define a estos documentos son los escudos utilizados por el régimen nazi y la tipografía específica de sus documentos.

Ambiental: Estos documentos llevan guardados en el archivo aproximadamente 22 años. Las fuentes utilizadas por el régimen Nazi hasta el año 1941 fue la tipografía **Frakturschrift** es por ello que esta fue la tipografía seleccionada para los encabezados, para no romper con la línea del contexto.

Expresivo: El papel para estos documentos debe contar con textura, para que refuerce su importancia y demuestre que son documentos oficiales, para mostrar el paso del tiempo fueron pintados con café diluido en agua. Las fotografías también deben reflejar el paso del tiempo, es por ello que llevan el mismo efecto a diferencia que el papel en el que fueron impresas es más grueso. El nombre de la institución que los expide fue impreso a computadora, al igual que otros elementos, pero también cuentan con la intervención de la máquina de escribir para reforzar la idea de autenticidad.

Estructural: El papel tiene un grosor de 120 g aproximadamente, al ser props importantes se realizaron varias piezas idénticas, con las fotografías sucedió lo mismo.





Militäri s c h e r z w e i g : Schutzstaffel

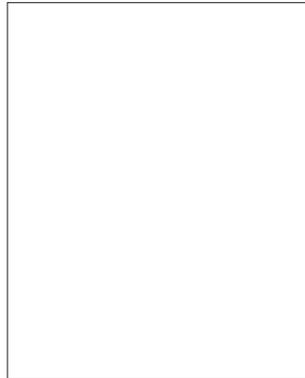
Ei n h e i t : Sicherheitsdienst

Mitgliedsnummer:

623.248

Schutzstaffe 1
Mitgliedsnummer:

354.498



Vornamen: Eduard

Familienname: Roschmann

Geboren am : 25.noviembre.1908

In: Graz

Aktiv itätsver lau f:

März 1937 Er trat der NSDAP-Hitlerbewegung und der SS bei.

Oktober 1939 Freiwilliger in der Waffen-SS. Ausgebildet
zwischen dem Winter 1939 und dem
Frühjahr 1940.

Januar 1941 Ernennung. Zweiter beim SD. Amt. 3 von der RSHA.
Zentrales Reichssicherheitsbüro von dem
Sicherheitsdienst.

Juli 1941 Aufstieg zum ersten Platz in SD in Riga.
Kommandant des SD.

Januar 1943 Ernennung: Kommandeur des Konzentrationslagers
Riga



medi zi ni s e h e U n t e r s u c h u n g

Militäri s e h e r z w e i g : Schutzstaffel

Ei n h e i t : Sicherheitsdienst

Ver fahren : ED.RO.13.598 Nr. DNSAP: 623.248 Nr. SS: 354.498 738526 ✱

Vor namen : Eduard

Fam ili en name: Roschmann

Gebo ren a m: 25.noviembre.1908

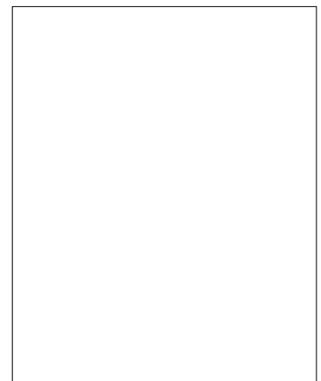
Or t: Graz

Al ter: 33 Blut grup pe: Null Gewich t: 78 Kg Hö he: 1.85m

Nach einer ärztlich en U n t e r s u c h u n g Eduard Roschmann
wird di e s e Di a gno s e zu Z w e c k e n e r w e i t e r t, die für den U n t e r s u c h e n t e n
gü n s t i g s i n d.

Di e s e s D o k u m e n t v e r l i e r t s e i n e G ü l t i g k e i t, w e n n d e r S t e m p e l u n d
die U n t e r s u c h r i f t d e r A u t o r i s i e r u n g f e h l e n s o l l t e n.

A u s s t e l l u n g s d a t u m: januar 1941





Gesamtergebnis klinischer Studien:

Verfahren: ED.RO.13.598

Gültig bis: März 1941

Patient Edward Roschmann, 33 Jahre alt, hat keine Anzeichen für akute Erkrankungen. Er ist zum Zeitpunkt dieser ärztlichen Untersuchung nicht verändert und ist für die Ausübung der Aufgaben geeignet, die sein Amt erfordert.

738526 ✖

Beschreibung der Studien:

Der Patient ist bewusst, orientiert und ruhig.
 Angemessene Hautfarbe und Feuchtigkeitsversorgung.
 Bauch ohne pathologische Daten.
 Herz-Lungen ohne Veränderungen.
 Gliedmaßen intakt ohne pathologische Daten.
 Keine Hinweise auf eine akute Erkrankung.
 Analyse der Körperzusammensetzung: ausgewogen.
 Körperzusammensetzung Geschichte - Skelettmuskelgewicht
 Masse : Steigend
 Methode: Elektrochemilumineszenz.
 Basal Insulin: 18.39
 Referenzgrenzen: 2.6 - 24.9 pUI/ mL
 Klinisch gesunder Patient.

Arzt

Wilhelm Beiglböck

Professionelle Lizenz z

9053986

6. DOCUMENTO A MÁQUINA

La importancia de este prop radica en que corrobora la información del expediente de Eduard Roschmann.

CONSIDERACIONES:

Funcional: Al ser una hoja de archivo no tiene grandes requerimientos, lo principal con lo que debe cumplir es que deben verse los años en ella, (esta hoja lleva guardada 15 años aproximadamente) y su tratamiento debe de ser a máquina de escribir.

Ambiental: Debido al contexto del documento, es uno de los pocos props que no debe de ir escrito en alemán puesto que es un texto redactado por la ocupación británica, lo cual requiere que sea escrito en inglés.

Expresivo: Para lograr el efecto de envejecimiento se le agregaron dobleces a la hoja de papel y se pintó con café diluido en agua.

Estructural: Al ser un prop frágil y que puede ensuciarse fácilmente, es necesario que se realicen varias copias exactas de él.

TEXTO EN COMPUTADORA:

“Study verified on this file by the british occupation authorities in december 1947.”

7. DOCUMENTO A MÁQUINA

Este documento confirma que el hombre que busca Peter Meller no ha muerto, gracias a esta noticia la historia tiene continuidad.

CONSIDERACIONES:

Funcional: Al igual que el prop anterior, los requerimientos de este prop no son muy exhaustivos, lo primordial a cuidar en este documento es el idioma en el que está escrito y el efecto de documento antiguo.

Ambiental: La mayoría de los documentos están escritos en alemán, por el lugar en donde se desarrolla la historia, una excepción es esta carta redactada por el corresponsal de prensa, su oficina central se encuentra en Inglaterra y el cubre notas en Alemania, por lo cual, los textos son redactados en Inglés por la sede en Inglaterra donde serán publicados. El texto fue extraído del libro Odessa de Frederick Forsyth en su versión en inglés.

Expresivo: Al realizar en texto en máquina se cuidó que la fuerza en las teclas fuera mínima, para contribuir al desgaste que el tiempo refleja en la tinta, para el papel se recurrió a pintarlo con café diluido en agua.

Estructural: Por la importancia del documento y la fragilidad que presenta, se realizaron varias piezas idénticas para no afectar al momento de la filmación.

„December 23, 1947.“

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.

A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at BMG headquarters said here today.

The man, **Eduard Roschmann**, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed him, Roschmann was arrested by members of the British Field Security Service in Graz.

A request has been made to Soviet Zonal headquarters at Potsdam for further information about the concentration camp in Riga, Latvia, and a search for further witnesses is under way, the spokesman said. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS Index in Berlin. endit. Cadbury.

8. PERMISO DE CONDUCIR

Este permiso representa un documento muy importante dentro de la historia, pues es un elemento que ayudará a crear una nueva identidad al personaje principal.

Todo lo escrito en el permiso se encuentra en alemán.

CONSIDERACIONES:

Funcional: Este prop está pensado para dos personajes, el principal y un secundario, el cual pasará a ser la nueva identidad de Peter Miller. Para la selección del segundo actor se buscó que compartiera ciertos rasgos con el primero, que se parecieran un 75%, como se menciona en el libro. Para este prop se cotejaron fechas, nombres y direcciones. Cumple con los requerimientos del libro.

Ambiental: Debido al contexto, también se requirió de la tipografía FUTURA para los textos. Las fechas, nombres, direcciones fueron llenadas a máquina de escribir. El sello contiene información del estado en donde se expidió el documento y una leyenda de "Oficial", la información del sello concuerda con la información del carnet. La firma de los interesados se realizó con pluma de tinta negra. La fotografía fue impresa en blanco y negro. Se pensó en cada una de las características de los elementos que componen el carnet para que en conjunto crearan el documento adecuado para la época.

Expresivo: El color para el papel del permiso de conducir fue pensado siguiendo la línea de la paleta cromática. El papel tiene un gramaje de 180, y una ligera textura en la parte frontal. A este documento se le hicieron, rasgaduras y dobleces para dar impresión de desgaste.

Estructural: El soporte de este documento es un papel poco rígido, es por ello que se realizaron varias piezas para cada personaje, cuidando que entre ellas fueran idénticas.



Raum für weitere amtliche Eintragungen, insbesondere über Bedingungen der Erlaubnis oder die Ausdehnung der Erlaubnis nach Ergänzungsprüfungen.

FÜHRERSCHEIN

für

Herrn
Frau
Fräulein

geboren am

in

wohnhaf in

Straße Nr

Raum für weitere amtliche Eintragungen, insbesondere über Bedingungen der Erlaubnis oder die Ausdehnung der Erlaubnis nach Ergänzungsprüfungen.

HERR
FRAU
FRAU LEIN

ROLF GUNTHER KOLB



erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*)
ein Kraftfahrzeug mit Antrieb durch

Verbrennungsmaschine

der Klasse eins drei zu führen

Bremen, den

gegenhandige Unterschrift des Inhabers:

Liste Nr. _____

*)Nichtzutreffendes durchstreichen

FÜHRERSCHEIN

für

Herr ROLF GUNTHER KOLB
Frau
Fräulein

geboren am 28. June. 1925

in BREMEN

wohnhaf in Slevogtstr. 23, Schwachhausen, 28209 Bremen, Deutschland

Straße Nr. 6945

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr.**)*)

Nach bestandener Prüfung ausgehändigt.

Bremen a máquina, den

Stadt Bremen
Verkehrsabteilung
Der Oberstadtdirektor

Der amtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*)
für den Kraftfahrzeugverkehr

Unterschrift



Unterschrift

*) Nichtzutreffendes durchstreichen.
**) Bei Führerscheinen der Klasse 4, bei erneuter Erteilung nach Entziehung der Fahrerlaubnis und in den Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVZO ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.



Raum für weitere amtliche Eintragungen, insbesondere über Bedingungen der Erlaubnis oder die Ausdehnung der Erlaubnis nach Ergänzungsprüfungen.

HERR
FRAU
FRAUTEIN

Erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*) ein Kraftfahrzeug mit Antrieb durch

Verbrennungsmaschine

der klasse eins drei zu führen

, den _____

Eigenhandige Unterschrift des Inhabers:

Liste Nr. _____ *)Nichtzutreffendes durchstreichen

FÜHRERSCHEIN

für

Herr Rolf Gunther Kolb
Frau
Fräulein

geboren am 28. june. 1925

in Bremen

wohnhaft in Slevogtstr. 23, Schwachhausen,
Bremen, Deutschland

Straße Nr. 640

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr.**)*)

Nach bestandener Prüfung ausgehändigt.

_____ , den _____

Stadt Bremen
Verkehrsabteilung
Der Oberstadtdirektor

Der amtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*) für den Kraftfahrzeugverkehr

_____ Unterschrift

_____ Unterschrift

*) Nichtzutreffendes durchstreichen.
**)Bei Führerscheinen der Klasse 4, bei erneuter Erteilung nach Entziehung der Fahrerlaubnis und in den Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVZO ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.



9. EXPEDIENTES DE NAZIS (ROSCHMANN)

Estas hojas reflejan a un personaje que después de haber cometido crímenes horribles contra la humanidad, tiene una vida cómoda y relajada en otro país sin haber sido juzgado, reflejan un hecho importante en el libro ya que estas hojas revelan la nueva identidad que ha tomado y su nueva dirección.

CONSIDERACIONES:

Funcional: Estas hojas cumplen con los requerimientos principales mencionados en el libro que son: Fotografía del personaje, nuevo nombre, número de pasaporte y nueva dirección.

Ambiental: Este prop cumple con la platea cromática planteada para la mayoría de los documentos. Su tratamiento con máquina de escribir ayuda a reforzar la idea de ser un documento escrito varios años atrás. Se buscaron fotografías recientes de nazis, esto para evidenciar el paso del tiempo y fuera más creíble el cambio de identidad, al igual, se investigaron nombres reales y direcciones en los países en donde hubo un mayor refugio de alemanes nazis.

Expresivo: Las hojas deben reflejar un ligero paso del tiempo al igual que las fotografías, para ello se recurrió a pintarlas con café diluido en agua. Las hojas no irán maltratadas ya que pasaron guardadas desde la fecha de su creación.

Estructural: Se mencionan varios personajes pero el que más nos interesa es Eduard Roschmann es por ello que de este prop se harán varios ejemplares.

Este prop no cuenta con previo digital, a excepción de la foto.

PUNTO 9. VALORACIÓN

Para este punto de la metodología ya se llevó a cabo la realización de cada uno de los props, este apartado es fundamental para corregir todo

aquello que pueda presentar un problema en alguno de ellos. Es importante aclarar que se realizó de 1 a 2 impresiones de cada pieza para tener opción de realizar adecuaciones si fuera el caso.

Se llevó a cabo la impresión de todos los documentos, el principal inconveniente que se presentó en este punto fue que el papel seleccionado era demasiado grueso (en el caso del carnet de prensa y el permiso de conducir) para la impresora que tenemos disponible lo que conllevó a un atasco de papel. La solución fue hacer una nueva búsqueda para encontrar un papel que cumpliera con el grosor adecuado para la impresora, que no cambiara drásticamente la rigidez del prop y que cumpliera con la paleta cromática establecida.

Otro inconveniente que se presentó fue que la primera impresión de todas las fotografías a utilizar salió muy oscura, se tuvo que realizar una nueva edición.

En cuestión del envejecimiento de las hojas se tuvieron que realizar varias pruebas con diferentes porciones de café diluido para lograr el tono adecuado.

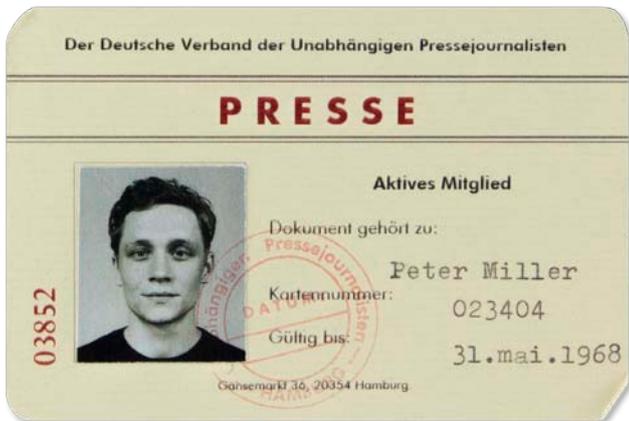
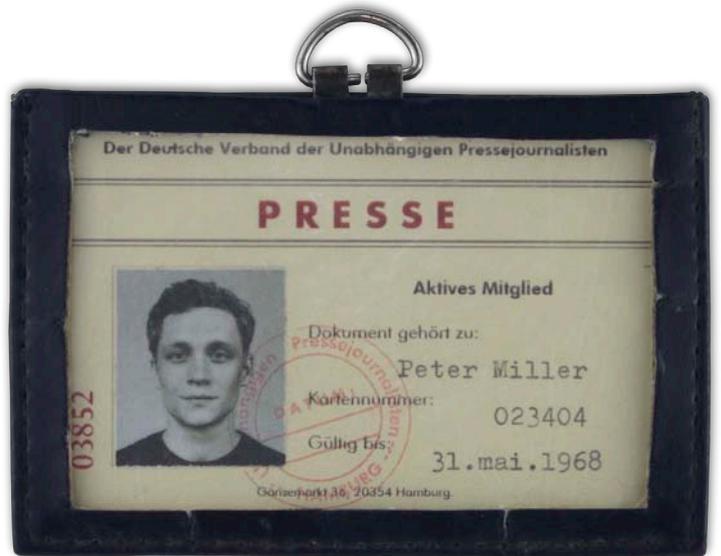
Las firmas fueron de los aspectos más laboriosos se realizaron muchas prácticas para encontrar la correcta y que al repetirla se viera igual en todos los props.

En el caso de los textos a máquina de escribir, se tuvieron que hacer varios ensayos para no cometer errores ortográficos ya que en estos casos no es posible utilizar corrector ya que el papel que estamos utilizando no tiene un todo similar al blanco.

Es MUY importante leer el guion y hacer anotaciones específicas de las características que mencionan de los personajes, objetos, fechas. Esto te ahorrará mucho tiempo y correcciones, en muchas ocasiones varios detalles vienen en el texto, puede que no literalmente, pero en el contexto y entre líneas siempre habrá información, esto ayudará a establecer en qué fechas tienen presencia los documentos y así determinar qué fuentes usar, tipos de papeles, colores, redacción, etc.

PUNTO 10. PROPS FINALES

1. CARNET DE PRENSA



CARNET DE PRESSE / VARIOS EJEMPLARES

Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 023404

Gültig bis: 31.mai.1968

Gängemarkt 36, 20354 Hamburg

03852



Ich bin verpflichtet, diesen «Ausweis» nach Beendigung der darin angegebenen Dienstzeit an die Direktion Sicherheit zurückzugeben.

Unterschrift des Antragstellers



Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 023404

Gültig bis: 31.mai.1968

Gängemarkt 36, 20354 Hamburg

03852



Ich bin verpflichtet, diesen «Ausweis» nach Beendigung der darin angegebenen Dienstzeit an die Direktion Sicherheit zurückzugeben.

Unterschrift des Antragstellers



Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 023404

Gültig bis: 31.mai.1968

Gängemarkt 36, 20354 Hamburg

03852



Ich bin verpflichtet, diesen «Ausweis» nach Beendigung der darin angegebenen Dienstzeit an die Direktion Sicherheit zurückzugeben.

Unterschrift des Antragstellers



Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 023404

Gültig bis: 31.mai.1968

Gängemarkt 36, 20354 Hamburg

03852



Ich bin verpflichtet, diesen «Ausweis» nach Beendigung der darin angegebenen Dienstzeit an die Direktion Sicherheit zurückzugeben.

Unterschrift des Antragstellers



Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

03852



Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 023404

Gültig bis: 31.mai.1968

Gänsemarkt 36, 20354 Hamburg

Red stamp: Unabhängigen Pressejournalisten, DATUM: 30-Okt-62, HAMBURG

Ich bin verpflichtet, diesen «Ausweis» nach Beendigung der darin angegebenen Dienstzeit an die Direktion Sicherheit zurückzugeben.

Unterschrift des Antragstellers



Red stamp: Unabhängigen Pressejournalisten, DATUM: 30-Okt-62, HAMBURG

Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

03852



Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 023404

Gültig bis: 31.mai.1968

Gänsemarkt 36, 20354 Hamburg

Red stamp: Unabhängigen Pressejournalisten, DATUM: 30-Okt-62, HAMBURG

Ich bin verpflichtet, diesen «Ausweis» nach Beendigung der darin angegebenen Dienstzeit an die Direktion Sicherheit zurückzugeben.

Unterschrift des Antragstellers



Red stamp: Unabhängigen Pressejournalisten, DATUM: 30-Okt-62, HAMBURG

Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

03852



Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 023404

Gültig bis: 31.mai.1968

Gänsemarkt 36, 20354 Hamburg

Red stamp: Unabhängigen Pressejournalisten, DATUM: 30-Okt-62, HAMBURG

Ich bin verpflichtet, diesen «Ausweis» nach Beendigung der darin angegebenen Dienstzeit an die Direktion Sicherheit zurückzugeben.

Unterschrift des Antragstellers



Red stamp: Unabhängigen Pressejournalisten, DATUM: 30-Okt-62, HAMBURG

Der Deutsche Verband der Unabhängigen Pressejournalisten

PRESSE

03852



Aktives Mitglied

Dokument gehört zu:
Peter Miller

Kartennummer: 023404

Gültig bis: 31.mai.1968

Gänsemarkt 36, 20354 Hamburg

Red stamp: Unabhängigen Pressejournalisten, DATUM: 30-Okt-62, HAMBURG

Ich bin verpflichtet, diesen «Ausweis» nach Beendigung der darin angegebenen Dienstzeit an die Direktion Sicherheit zurückzugeben.

Unterschrift des Antragstellers

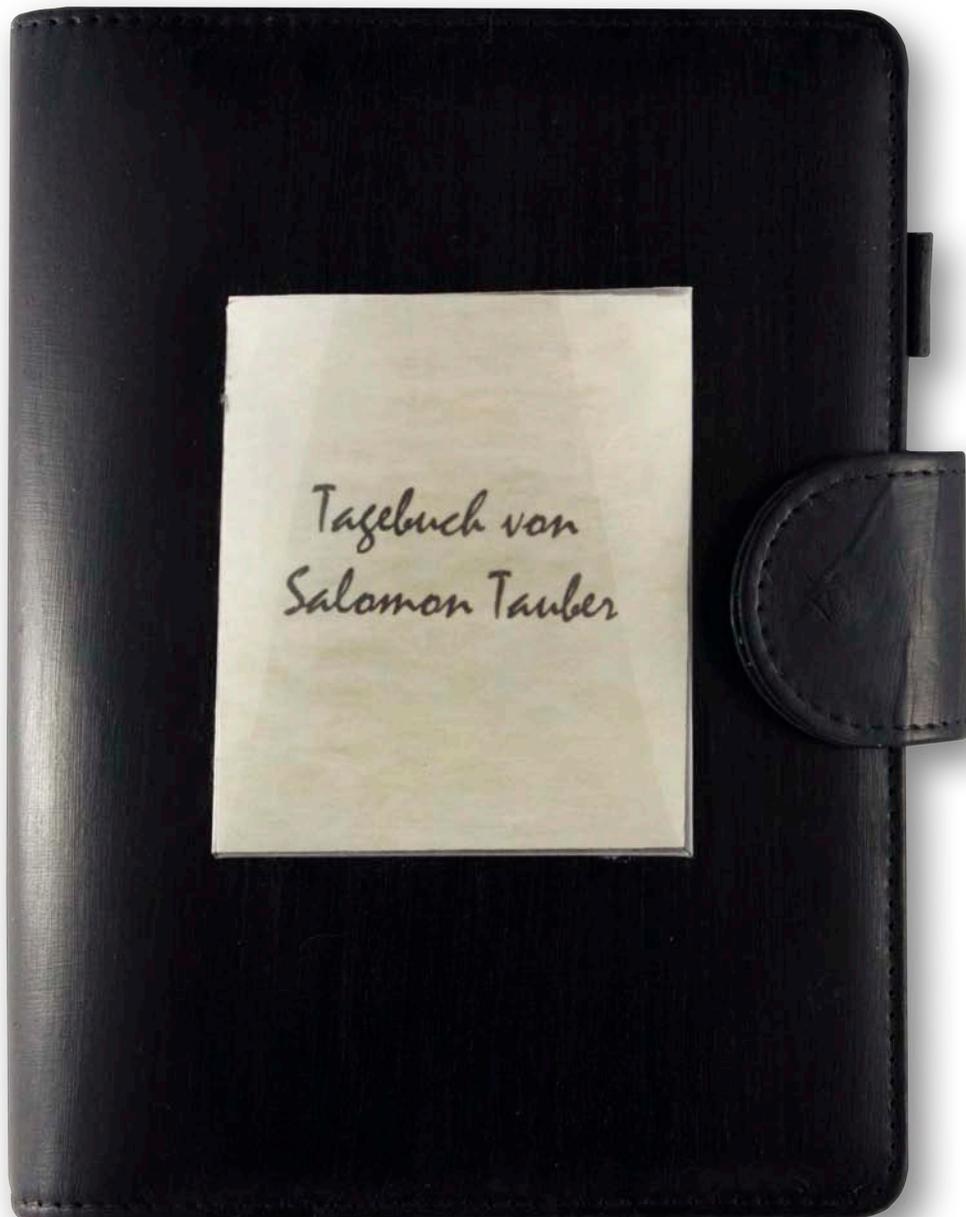


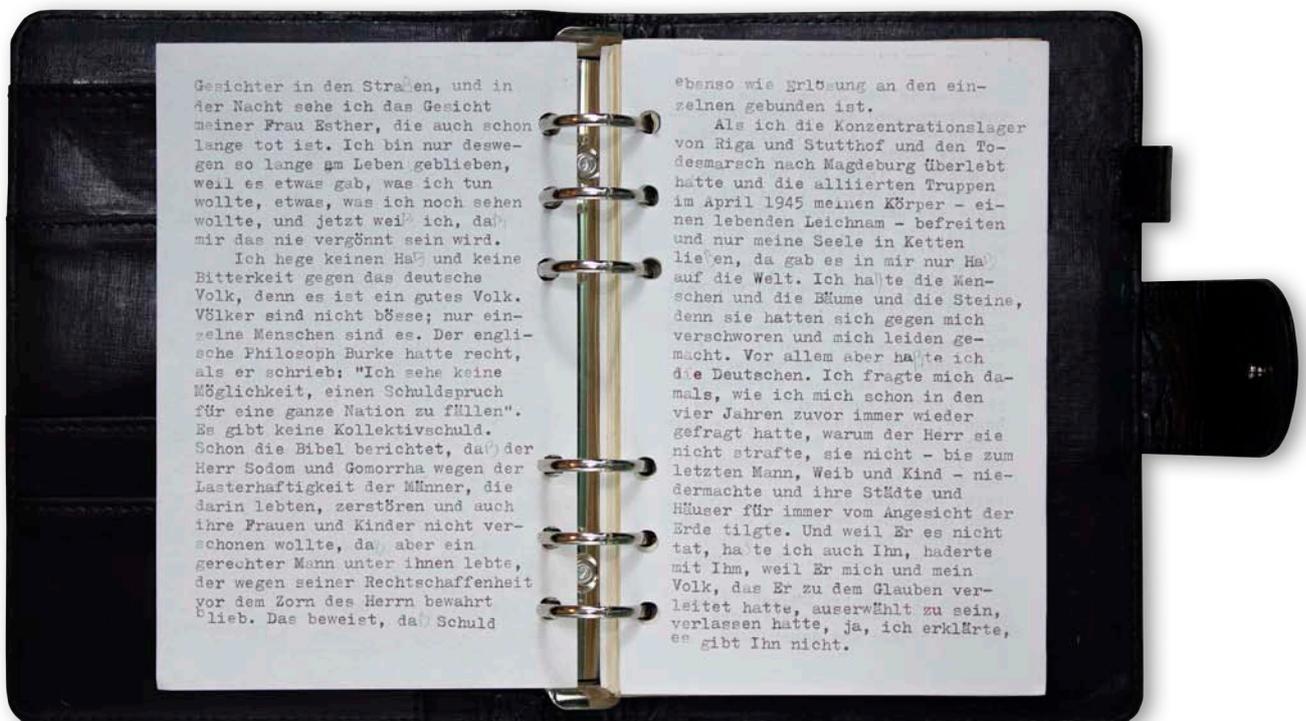
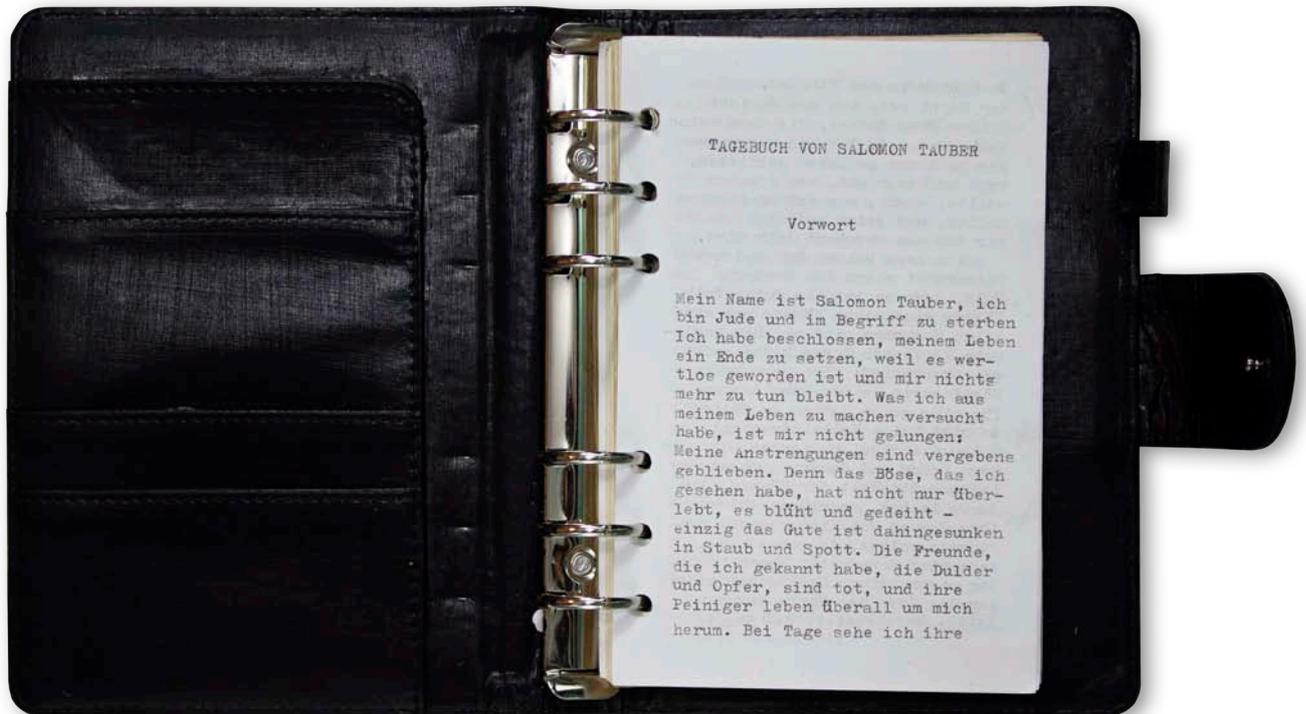
Red stamp: Unabhängigen Pressejournalisten, DATUM: 30-Okt-62, HAMBURG

| 2. PAPEL ENVOLTURA



3. DIARIO DE SALOMÓN TAUBER





Eduard Roschmann vor Gericht zu sehen und seine Untaten zu bereuen - er wird sich nie erfüllen. Das weiß ich jetzt. Ich gehe manchmal durch die Straßen und denke an die Jahre, die ich hier verbracht habe, aber es ist nicht mehr so wie früher. Die Kinder lachen mich aus, und wenn ich versuche, ihre Freundschaft zu gewinnen, laufen sie weg. Einmal kam ich mit einem kleinen Mädchen ins Gespräch, das keine Angst hatte, aber dann kam seine Mutter und zerrte es schimpfend fort. Ich rede nicht viel mit anderen Menschen.

Einmal war eine Frau da, die mich sprechen wollte. Sie war vom Wiedergutmachungsamt und erklärte mir, ich hätte Geld zu bekommen. Ich sagte ihr, daß ich kein Geld haben wollte. Sie war ganz ratlos und meinte, es wäre mein gutes Recht, mich für die Vergangenheit entschädigen zu lassen. Ich beharrte auf meiner Weigerung. Sie schickte dann jemand anders, und ich weigerte mich wieder. Er sagte, es sei regelwidrig, die

Entschädigung zu verweigern. Ich begriff, was er damit sagen wollte: es brachte ihre Buchführung durcheinander. Aber ich nehme von ihnen, was sie mir schuldig sind. Kein Geld.

Als ich in dem britischen Lazarett lag, fragte mich einer der dortigen Ärzte, warum ich nicht nach Israel emigrieren wolle; damals war das Land gerade dabei, unabhängig zu werden. Wie hätte ich es ihm erklären sollen? Ich konnte ihm nicht sagen, daß ich das Gelobte Land niemals betreten würde - nicht nach dem, was ich Esther, meiner eigenen Frau, angetan hatte. Ich denke oft daran, ich träume oft davon, wie es wohl sein mag, in Israel zu leben. Aber ich bin dieses Land nicht wert.

Wenn jedoch irgendwann einmal diese Zeilen im Lande Israel, das ich niemals sehen werde, gelesen werden sollten - würde dann bitte jemand ein Khaddish für mich sprechen?

SALOMON TAUBER,
Hamburg-Altona,
den 21. November 1963

Gesichter an den Straßen, und in der Nacht sehe ich das Gesicht meiner Frau Esther, die auch schon lange tot ist. Ich bin nur deswegen so lange am Leben geblieben, weil es etwas gab, was ich tun wollte, etwas, was ich noch sehen wollte, und jetzt weiß ich, daß mir das nie vergönnt sein wird.

Ich hege keinen Haß und keine Bitterkeit gegen das deutsche Volk, denn ist ein gutes Volk. Völkern sind nicht böse; nur einzelne Menschen sind es. Der englische Philosoph Burke hatte recht, als er schrieb: "Ich sehe keine Möglichkeit, einen Schuldspruch für eine ganze Nation zu fällen". Es gibt keine Kollektivschuld.

Schon die Bibel berichtet, daß der Herr Sodom und Gomorra wegen der Lasterhaftigkeit der Männer, die darin lebten, zerstören und auch ihre Frauen und Kinder nicht verschonen wollte, da aber ein gerechter Mann unter ihnen lebte, der wegen seiner Rechtschaffenheit vor dem Zorn des Herrn bewahrt blieb. Das beweist, daß Schuld

eben so wie Erlösung an den einzelnen gebunden ist.

Als ich die Konzentrationslager von Riga und Stutthof und den Todesmarsch nach Magieburg überlebt hatten und die alliierten Truppen im April 1945 meinen Körper - einen lebenden Leichnam - befreiten und nur meine Seele in Ketten ließen, da gab es in mir nur Haß auf die Welt. Ich haßte die Menschen und die Bäume und die Steine, denn sie hatten sich gegen mich verschworen und mich leiden gemacht. Vor allem aber haßte ich die Deutschen. Ich fragte mich damals, wie ich mich schon in den vier Jahren zuvor immer wieder gefragt hatte, warum der Herr sie nicht strafe, sie nicht - bis zum letzten Mann, Weib und Kind - nieder machte und ihre Städte und Häuser für immer vom Angesicht der Erde tilgte. Und weil Er es nicht tat, haßte ich auch Ihn, haderte mit Ihm, weil Er mich und mein Volk, das Er zu dem Glauben verleitet hatte, auserwählt zu sein, verlassen hatte, ja, ich erklärte, es gibt Ihn nicht.

Guarri Roschman vor Gericht zu sehen und seine Untaten zu bezuguen - er wird sich nie erfinden. Das wei ich jetzt. Ich gehe manchmal durch die Stra en und denke an die Jahre, die ich hier verbracht habe, aber es ist nicht mehr so wie frhrer. Die Kinder lachen mich aus, und wenn ich versuche, ihre Freundschaft zu gewinnen, laufen sie weg. Einmal kam ich mit einem kleinen Mchen ins Gesprch, das keine Angst hatte, aber dann kam seine Mutter und rrrte es schimpfend fort. Ich reiste nicht viel mit anderen Menschen.

Einmal war eine Frau da, die mich sprechen wollte. Sie war vom Wiedergutmachungsamt und erklrte mir, ich htte Geld zu bekommen. Ich sagte ihr, da ich kein Geld haben wollte. Sie war ganz ratlos und meinte, es wre mein gutes Recht, mich fr die Vergangenheit entschdigen zu lassen. Ich beharrte auf meiner Weigerung. Sie schickte dann jemand anders, und ich weigerte mich wieder. Er sagte, es sei Regelwidrig, die

Ich habe seit 1947 in diesem kleinen Zimmer in Altona gewohnt. Kurz nachdem ich die Arbeit in dem Krankenhaus aufgegeben hatte, begann ich mit der Niederschrift dessen, was mit mir und den anderen in Riga geschehen ist. Aber lange bevor ich damit fertig war, wurde mir nur allzu deutlich bewußt, da andere ebenfalls überlebt hatten - andere, die besser informiert und die auch sonst geeigneter waren als ich, Zeugnis abzulegen von dem, was geschehen war. Hunderte von Mchern sind bereits erschienen, die den Massenmord beschreiben; fr meine interessierte sich sicher niemand mehr. Ich habe es nie jemandem zum Lesen gegeben.

Wenn ich zurückschau, wird mir klar, da alles eine Zeit- und Energieverschwendung gewesen ist, der Kampf ums Überleben und mein schriftliches Zeugnis - andere haben das schon viel besser gemacht. Jetzt wnsche ich mir, ich wre in Riga mit Esther gestorben.

Selbst mein letzter Wunsch,

4. TROZOS DE NOTICIA

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.

Die drei ehemaligen SS-Offiziere wurden während ihres Aufenthalts im Konzentrationslager Riga zwischen 1941-1944 zu langen Jahren Gefängnis verurteilt, weil sie Komplizen bei Kriegsverbrechen waren.

Drei ehemalige SS-Offiziere wurden als Komplizen bei mehreren Todesfällen und Brutalitäten in Riga zwischen 1941 und 1944 angeklagt.



5. EXPEDIENTE ROSCHMANN / EXPEDIENTE MÉDICO - 1/2

Nationalsozialistische



Deutsche Arbeiterpartei

medizinische Untersuchung

Militärischer zweig: Schutzstaffel Einheit: Sicherheitsdienst

ED.RO.13.598 Nr. DRSAF: 623.284 Nr. ee: 354.498 738526

Vornamen: Eduard
Familienname: Roschmann
Geboren am: 25.november.1908
In: Graz

Alter: 33 Blutgruppe: Null Gewicht: 78 Kg Höhe: 1.85 m

Nach einer ärztlichen Untersuchung EDUARD ROSCHMANN
wird diese Diagnose zu Zwecken erweitert, die für den Interessenten
günstig sind.

Dieses Dokument verliert seine Gültigkeit, wenn der Stempel und
die Unterschrift der Autorisierung fehlen sollten.

Ausstellungsdatum: januar 1941



N.° 45 Brienner Straße, München, Deutschland

Nationalsozialistische



Deutsche Arbeiterpartei

Gesamtergebnis klinischer Studien:

Verfahren: ED.RO.13.598

Datum bis: März 1941

PATIENT EDUARD ROSCHMANN, 33 Jahre alt, hat keine Anzeichen für akute Erkrankungen. Er ist zum Zeitpunkt dieser ärztlichen Untersuchung nicht verändert und ist für die Ausübung der Aufgaben geeignet, die sein Amt erfordert.

738526 *

Beschreibung der Studien:

Der Patient ist bewusst, orientiert und ruhig.
Angemessene Hautfarbe und Feuchtigkeitsversorgung.
Bauch ohne pathologische Daten.
Herz-Lungen ohne Veränderungen.
Gliederma en intakt ohne pathologische Daten.
Keine Hinweise auf eine akute Erkrankung.
Analyse der Körperzusammensetzung: ausgewogen.
Körperzusammensetzung Geschichte - Skelettmuskelgewicht
Masse: Steigend
Methode: Elektrochemilumineszenz.
Basal Insulin: 18.31
Referenzgrenzen: 2.6 - 24.9 pU1/ mL

Klinisch gesunder Patient.


Arzt Wilhelm Beiglböck
Professionelle Lizenz 9053986

EXPEDIENTE MÉDICO / VARIOS EJEMPLARES

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

medizinische Untersuchung

Militärischer zweig: Schutzstaffel Einheit: Sicherheitsdienst

Befahren: ED.RO.13.598 St. DOKNR: 623.284 St. ee: 354.498 738526 ✱

Vorname: EDUARD

Familienname: ROSCHMANN

Geburts am: 25.november.1908

Ort: Graz

Alter: 33 Diastase: Null Gewicht: 78 Kg Höhe: 1.85 m

Nach einer ärztlichen Untersuchung EDUARD ROSCHMANN wird diese Diagnose zu Zwecken erstellt, die für den Untersuchungszweck gültig sind.

Dieses Dokument verliert seine Gültigkeit, wenn der Stempel und die Unterschrift der Autorisierung fehlen sollten.

Ausstellungsdatum: Januar 1941



N.° 45 Brienerer Straße, München, Deutschland

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Befahren: ED.RO.13.598
Militär Nr: MMRn 1941

Gesamtprotokoll klinischer Studien:

PATIENT EDUARD ROSCHMANN, 33 Jahre alt, hat keine Anzeichen für akute Erkrankungen. Er ist zum Zeitpunkt dieser ärztlichen Untersuchung nicht verändert und ist für die Ausführung der Aufgaben geeignet, die sein Amt erfordert. 738526 ✱

Beschreibung der Studien:

Der Patient ist bewusst, orientiert und ruhig. Angemessene Hautfarbe und Feuchtheitsversorgung. Bauch ohne pathologische Daten. Herz-Lungen ohne Veränderungen. Gliedmaßen intakt ohne pathologische Daten. Keine Hinweise auf eine akute Erkrankung. Analyse der Körperzusammensetzung: ausgewogen. Körperzusammensetzung Geschichte - Skelettmuskelgewicht Masse: Steigend Methode: Elektrochilumineszenz. Basal Insulin: 18.31 Referenzgrenzen: 2.6 - 24.9 µU/l/mL

Klinisch gesunder Patient.



Arzt: Wilhelm Beiglbock
Professionelle Signatur: 9053986

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

medizinische Untersuchung

Militärischer zweig: Schutzstaffel Einheit: Sicherheitsdienst

Befahren: ED.RO.13.598 St. DOKNR: 623.284 St. ee: 354.498 738526 ✱

Vorname: EDUARD

Familienname: ROSCHMANN

Geburts am: 25.november.1908

Ort: Graz

Alter: 33 Diastase: Null Gewicht: 78 Kg Höhe: 1.85 m

Nach einer ärztlichen Untersuchung EDUARD ROSCHMANN wird diese Diagnose zu Zwecken erstellt, die für den Untersuchungszweck gültig sind.

Dieses Dokument verliert seine Gültigkeit, wenn der Stempel und die Unterschrift der Autorisierung fehlen sollten.

Ausstellungsdatum: Januar 1941



N.° 45 Brienerer Straße, München, Deutschland

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Befahren: ED.RO.13.598
Militär Nr: MMRn 1941

Gesamtprotokoll klinischer Studien:

PATIENT EDUARD ROSCHMANN, 33 Jahre alt, hat keine Anzeichen für akute Erkrankungen. Er ist zum Zeitpunkt dieser ärztlichen Untersuchung nicht verändert und ist für die Ausführung der Aufgaben geeignet, die sein Amt erfordert. 738526 ✱

Beschreibung der Studien:

Der Patient ist bewusst, orientiert und ruhig. Angemessene Hautfarbe und Feuchtheitsversorgung. Bauch ohne pathologische Daten. Herz-Lungen ohne Veränderungen. Gliedmaßen intakt ohne pathologische Daten. Keine Hinweise auf eine akute Erkrankung. Analyse der Körperzusammensetzung: ausgewogen. Körperzusammensetzung Geschichte - Skelettmuskelgewicht Masse: Steigend Methode: Elektrochilumineszenz. Basal Insulin: 18.31 Referenzgrenzen: 2.6 - 24.9 µU/l/mL

Klinisch gesunder Patient.



Arzt: Wilhelm Beiglbock
Professionelle Signatur: 9053986

Nationalsozialistische  Deutsche Arbeiterpartei

medizinische Untersuchung

Militärischer Dienst:	Schutzstaffel	Einheit:	Sicherheitsdienst
ED.RO.13.598	St. DREB 623.284	St. ee. 354.498	738526

Vorname: Eduard
 Familienname: Roschmann
 Geboren am: 25. November 1908
 Ortschaft: Graz
 Alter: 33 Dienstzeit: Null Gewicht: 78 Kg Höhe: 1.85 m



Nach einer ärztlichen Untersuchung EDUARD ROSCHMANN wird diese Diagnose in Zweifel gezogen, die für den Untersuchten gültig ist.
 Dieses Dokument verliert seine Gültigkeit, wenn der Stempel und die Unterschrift der Untersucherin fehlen sollten.
 Ausstellungsdatum: Januar 1941

N.° 45 Briener Straße, München, Deutschland

Nationalsozialistische  Deutsche Arbeiterpartei

Befahren: ED.RO.13.598
 Gültig bis: März 1941

Gesamtergebnis klinischer Studien: 738526 *

PATIENT EDUARD ROSCHMANN, 33 Jahre alt, hat keine Anzeichen für akute Erkrankungen. Er ist zum Zeitpunkt dieser ärztlichen Untersuchung nicht verändert und ist für die Ausführung der Aufgaben geeignet, die sein Amt erfordert.

Beschreibung der Studien:

Der Patient ist bewusst, orientiert und ruhig. Angemessene Hautfarbe und Feuchtigkeitversorgung. Bauch ohne pathologische Daten. Herz-Lungen ohne Veränderungen. Gliedmaßen intakt ohne pathologische Daten. Keine Hinweise auf eine akute Erkrankung. Analyse der Körperzusammensetzung: ausgewogen. Körperzusammensetzung Geschichte - Skelettmuskelgewicht Masse: Steigend. Methode: Elektrochemilumineszenz. Basal Insulin: 18.31 Referenzgrenzen: 2.6 - 24.9 µU/ml
 Klinisch gesunder Patient.



Arzt: Wilhelm Beiglbock
 Professionelle Lizenz: 9053986

Nationalsozialistische  Deutsche Arbeiterpartei

medizinische Untersuchung

Militärischer Dienst:	Schutzstaffel	Einheit:	Sicherheitsdienst
ED.RO.13.598	St. DREB 623.284	St. ee. 354.498	738526 *

Vorname: EDUARD
 Familienname: ROSCHMANN
 Geboren am: 25. November 1908
 Ortschaft: Graz
 Alter: 33 Dienstzeit: Null Gewicht: 78 Kg Höhe: 1.85 m



Nach einer ärztlichen Untersuchung EDUARD ROSCHMANN wird diese Diagnose in Zweifel gezogen, die für den Untersuchten gültig ist.
 Dieses Dokument verliert seine Gültigkeit, wenn der Stempel und die Unterschrift der Untersucherin fehlen sollten.
 Ausstellungsdatum: Januar 1941

N.° 45 Briener Straße, München, Deutschland

Nationalsozialistische  Deutsche Arbeiterpartei

Befahren: ED.RO.13.598
 Gültig bis: März 1941

Gesamtergebnis klinischer Studien: 738526 *

PATIENT EDUARD ROSCHMANN, 33 Jahre alt, hat keine Anzeichen für akute Erkrankungen. Er ist zum Zeitpunkt dieser ärztlichen Untersuchung nicht verändert und ist für die Ausführung der Aufgaben geeignet, die sein Amt erfordert.

Beschreibung der Studien:

Der Patient ist bewusst, orientiert und ruhig. Angemessene Hautfarbe und Feuchtigkeitversorgung. Bauch ohne pathologische Daten. Herz-Lungen ohne Veränderungen. Gliedmaßen intakt ohne pathologische Daten. Keine Hinweise auf eine akute Erkrankung. Analyse der Körperzusammensetzung: ausgewogen. Körperzusammensetzung Geschichte - Skelettmuskelgewicht Masse: Steigend. Methode: Elektrochemilumineszenz. Basal Insulin: 18.31 Referenzgrenzen: 2.6 - 24.9 µU/ml
 Klinisch gesunder Patient.



Arzt: Wilhelm Beiglbock
 Professionelle Lizenz: 9053986



medizinische Untersuchung

Militärischer Dienst: Schutzstaffel Einheit: Sicherheitsdienst

Verfahren: ED.RO.13.998 Nr. DAKB: 623.284 Nr. ee: 354.498 738526 *

Vorname: EDUARD

Nachname: ROSCHMANN

Geburtsdatum: 25. November 1908

Ort: Graz

Alter: 33 Vitalzustand: Null Gewicht: 78 kg Höhe: 1.85 m

Nach einer kräftlichen Untersuchung EDUARD ROSCHMANN wird diese Diagnose im Besonderen empfohlen, die für den Untersuchten günstig ist.

Dieses Dokument besitzt keine Gültigkeit, wenn der Stempel und die Unterschrift der Autorisierung fehlen sollten.

Ausstellungsdatum: Januar 1941



Verfahren: ED.RO.13.998
Mittels DAKB: Nr. 1941

Ergebnis klinischer Studien:

PATIENT EDUARD ROSCHMANN, 33 Jahre alt, hat keine Anzeichen für akute Erkrankungen. Er ist zum Zeitpunkt dieser klinischen Untersuchung nicht verändert und ist für die Ausübung der Aufgaben geeignet, die sein Amt erfordert. 738526 *

Beschreibung der Studien:

Der Patient ist bewusst, orientiert und ruhig. Angemessene Hautfarbe und Feuchtigkeitsversorgung. Bauch ohne pathologische Daten. Herz-Lungen ohne Veränderungen. Gliedmaßen intakt ohne pathologische Daten. Keine Hinweise auf eine akute Erkrankung. Analyse der Körperzusammensetzung: ausgewogen. Körperzusammensetzung Geschichte - Skelettmuskelgewicht Masse: Steigend Methode: Elektrochemilumineszenz. Basal Insulin: 18.31 Referenzgrenzen: 2.6 - 24.9 µU/ml

Klinisch gesunder Patient.

Arzt: Wilhelm Beiglböck
Professionelle Lizenz: 9053986

5. EXPEDIENTE ROSCHMANN / CURRICULUM VITAE

Nationalsozialistische



Deutsche Arbeiterpartei

Militärischer zweig: Schutzstaffel Einheit: Sicherheitsdienst

NSDAP
Mitgliedsnummer:

623.284

Schutzstaffel
Mitgliedsnummer:

354.498



Vornamen: Eduard

Familiennamen: Roschmann

Geboren am: 25. november. 1908

In: Graz

Aktivitätsverlauf:

- März 1937 Er trat der NSDAP-Hitlerbewegung und der SS bei.
- Oktober 1939 Freiwilliger in der Waffen-SS. Ausgebildet zwischen dem Winter 1939 und dem Frühjahr 1940.
- Januar 1941 Ernennung. Zweiter beim SD. Amt. 3 von der RSHA. Zentrales Reichssicherheitsbüro von dem Sicherheitsdienst.
- Juli 1941 Aufstieg zum ersten Platz in SD in Riga. Kommandant des SD.
- Januar 1943 Ernennung: Kommandeur des Konzentrationslagers Riga.

N.° 45 Brienner Straße, München, Deutschland

CURRICULUM VITAE / VARIOS EJEMPLARES

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Militärischer Zweig: Schutzstaffel Einheit: Sicherheitsdienst

NSDAP Mitgliedsnummer: 623.284

Schutzstaffel Mitgliedsnummer: 354.498



Vornamen: Eduard
 Familienname: Roschmann
 Geboren am: 25. november. 1908
 In: Graz

Aktivitätsverlauf:

März 1937 Er trat der NSDAP-Hitlerbewegung und der SS bei.

Oktober 1939 Freiwilliger in der Waffen-SS. Ausgebildet zwischen dem Winter 1939 und dem Frühjahr 1940.

Januar 1941 Ernennung. Zweiter beim SD. Amt. 3 von der RSHA. Zentrales Reichssicherheitsbüro von dem Sicherheitsdienst.

Juli 1941 Aufstieg zum ersten Platz in SD in Riga. Kommandant des SD.

Januar 1943 Ernennung: Kommandeur des Konzentrationslagers Riga.

N.° 45 Briener Straße, München, Deutschland

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Militärischer Zweig: Schutzstaffel Einheit: Sicherheitsdienst

NSDAP Mitgliedsnummer: 623.284

Schutzstaffel Mitgliedsnummer: 354.498



Vornamen: Eduard
 Familienname: Roschmann
 Geboren am: 25. november. 1908
 In: Graz

Aktivitätsverlauf:

März 1937 Er trat der NSDAP-Hitlerbewegung und der SS bei.

Oktober 1939 Freiwilliger in der Waffen-SS. Ausgebildet zwischen dem Winter 1939 und dem Frühjahr 1940.

Januar 1941 Ernennung. Zweiter beim SD. Amt. 3 von der RSHA. Zentrales Reichssicherheitsbüro von dem Sicherheitsdienst.

Juli 1941 Aufstieg zum ersten Platz in SD in Riga. Kommandant des SD.

Januar 1943 Ernennung: Kommandeur des Konzentrationslagers Riga.

N.° 45 Briener Straße, München, Deutschland

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Militärischer Zweig: Schutzstaffel Einheit: Sicherheitsdienst

NSDAP Mitgliedsnummer: 623.284

Schutzstaffel Mitgliedsnummer: 354.498



Vornamen: Eduard
 Familienname: Roschmann
 Geboren am: 25. november. 1908
 In: Graz

Aktivitätsverlauf:

März 1937 Er trat der NSDAP-Hitlerbewegung und der SS bei.

Oktober 1939 Freiwilliger in der Waffen-SS. Ausgebildet zwischen dem Winter 1939 und dem Frühjahr 1940.

Januar 1941 Ernennung. Zweiter beim SD. Amt. 3 von der RSHA. Zentrales Reichssicherheitsbüro von dem Sicherheitsdienst.

Juli 1941 Aufstieg zum ersten Platz in SD in Riga. Kommandant des SD.

Januar 1943 Ernennung: Kommandeur des Konzentrationslagers Riga.

N.° 45 Briener Straße, München, Deutschland

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Militärischer Zweig: Schutzstaffel Einheit: Sicherheitsdienst

NSDAP Mitgliedsnummer: 623.284

Schutzstaffel Mitgliedsnummer: 354.498



Vornamen: Eduard
 Familienname: Roschmann
 Geboren am: 25. november. 1908
 In: Graz

Aktivitätsverlauf:

März 1937 Er trat der NSDAP-Hitlerbewegung und der SS bei.

Oktober 1939 Freiwilliger in der Waffen-SS. Ausgebildet zwischen dem Winter 1939 und dem Frühjahr 1940.

Januar 1941 Ernennung. Zweiter beim SD. Amt. 3 von der RSHA. Zentrales Reichssicherheitsbüro von dem Sicherheitsdienst.

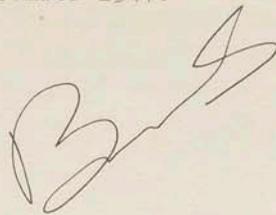
Juli 1941 Aufstieg zum ersten Platz in SD in Riga. Kommandant des SD.

Januar 1943 Ernennung: Kommandeur des Konzentrationslagers Riga.

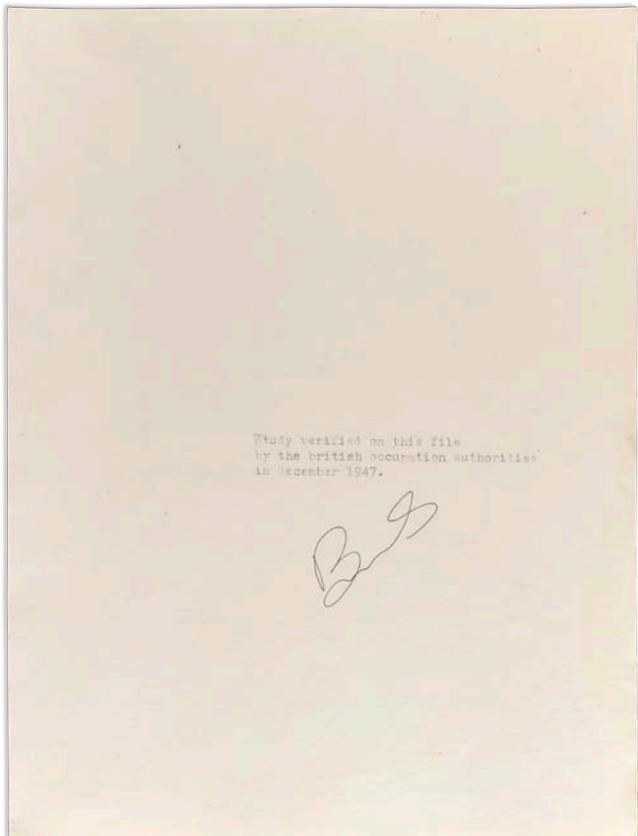
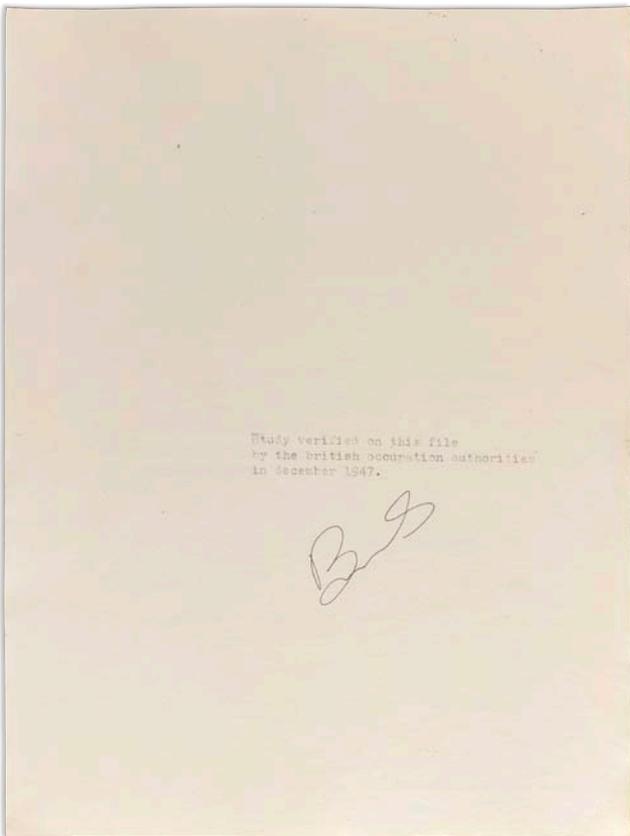
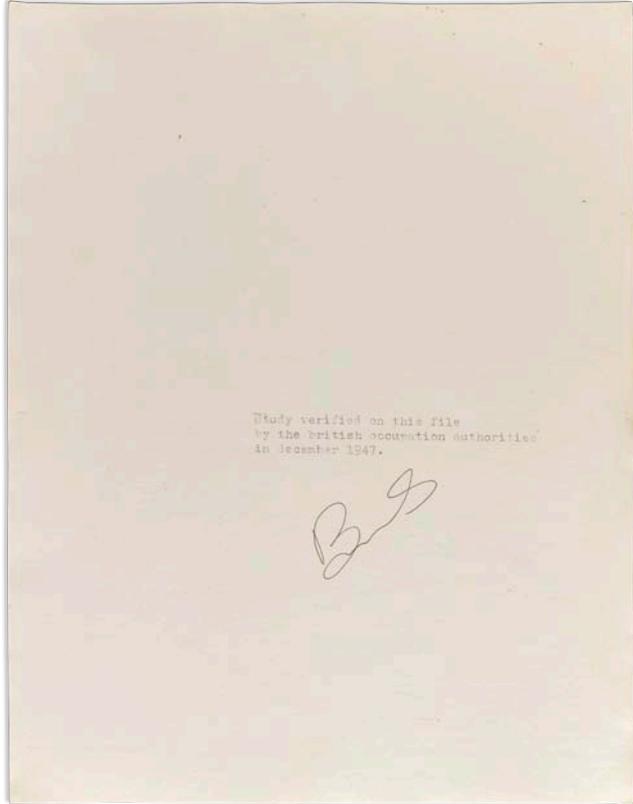
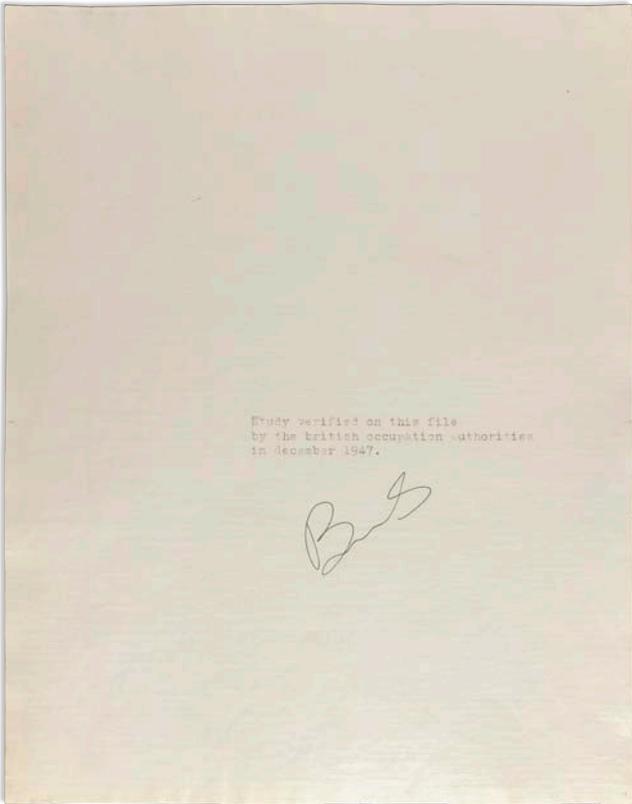
N.° 45 Briener Straße, München, Deutschland

6. ENCUESTA DE VERIFICACIÓN

[Study verified on this file
by the british ocupation authorities
in december 1947.

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'B. S.', is written below the typed text.

6. ENCUESTA DE VERIFICACIÓN / VARIOS EJEMPLARES



7. NOTICIA NOTIFICACIÓN DE ARRESTO

"DECEMBER 23, 1947"

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.

A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at BMG headquarters said here today. The man, **EDUARD ROSCHMANN**, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed him, Roschmann was arrested by members of the British Field Security Service in Graz. A request has been made to Soviet Zonal headquarters at Potsdam for further information about the concentration camp in Riga, Latvia and a search for further witnesses is under way, the spokesman said. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS index in Berlin.

A. Cadbury.

7. NOTICIA NOTIFICACIÓN DE ARRESTO / VARIOS EJEMPLARES

"DECEMBER 23, 1947"

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.

A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at PWG headquarters said here today. The man, EDUARD ROSCHMANN, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed him, Roschmann was arrested by members of the British Field Security Service in Graz. A request has been made to Soviet Zonal headquarters at Potsdam for further information about the concentration camp in Riga, Latvia and a search for further witnesses is under way, the spokesman said. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS index in Berlin.

A. Cadbury.

"DECEMBER 23, 1947"

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.

A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at PWG headquarters said here today. The man, EDUARD ROSCHMANN, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed him, Roschmann was arrested by members of the British Field Security Service in Graz. A request has been made to Soviet Zonal headquarters at Potsdam for further information about the concentration camp in Riga, Latvia and a search for further witnesses is under way, the spokesman said. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS index in Berlin.

A. Cadbury.

"DECEMBER 23, 1947"

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.

A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at PWG headquarters said here today. The man, EDUARD ROSCHMANN, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed him, Roschmann was arrested by members of the British Field Security Service in Graz. A request has been made to Soviet Zonal headquarters at Potsdam for further information about the concentration camp in Riga, Latvia and a search for further witnesses is under way, the spokesman said. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS index in Berlin.

A. Cadbury.

"DECEMBER 23, 1947"

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.

A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at PWG headquarters said here today. The man, EDUARD ROSCHMANN, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed him, Roschmann was arrested by members of the British Field Security Service in Graz. A request has been made to Soviet Zonal headquarters at Potsdam for further information about the concentration camp in Riga, Latvia and a search for further witnesses is under way, the spokesman said. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS index in Berlin.

A. Cadbury.

"DECEMBER 23, 1947"

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.

A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at BMG headquarters said here today. The man, EDUARD ROSCHMANN, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed him, Roschmann was arrested by members of the British Field Security Service in Graz. A request has been made to Soviet Zonal headquarters at Potsdam for further information about the concentration camp in Riga, Latvia and a search for further witnesses is under way, the spokesman said. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS index in Berlin.

A. Cadbury.

"DECEMBER 23, 1947"

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.

A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at BMG headquarters said here today. The man, EDUARD ROSCHMANN, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed him, Roschmann was arrested by members of the British Field Security Service in Graz. A request has been made to Soviet Zonal headquarters at Potsdam for further information about the concentration camp in Riga, Latvia and a search for further witnesses is under way, the spokesman said. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS index in Berlin.

A. Cadbury.

"DECEMBER 23, 1947"

British Military Government, Hanover, 23rd Dec.

A former captain of the notorious SS has been arrested by British military authorities at Graz, Austria, and is being held pending further investigation, a spokesman at BMG headquarters said here today. The man, EDUARD ROSCHMANN, was recognized on the streets of the Austrian town by a former inmate of a concentration camp, who alleged Roschmann had been the commandant of the camp in Latvia. After identification at the house to which the former camp inmate followed him, Roschmann was arrested by members of the British Field Security Service in Graz. A request has been made to Soviet Zonal headquarters at Potsdam for further information about the concentration camp in Riga, Latvia and a search for further witnesses is under way, the spokesman said. Meanwhile the captured man has been positively identified as Eduard Roschmann from his personal file, stored by the American authorities in their SS index in Berlin.

A. Cadbury.

8. PERMISO DE CONDUCIR

Raum für weitere amtliche Eintragungen, insbesondere über Bedingungen der Erlaubnis oder die Ausdehnung der Erlaubnis nach Ergänzungsprüfungen.

FÜHRERSCHEIN

für

Herr **ROLF GUNTHER KOLB**
Frau
Fräulein

geboren am **18. juni.1925**

in **Bremen**

wohnhaft in **Slevogtstr. 23, Schwachhausen,**
28209 Bremen, Deutschland.
Straße Nr. **240**

HERR
FRAU
FRAULEIN

ROLF GUNTHER KOLB



erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*)
ein Kraftfahrzeug mit Antrieb durch

Verbrennungsmaschine

der Klasse eins drei zu führen

Bremen, den **31. mai.1963**

Eigenhändige Unterschrift des Inhabers:

Rolf Gunther Kolb

Liste Nr. **098.764**

*)Nichtzutreffendes durchstreichen

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr. (**)



Nach bestandener Prüfung ausgehändigt:

Bremen den **31. mai.1963**

Der amtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*)
für den Kraftfahrzeugverkehr

Sand
Unterschrift

Punk.
Unterschrift

*) Nichtzutreffendes durchstreichen.
**) Bei Führerscheinen der Klasse 4, bei erneuter Erteilung nach Entziehung der Fahrerlaubnis und in den Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVO ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.

Raum für weitere amtliche Eintragungen, insbesondere über Bedingungen der Erlaubnis oder die Ausdehnung der Erlaubnis nach Ergänzungsprüfungen.

FÜHRERSCHEIN

für

Herr **ROLF GUNTHER KOLB**
Frau
Fräulein

geboren am **18. juni.1925**

in **Bremen**

wohnhaft in **Slevogtstr. 23, Schwachhausen,**
28209 Bremen, Deutschland.
Straße Nr. **240**

HERR
FRAU
FRAULEIN

ROLF GUNTHER KOLB



erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*)
ein Kraftfahrzeug mit Antrieb durch

Verbrennungsmaschine

der Klasse eins drei zu führen

Bremen, den **31. mai.1963**

Eigenhändige Unterschrift des Inhabers:

Rolf Gunther Kolb

Liste Nr. **098.764**

*)Nichtzutreffendes durchstreichen

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr. (**)



Nach bestandener Prüfung ausgehändigt:

Bremen den **31. mai.1963**

Der amtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*)
für den Kraftfahrzeugverkehr

Sand
Unterschrift

Punk.
Unterschrift

*) Nichtzutreffendes durchstreichen.
**) Bei Führerscheinen der Klasse 4, bei erneuter Erteilung nach Entziehung der Fahrerlaubnis und in den Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVO ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.

8. PERMISO DE CONDUCIR / VARIOS EJEMPLARES

Raum für weitere amtliche Eintragungen, insbesondere über Bedingungen der Erlaubnis oder die Ausdehnung der Erlaubnis nach Ergänzungsprüfungen.

FÜHRERSCHEIN

für
 Herr FRAU FRAÜLEIN
Herr ROLF GUNTHER KOLB
Frau
Fräulein
 geboren am 18. juni. 1925
 in Bremen
 wohnhaft in Slevogtstr. 23, Schwachhausen,
 28209 Bremen, Deutschland.
 Straße Nr. 240

HERR
 FRAU
 FRAÜLEIN

ROLF GUNTHER KOLB



erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*) ein Kraftfahrzeug mit Antrieb durch

Verbrennungsmaschine

der Klasse eins drei zu führen

Bremen, den 31. mai. 1963

Eigenhändige Unterschrift des Inhabers:

Rolf Gunther Kolb

Liste Nr. 098.764

*)Nichtzutreffendes durchstreichen

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr. (**)



Nach bestandener Prüfung ausgehändigt.

Bremen, den 31. mai. 1963

Der amtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*) für den Kraftfahrzeugverkehr

Sand
 Unterschrift

Pauck
 Unterschrift

*) Nichtzutreffendes durchstreichen.
 **) Bei Führerscheinen der Klasse 4, bei erneuter Erteilung nach Entziehung der Fahrerlaubnis und in den Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVG ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen

Raum für weitere amtliche Eintragungen, insbesondere über Bedingungen der Erlaubnis oder die Ausdehnung der Erlaubnis nach Ergänzungsprüfungen.

FÜHRERSCHEIN

für
 Herr FRAU FRAÜLEIN
Herr ROLF GUNTHER KOLB
Frau
Fräulein
 geboren am 18. juni. 1925
 in Bremen
 wohnhaft in Slevogtstr. 23, Schwachhausen,
 28209 Bremen, Deutschland.
 Straße Nr. 240

HERR
 FRAU
 FRAÜLEIN

ROLF GUNTHER KOLB



erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*) ein Kraftfahrzeug mit Antrieb durch

Verbrennungsmaschine

der Klasse eins drei zu führen

Bremen, den 31. mai. 1963

Eigenhändige Unterschrift des Inhabers:

Rolf Gunther Kolb

Liste Nr. 098.764

*)Nichtzutreffendes durchstreichen

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr. (**)



Nach bestandener Prüfung ausgehändigt.

Bremen, den 31. mai. 1963

Der amtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*) für den Kraftfahrzeugverkehr

Sand
 Unterschrift

Pauck
 Unterschrift

*) Nichtzutreffendes durchstreichen.
 **) Bei Führerscheinen der Klasse 4, bei erneuter Erteilung nach Entziehung der Fahrerlaubnis und in den Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVG ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen

Raum für weitere amtliche Eintragungen, insbesondere über Bedingungen der Erlaubnis oder die Ausdehnung der Erlaubnis nach Ergänzungsprüfungen

FÜHRERSCHEIN

für

Herr
Frau
Fräulein

ROLF GUNTHER KOLB

geboren am 18. juni.1925

in Bremen

wohnhaft in Slevogtstr. 23, Schwachhausen,
28209 Bremen, Deutschland.

Straße Nr. 240

HERR
FRAU
FRAULEIN

ROLF GUNTHER KOLB



erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*)
ein Kraftfahrzeug mit Antrieb durch

Verbrennungsmaschine

der Klasse eins des zu führen

Bremen, den 31. mai. 1963

Eigenhändige Unterschrift des Inhabers:

Rolf Gunther Kolb

Liste Nr. 098.764

*)Nichtzutreffendes durchstreichen

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr.**)*)



Nach bestandener Prüfung ausgehändigt.

Bremen, den 31. mai. 1963

Der amtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*)
für den Kraftfahrzeugverkehr

Sand
Unterschrift

Pank.
Unterschrift

*) Nichtzutreffendes durchstreichen.

**) Bei Führerscheinen der Klasse 4, bei erneuter Erteilung nach Entziehung der Fahrerlaubnis und in den Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVG ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.

Raum für weitere amtliche Eintragungen, insbesondere über Bedingungen der Erlaubnis oder die Ausdehnung der Erlaubnis nach Ergänzungsprüfungen

FÜHRERSCHEIN

für

Herr
Frau
Fräulein

ROLF GUNTHER KOLB

geboren am 18. juni.1925

in Bremen

wohnhaft in SLEVOGTSTR. 23, Schwachhausen,
28209 Bremen, Deutschland.

Straße Nr. 240

HERR
FRAU
FRAULEIN

ROLF GUNTHER KOLB



erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*)
ein Kraftfahrzeug mit Antrieb durch

Verbrennungsmaschine

der Klasse eins des zu führen

Bremen, den 31. mai. 1963

Eigenhändige Unterschrift des Inhabers:

Rolf Gunther Kolb

Liste Nr. 098.764

*)Nichtzutreffendes durchstreichen

Vermerk des amtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr.**)*)



Nach bestandener Prüfung ausgehändigt.

Bremen, den 31. mai. 1963

Der amtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*)
für den Kraftfahrzeugverkehr

Sand
Unterschrift

Pank.
Unterschrift

*) Nichtzutreffendes durchstreichen.

**) Bei Führerscheinen der Klasse 4, bei erneuter Erteilung nach Entziehung der Fahrerlaubnis und in den Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVG ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.

ROLF GUNTHER KOLB

HERR
FRAU
FRÄULEIN

erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*)
am Kraftfahrzeug mit Antriebsart durch

Vertretungsmaschine
der Klasse aus des zu führen

Bremen, den 31. Mai 1963

Eigenständige Unterschrift des Inhabers:
Rolf Gunther Kolb

Stempel
STADT BREMEN
OFFIZIELL
Verkehr

Liste Nr. 098.764

*) Nichtstrafrechtes durchzusetzen
**) Bei Führerscheinen der Klasse 4 bei erstmaliger Erteilung nach Erteilung der Fahrerlaubnis und in den
Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVG
ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.

FÜHRERSCHEIN

für **ROLF GUNTHER KOLB**
18. Juni 1925
Bremen
geboren am
in Slevogtstr. 23, Schwachhausen,
28289 Bremen, Deutschland.
wohnhaft in
Straße Nr. 240

Vermerk des örtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr

Nach bestandener Prüfung ausgehändigt
Bremen, den 31. Mai 1963

Das örtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*)
für den Kraftfahrzeugverkehr

Unterschrift *[Signature]*
Unterschrift *[Signature]*

*) Nichtstrafrechtes durchzusetzen
**) Bei Führerscheinen der Klasse 4 bei erstmaliger Erteilung nach Erteilung der Fahrerlaubnis und in den
Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVG
ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.

ROLF GUNTHER KOLB

HERR
FRAU
FRÄULEIN

erhält die Erlaubnis, nach Ab...
am Kraftfahrzeug mit Antriebs...

Vertretungsm...
der Klasse aus des zu führen

Bremen, den
Eigenständige Unte...

Stempel
STADT BREMEN
OFFIZIELL
Verkehr

Liste Nr. 098.764

*) Nichtstrafrechtes durchsetzen

ROLF GUNTHER KOLB

HERR
FRAU
FRÄULEIN

erhält die Erlaubnis, nach Ablegung der Prüfung*)
am Kraftfahrzeug mit Antriebsart durch

Vertretungsmaschine
der Klasse aus des zu führen

Bremen, den 31. Mai 1963

Eigenständige Unterschrift des Inhabers:
Rolf Gunther Kolb

Stempel
STADT BREMEN
OFFIZIELL
Verkehr

Liste Nr. 098.764

*) Nichtstrafrechtes durchzusetzen

Vermerk des örtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr

Nach bestandener Prüfung ausgehändigt
Bremen, den 31. Mai 1963

Das örtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*)
für den Kraftfahrzeugverkehr

Unterschrift *[Signature]*
Unterschrift *[Signature]*

*) Nichtstrafrechtes durchsetzen
**) Bei Führerscheinen der Klasse 4 bei erstmaliger Erteilung nach Erteilung der Fahrerlaubnis und in den
Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVG
ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.

Vermerk des örtlich anerkannten Sachverständigen oder Prüfers für den Kraftfahrzeugverkehr

Nach bestandener Prüfung ausgehändigt
Bremen, den 31. Mai 1963

Das örtlich anerkannte Sachverständige/Prüfer*)
für den Kraftfahrzeugverkehr

Unterschrift *[Signature]*
Unterschrift *[Signature]*

*) Nichtstrafrechtes durchsetzen
**) Bei Führerscheinen der Klasse 4 bei erstmaliger Erteilung nach Erteilung der Fahrerlaubnis und in den
Fällen des § 10 Abs. 3 und § 14 Abs. 4 StVG
ist dieser Vermerk gegebenenfalls zu streichen.

9. REGISTRO DE NUEVO PASAPORTE



FEDERICO WEGENER

Cuartel 6, Chascomús, Buenos Aires

Ausweisnummer: 894.281

9. REGISTRO DE NUEVO PASAPORTE / VARIOS EJEMPLARES



FEDERICO WEGENER

Cuartel 6, Chascomís, Buenos Aires

Ausweisnummer: 894.281



FEDERICO WEGENER

Cuartel 6, Chascomís, Buenos Aires

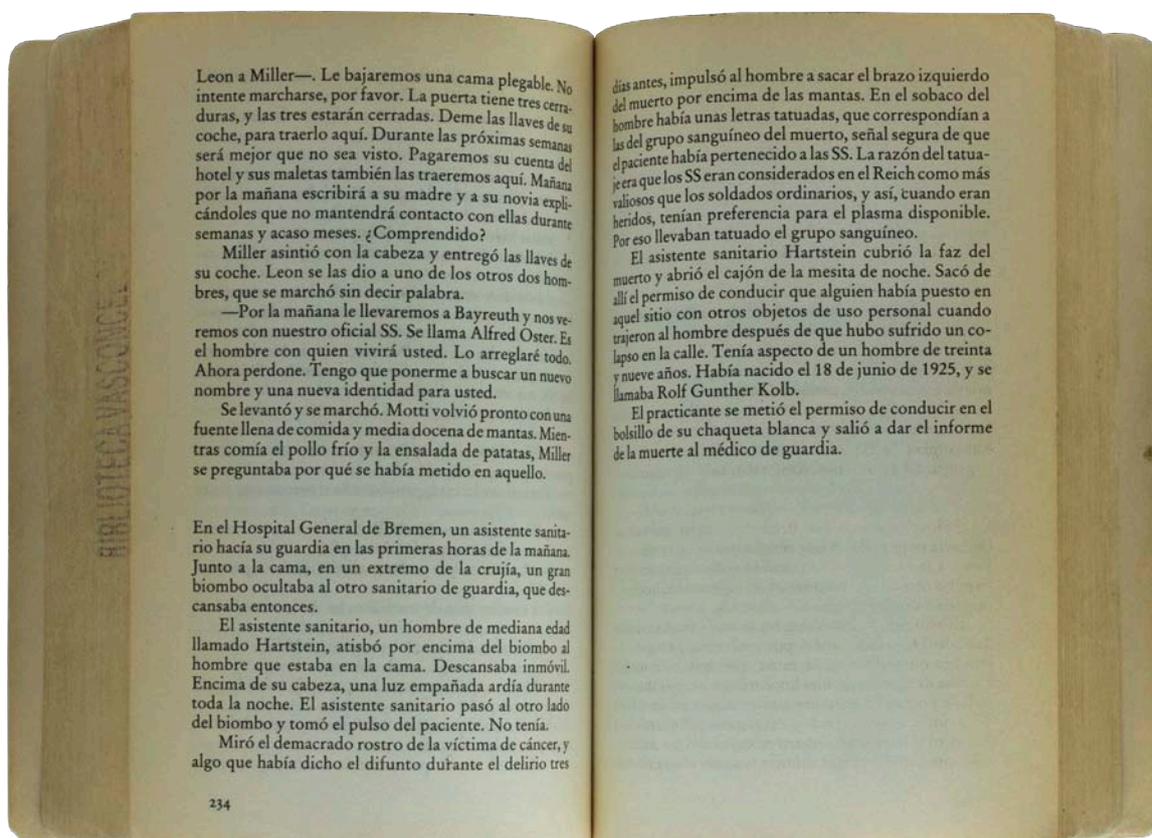
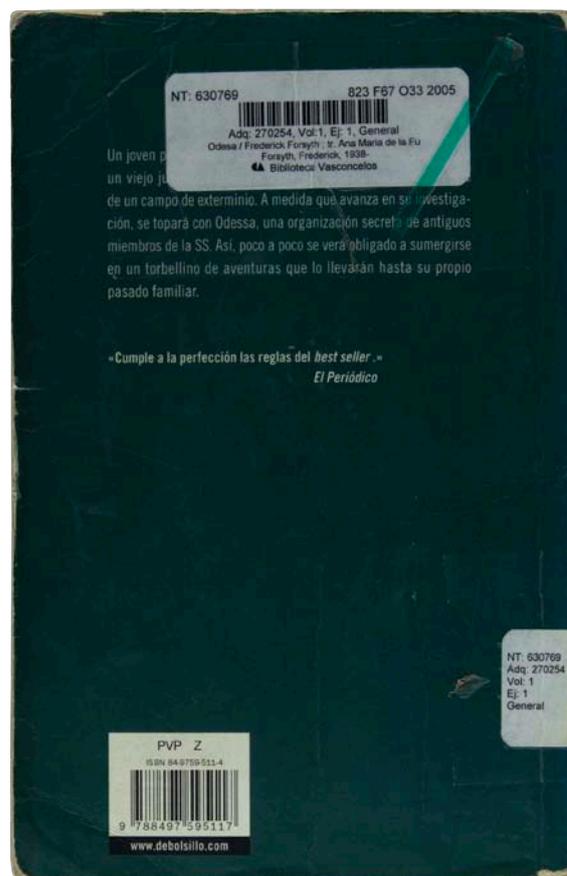
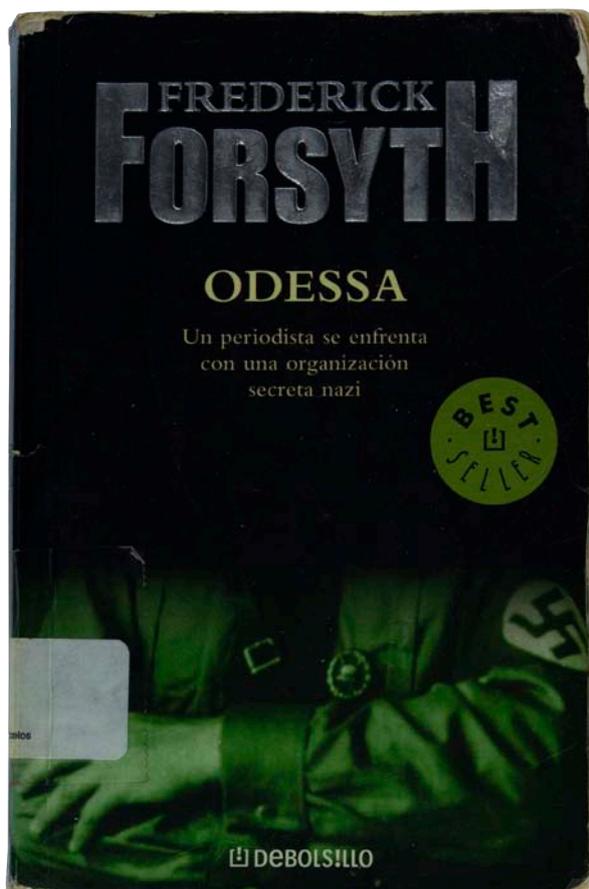
Ausweisnummer: 894.281



FEDERICO WEGENER

Cuartel 6, Chascomís, Buenos Aires

Ausweisnummer: 894.281



ELEMENTOS DE APOYO PARA EL DESARROLLO DE PROPS





CONCLUSIONES

Es preciso mencionar que los objetivos establecidos se cumplieron y los resultados obtenidos en esta investigación fueron satisfactorios, podemos observar el tratamiento que se le da a los títulos de crédito, dependiendo la vanguardia o el movimiento cinematográfico, cuáles se caracterizan por tener un mayor tratamiento y cuáles tienden a ser más sencillos.

Se pudo identificar cómo eran las características de los carteles que promocionaban los films y de qué otros medios se apoyaban para atraer más audiencia, por ejemplo, programas de mano o guías de prensa.

Al comenzar este proyecto se tenía una noción del trabajo que desempeñan diseñadores gráficos en el cine; reflejado principalmente en carteles y títulos de crédito, los props eran y siguen siendo el principal interés. El desarrollo de esta investigación permitió poner aún más atención a estas piezas dentro de cada contenido audiovisual que me tomaba el tiempo de ver y fue impresionante darme cuenta que estas piezas se encuentran en cada rincón y sin duda son un elemento fundamental al momento de crear una atmósfera.

Una de las principales dificultades al llevar a cabo este proyecto fue poner en práctica recursos de diferentes disciplinas dentro del diseño, disciplinas en las que no se tenía mucha práctica/ experiencia. Sin duda alguna se pusieron en práctica aprendizajes adquiridos en materias como métodos de investigación, color y composición, tipografía, composición y diseño editorial, comunicación audiovisual, lenguaje cinematográfico, técnicas de iluminación fotográfica, escritura y caligrafía, técnicas de impresión, etc. Cada materia dio un aporte de conocimientos en menor o gran medida, aplicados ya fuera en la selección de la tipografía adecuada para los props, la búsqueda de información, la selección de papeles y encontrar la técnica adecuada para lograr que los documentos adquirieran la apariencia de “papeles viejos”, en la composición y diseño de documentos, en la edición de las fotografías para los pasaportes, en la correcta toma fotográfica de cada prop gráfico para ser presentado. Trabajar en este proyecto me hizo confirmar que se requiere laborar simultáneamente con varias áreas del diseño para realizar props gráficos porque no trabajarás todo el tiempo con programas de diseño, si no que en muchas ocasiones será necesario que hagas uso de técnicas manuales. Se requiere de utilizar en conjunto cada área para llegar a resultados favorables.

Al momento de llevar a cabo el desarrollo de la metodología se confirmó que es muy importante hacer una correcta lectura de guion, podría decirse que es la parte más importante al momento de comenzar a trabajar, ya que, al identificar las piezas gráficas dentro del guion y desglosarlas en un documento, hará que tengas fácil acceso a los detalles alrededor de cada pieza gráfica y te permita llevar a cabo un mejor desarrollo de props.

Otro elemento fundamental para llevar a cabo el desarrollo de props es la investigación, todo requiere de un análisis, se requiere investigar el contexto, los detalles deben de ir de acorde a las fechas de la historia, ya sea si se trata de una historia que se desarrolla en el pasado, en la actualidad o en el futuro. Conocer el contexto te ayudara a seleccionar mejor los elementos que utilizarás en tus props, por ejemplo: la fuente tipográfica adecuada, el tipo de papel a utilizar para realizar un documento, el color que éste debe tener, etc.

Tener la perspectiva de personas involucradas en dirección de arte dentro de una producción cinematográfica, en este caso de Jaime García Estrada (Director de arte egresado del CUEC) y Annie Atkins, Miraphora Mina y Eduardo Lima (diseñadores gráficos), permitió enriquecer una metodología que trata de abarcar los aspectos más importantes al momento de realizar props a partir de un guion, el método de trabajo de estos diseñadores de arte y diseñadores gráficos, en conjunto con metodologías del diseño, dio como resultado una nueva metodología que puede ser una guía para diseñadores gráficos interesados en crear props para películas, cortometrajes o series.

Cada punto de la metodología fue aplicado al desarrollo de los props para el libro de ODESSA y se comprobó que cada uno es importante y se complementa con los demás, dando resultados satisfactorios. Al realizar la lista de películas que cuenten con props gráficos fue notorio que el prop más utilizado en diversas producciones es el periódico, ya sea en películas de época, fantasía, basadas en hechos reales o histórica, etc. En las películas basadas en hechos reales, históricas o de época, se pueden encontrar más fácilmente props gráficos, pero eso no descarta que aparezca en otras producciones, haciendo necesaria la intervención de diseñadores gráficos.

Para finalizar, una posibilidad a futuro podría ser la creación de un programa o taller que permita adentrar a los diseñadores gráficos en el mundo del cine, específicamente para la creación de props gráficos; un programa que guíe a los profesionales a diseñar piezas gráficas que contribuyan a crear una historia, pero que además sea un canal para relacionar a los diseñadores con personas en departamentos de arte dentro del medio cinematográfico. Actualmente Annie Atkins ofrece un curso especializado, pero únicamente se lleva a cabo en Dublín y no existe una opción en línea.

La recomendación ante el panorama de falta de programas en México que vayan enfocados a la enseñanza de creación de props gráficos para cine, es hacer uso de los recursos que tenemos a nuestro favor: visitar museos, galerías, observar el día a día en la ciudad, inspirarnos en series, películas, libros y guiándonos de la metodología planteada anteriormente, crear props gráficos que sean integrados en un portafolio, la práctica e investigación sin duda alguna favorecerá a mejorar como diseñador en la creación de estas piezas.

PELÍCULAS MENCIONADAS

- Aldrich, R. (Dirección). (1955). *The Big Knife* [Película]. The Associates; Aldrich Company.
- Álvarez, F. (Dirección). (2016). *Don't Breathe* [Película].
- Anderson, W. (Dirección). (2014). *The Grand Budapest Hotel* [Película]. Fox Searchlight Pictures; Indian Paintbrush; Studio Babelsberg.
- Barnet, B. (Dirección). (1927). *Moscow in October* [Película].
- Bragaglia, A. G. (Dirección). (1917). *Thaïs* [Película].
- Buñuel, L. (Dirección). (1929). *Un Chien Andalou* [Película].
- Clair, R. (Dirección). (1924). *Entr'acte* [Película].
- Cuarón, A. (Dirección). (2018). *ROMA* [Película]. Participant Media; Espetanto Filmoj.
- Duchamp, M., & Ray, M. (Dirección). (1926). *Anémic Cinema* [Película].
- Dulac, G. (Dirección). (1923). *La Souriante Madame Beudet* [Película].
- Dulac, G. (Dirección). (1928). *Disque 927* [Película].
- Dulac, G. (Dirección). (1928). *La Coquille et le Clergyman* [Película]. Délia Film.
- Dulac, G. (Dirección). (1929). *Arabesque* [Película].
- Dupont, A. (Dirección). (1925). *Variété* [Película]. Universum Film AG.
- Eggeling, V. (Dirección). (1923). *Symphonie Diagonale* [Película].
- Eggers, R. (Dirección). (2019). *EL FARO* [Película]. A24; Regency Enterprises; RT Features.
- Eisenstein, S. (Dirección). (1924). *La Huelga* [Película].
- Eisenstein, S. (Dirección). (1925). *El Acorazado Potempkin* [Película].
- Eisenstein, S. M., & Aleksandrov, G. (Dirección). (1927). *Octubre* [Película]. Sovkino; Mosfilm.
- Fellini, F. (Dirección). (1954). *La Strada* [Película].
- Frías, F. (Dirección). (2019). *Ya no estoy aquí* [Película]. Panorama Global; PPW Films.
- Gance, A. (Dirección). (1923). *La Roue* [Película].
- Griffith, D. W. (Dirección). (1908). *For Love of Gold* [Película].
- Griffith, D. W. (Dirección). (1908). *The Adventures of Dollie* [Película].
- Griffith, D. W. (Dirección). (1909). *The Lonely Villa* [Película]. Biograph Company.
- Griffith, D. W. (Dirección). (1909). *The Politicians Love Story* [Película].
- Griffith, D. W. (Dirección). (1909). *When Pippa Passes* [Película]. Biograph Company.
- Griffith, D. W. (Dirección). (1910). *Ramona* [Película].
- Griffith, D. W. (Dirección). (1911). *The Lonedale Operator* [Película].
- Griffith, D. W. (Dirección). (1912). *Musketeers of Pig Alley* [Película].
- Griffith, D. W. (Dirección). (1914). *The Avening Conscience* [Película]. Majestic Motion Picture Company.

Griffith, D. W. (Dirección). (1915). *The Birth of a Nation* [Película]. David W. Griffith Corp.

Griffith, D. W. (Dirección). (1916). *Intolerance* [Película]. David W. Triangle & Wark.

Guadagnino, L. (Dirección). (2018). *Suspiria* [Película]. K Period Media; Frensey Film Company; Vide; Mythology Entertainment; First Sun; Memo Films; Vega Baby.

Guazzoni, E. (Dirección). (1913). *Quo Vadis* [Película].

Hippler, F. (Dirección). (1940). *Der Ewige Jude* [Película]. Deutsche Film Gesellschaft.

Hitchcock, A. (Dirección). (1954). *Rear Window* [Película]. Patron Inc.

Hitchcock, A. (Dirección). (1958). *Vertigo* [Película]. Alfred J. Hitchcock Productions.

Hitchcock, A. (Dirección). (1959). *North by Northwest* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Hitchcock, A. (Dirección). (1960). *Psicosis* [Película]. Shamley Productions.

Lamprecht, G. (Dirección). (1925). *Die Verrufenen* [Película]. National-Film.

Le Bargy, C., & Calmettes, A. (Dirección). (1908). *L'Assassinat du duc de Guise* [Película].

Le prince, L. (Dirección). (1888). *Roundhay Garden Scene* [Película].

Léger, F., & Murphy, D. (Dirección). (1924). *Ballet Mécanique* [Película].

L'Herbier, M. (Dirección). (1924). *L'inhumaine* [Película]. Cinégraphic.

Lumière, L. (. (Dirección). (s.f.). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Película].

Lumière, L. (Dirección). (1895). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Película].

Lumière, L. (Dirección). (1895). *Le Repas de* [Película].

Lumière, L. (Dirección). (1895). *Le Repas de bébé* [Película].

Lumière, L. (Dirección). (1896). *Démolition d'un mur* [Película].

Lumière, L. (Dirección). (1896). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [Película].

Maurice, C. (Dirección). (1902). *Cyrano de Bergerac* [Película].

Méliès, G. (Dirección). (1902). *Le Voyage dans la Lune* [Película].

Pabst, G. (Dirección). (1925). *Die Freudlose Gasse* [Película].

Pastrone, G. (Dirección). (1914). *Cabiria* [Película]. Itala Film.

Pick, L. (Dirección). (1921). *Scherben* [Película].

Pick, L. (Dirección). (1924). *Sylvester: Tragödie einer Nacht* [Película]. Rex-Film GmbH.

Porter, E. S. (Dirección). (1902). *Life of an American Fireman* [Película].

Porter, E. S. (Dirección). (1902). *The Great Train Robbery* [Película]. The Thomas Edison Co.

Porter, E. S. (Dirección). (1902). *The Kleptomaniac* [Película]. Edison Studios.

Preminger, O. (Dirección). (1954). *Carmen Jones* [Película].

Preminger, O. (Dirección). (1959). *Anatomy of a Murder* [Película]. Carlyle Productions.

Pudovkin, V. (Dirección). (1926). *La Madre* [Película]. Mezhrabpomfilm.

Pudovkin, V. (Dirección). (1927). *El Fin de San Petersburgo* [Película]. Mezhrabpom.

Ray, M. (Dirección). (1923). *Le Retour à la Raison* [Película].

Richter, H. (Dirección). (1923). *Rythme 23* [Película].

Riefenstahl, L., & Hitler, A. (Dirección). (1935). *Triumph des Willen* [Película]. Reichsparteitag-Film.

Rossellini, R. (Dirección). (1945). *Roma, Città Aperta* [Película]. Minerva Film.

Rossellini, R. (Dirección). (1948). *Germania Anno Zero* [Película]. UGC.

Rye, S., & Wegener, P. (Dirección). (1913). *Der Student von Prag* [Película]. Deutsche Bioscop GmbH.

Sica, V. D. (Dirección). (1948). *Ladri di biciclette* [Película].

Sjöström, V. (Dirección). (1912). *The Gardener* [Película].

Smith, G. A. (Dirección). (1900). *Grandma's Reading Glass* [Película]. Warwick Trading Company.

Vértov, D. (Dirección). (1926). *A Sixth Part of the World* [Película].

Vértov, D. (Dirección). (1929). *El Hombre de la Cámara* [Película]. All-Ukrainian Photo Cinema Administration.

Von Trier, L. (Dirección). (2018). *The House That Jack Built* [Película]. Zentropa; Film i Väst .

Wiene, R. (Dirección). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [Película]. UFA.

Wilder, B. (Dirección). (1955). *The Seven Year Itch* [Película]. 20th Century Studios.

Williamson, J. (Dirección). (1900). *Attack on a China Mission* [Película]. Williamson Kinematograph Company S.

BIBLIOGRAFÍA

Díez, F. F., & Abadía, J. M. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós.

Escalante, C. V. (2004). *Manual de producción cinematográfica*. Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad Xochimilco.

Lo Duca. (1960). *Historia del Cine*. Buenos Aires: Universitaria.

Martin, M. (2005). *El lenguaje del cine*. Gedisa.

Munari, B. (2016). *Diseño y comunicación visual, contribución a una metodología didáctica*. Gustavo Gili.

Parera, D. T. (2005). *Diseño gráfico y comunicación*. Pearson Educación.

Ponce, M. B. (1994). *Cine mudo*. Trillas.

Ráfols, R., & Colomer, A. (2003). *Diseño Audiovisual*. Gustavo Gili.

Tranche, R. R. (1994). *El cartel de cine en el engranaje del star system* (Vol. 18). Archivos de la Filmoteca.

Troconi, G. (2010). *Diseño Gráfico en México 100 años 1900-2000*. Artes de México.

Voguel, A. (2016). *El cine como arte subversivo*. . Secretaría de Cultura.

Zubiaur, F. (2005). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Eunsa.

PÁGINAS DE INTERNET

E.G.K. (22 de noviembre de 2020). *Preámbulo Cinematográfico*. Obtenido de <https://preambulocinematografico.wordpress.com/2015/01/29/31/>

TV, L. G. (10 de Marzo de 2018). *Masterclass GUILLERMO DEL TORO en GUADALAJARA*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=aFII8H-QCVo&t=2413s&ab_channel=LAGAZETATV

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-39275034>

<https://www.passport-collector.com/>

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/01/110118_nazis_bolivia_argentina_mr

https://www.youtube.com/watch?v=SzGvEYSzHf4&t=305s&ab_channel=AIGAdesign

<https://tallerdi2a.files.wordpress.com/2012/06/el-proceso-de-disec3b1o-lobach.pdf>

<http://claudiia31022.blogspot.com/2014/03/bernd-lobach-proceso-creativo-de.html#:~:text=Bernd%20Lobach%2D%20Proceso%20creativo%20de%20soluci%C3%B3n%20de%20problemas,-Bernd%20Lobach%2D%20Proceso&text=Considera%20al%20proceso%20de%20dise%C3%B1o,resulte%20un%20producto%20reproducible%20tecnol%C3%B3gicamente.&text=%2Dinformaci%C3%B3n%20sobre%20el%20problema%2C%20se%20valora%20y%20se%20relacionan%20creativamente.>

<https://ximesolischavez.wordpress.com/2010/01/29/bruno-munari-y-la-metodologia-del-diseno/#:~:text=Este%20dise%C3%B1ador%20plantea%20un%20m%C3%A9todo,sistematizar%20la%20resoluci%C3%B3n%20de%20problemas.>

<http://www.evaluacion.azc.uam.mx/assets/modelo-uam.pdf>

https://hermenecia.files.wordpress.com/2014/02/modelodiana_oleaygonzalez.pdf

<https://www.nvnoticias.com/nota/84762/el-taller-de-jacobo-y-maria-angeles-sirve-de-inspiracion-para-pelicula-coco>

ÍNDICE DE IMÁGENES

- (1-5) El Gran Hotel Budapest, Wes Anderson, 2014.
- (6) Cyrano de Bergerac, Maurice, 1902.
- (7) Viaje a la luna, Méliés 1902.
- (8) La Barca, Buster Keaton, 1921.
- (9) El Espantapájaros, Buster Keaton, 1920.
- (10) Una Semana, Buster Keaton, 1920.
- (11) Destry cabalga de nuevo, George Marshall, 1939.
- (12) Winchester 73, Anthony Mann, 1950.
- (13) Día de justicia, Budd Boetticher, 1957.
- (14) Tombstone, George P. Cosmatos, 1993.
- (15) Un misterioso asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993.
- (16) Dos extraños amantes, Woody Allen, 1977.
- (17-18) La provocación, Woody Allen, 2005.
- (19-20) Scoop, la primicia, Woody Allen, 2007.
- (21) Reproducido de “Cinématographe Lumière” por Henri Brispot, 1896. ([https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cin%C3%A9matographe_Lumi%C3%A8re_\(1896\)_poster,_by_Henri_Brispot.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cin%C3%A9matographe_Lumi%C3%A8re_(1896)_poster,_by_Henri_Brispot.jpg)). Obra de Dominio Público.
- (22) Reproducido de “Poster Cinématographe Lumière” por Marcellin Auzolle, 1896. (https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Poster_Cinematographe_Lumiere.jpg). CC-BY-NC-ND.
- (23-26) Exposición: GAUMONT, DESDE QUE EXISTE EL CINE. Cineteca Nacional, 2019.
- (27) Imágen extraída de Ponce, M. B. (1994). Cine mudo. Trillas. Artes de México. P. 78
- (28) La sonriente Madame Beudet, Dulac, 1923.
- (29) La Rueda, Abel Gance, 1923. Cartel por Fernand Leger
- (30) Reproducido de “L’Inhumaine” por Djo-Bourgeois, 1924. (https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Inhumaine#/media/Fichier:L'inhumaine_film1924.jpg.) Obra de Dominio Público.
- (31) Reproducido de “L’Inhumaine” por Jean Burkhalter, 1924. (<https://freresmartel.blogspot.com/p/jean-burkhalter.html>.) Obra de Dominio Público.
- (32 - 35) El Gabinete del Doctor Caligari, Robert Wiene, 1921.
- (36- 37) Scherben, Lupu Pick, 1921.
- (38 - 39) Sylvester, Lupu Pick, 1924.
- (40 - 45) Varieté, Dupont, 1925.
- (46) Reproducido de “Bajo la máscara del placer”. (<https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-107539/>). Derecho reservado.
- (47- 48) Bajo la máscara del placer, Pabst, 1925
- (49 - 50) Cine anémico, Duchamp, Man Ray, 1926.
- (51-52) Ballet mecánico, Leger, Murphy, 1924.
- (53) Jeu des reflects et de la vitesse.
- (54) Entreacto, Clair, 1924.
- (55) Un perro andaluz, Buñuel, 1929.
- (56) Reproducido de “Alexander Rodchenko” por Alexander Rodchenko, 1926. (<http://proyectoidis.org/rodchenko-y-popova/>). Derecho reservado.
- (57 - 58) La sexta parte del mundo, Vértov, 1926
- (59) Reproducido de “Dziga Vertov (posters)” por Aleksander Rodchenko, 1924. (<http://dixedrina.blogspot.com/2012/02/dziga-vertov-posters.html>). Derecho reservado.
- (60) Reproducido de “Póster de la película Cine Ojo” por Aleksander Rodchenko, 1924. (<https://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-vanguardia-sovietica-2-dziga-vertov-cine-ojo-kino-glaz/1013730/>). Derecho reservado.
- (61 - 62) Reproducido de “El acorazado potempkin” por Aleksander Rodchenko, 1926. (<https://historia-arte.com/obras/el-acorazado-potempkin>). Derecho reservado.
- (63 - 71) Imágenes extraídas de Troconi, G. (2010). Diseño Gráfico en México 100 años 1900-2000. Artes de México.
- (72 - 73) Exposición: Hitchcock, más allá del suspenso. Cineteca Nacional, 2018. Carteles de Saul Bass.
- (74 - 77) Ejemplo de una página de guion de la película Vieja moralidad de Orlando Merino (1978), sometida al primer análisis del director de arte y formatos utilizados en dirección de arte, cortesía de Jaime García Estrada.

- (78 – 87) Reproducido de: Annie Atkins | The secret world of graphic design for filmmaking (imagen, min. 13:29), por AIGAdesign, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=SzGvEYSzHf4&ab_channel=AIGAdesign
- (88) El gran hotel Budapest (Wes Anderson, 2014)
- (89) Moonrise Kingdom (Wes Anderson, 2012)
- (90) La cumbre escarlata (Guillermo del Toro, 2015)
- (91) Sherlock Holmes (Guy Ritchie, 2010)
- (92) Sherlock Holmes 2: Juego de Sombras (Guy Ritchie, 2011)
- (93) Una serie de eventos desafortunados (Brad Silberling, 2004)
- (94) Puente de espías (Steven Spielberg, 2015)
- (95) La operación final (Chris Weitz, 2018)
- (96) Mary Shelley (Haifaa al-Mansour, 2018)
- (97) Sun dogs (Jennifer Morrison, 2017)
- (98) El juicio de los 7 de Chicago (Aaron Sorkin, 2020)
- (99) Dark (Baran bo Odar, Jantje Friese, 2017)
- (100) The Babadook (Jennifer Kent, 2014)
- (101) Enola Holmes (Harry Bradbeer, 2020)
- (102) Animales fantásticos y dónde encontrarlos (David Yates, 2016)
- (103) Harry Potter el prisionero de Azkaban (Alfonso Cuarón, 2004)
- (104) Gambito de dama (Scott Frank, 2020)
- (105) Reproducido de “Huffpost”. El doctor asperger. (https://www.huffingtonpost.es/2018/04/19/el-doctor-asperger-colaboro-activamente-con-los-programas-nazis-de-eutanasia-de-ninos_a_23415044/). Derecho Reservado.
- (106) Reproducido de “La caza de los últimos nazis continúa”. Fotografía del visado facilitado por EE UU en 1949 a Jakiw Palij, antiguo guardia nazi. EFE. (HTTPS://ELPAIS.COM/INTERNACIONAL/2018/08/31/ACTUALIDAD/1535716565_466959.HTML). DERECHO RESERVADO.
- (107) Reproducido de “Eichmann en Jerusalem”. El visado con el que Eichmann partió a Argentina desde Génova, en 1950. (<https://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/06/cultura/1302077619.html>). Derecho reservado.
- (108) Reproducido de “todocoleccion”. Documento del partido nazi. (<https://en.todocoleccion.net/military-propaganda/documento-partido-nazi-nsdap-fecha-31-marzo-1937-gau-koblenz~x152481962>). Derecho Reservado.
- (109) Reproducido de “todocoleccion”. CARNET IDENTIDAD PRENSA BARCELONA-SOCIO MONTEPIO. (<https://www.todocoleccion.net/documentos-antiguos/carnet-identidad-prensa-barcelona-socio-montepio-fotos~x31704586>). Derecho reservado.
- (110) Reproducido de “todocolección”. Madrid.1920.Carnet periodista Joaquin Romero Marchent.Agencia española de servicios de prensa. (https://www.todocoleccion.net/documentos-antiguos/madrid-1920-carnet-periodista-joaquin-romero-marchent-agencia-espanola-servicios-prensa~x23059087#sobre_el_lote). Derecho reservado.
- (111) Reproducido de “Anne Frank House”. Línea de tiempo de Anna Frank (<https://www.annefrank.org/es/ana-frank/la-linea-del-tiempo/linea-de-tiempo-de-ana-frank/>). Derecho Reservado.
- (112) Reproducido de “zompa_design”. (@zompa_design). (20 de septiembre de 2020). *Asylum*. (Fotografía). <https://www.instagram.com/p/CFXmqr6qgzt/>
- (113) Reproducido de “CASO FRITZ BAUER” Yad Vashem. (<https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2016/04/29/5723ce1746163faa578b462f.html>). Derecho Reservado.
- (114) Reproducido de “todocolección”. PERIODICO ORIGINAL ALEMAN II GUERRA MUNDIAL 1943. (<https://www.todocoleccion.net/militaria-revistas/periodico-original-aleman-ii-guerra-mundial-1943~x45766227>). Derecho reservado.
- (115) Reproducido de “Alamy”. Credencial de prensa del corresponsal de guerra. (<https://www.alamy.es/foto-credencial-de-prensa-del-corresponsal-de-guerra-para-alemania-en-1966-en-exhibicion-en-el-imperial-war-museum-north-salford-manchester-reino-unido-97123201.html>). Derecho Reservado.
- (116) Reproducido de “Political Testament of Adolph Hitler 1945 page 1” por Adolf Hitler, 1945. (https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Political_Testament_of_Adolph_Hitler_1945_page_1.jpg). Obra de dominio Público

Gesichter in den Straßen, und
 der Nacht sehe ich das Gesicht
 meiner Frau Esther, die auch schon
 lange tot ist. Ich bin nur deswe-
 gen so lange am Leben geblieben,
 weil es etwas gab, was ich tun
 wollte, und jetzt weil ich, da
 wollte, etwas, was ich noch sehen
 mir das nie vergönnt sein wird.
 Ich hege keinen Ha und keine
 Bitterkeit gegen das deutsche
 Volk, denn ist ein gutes Volk.
 Völker sind nicht böse: nur engli-
 sche Philosophen sind es. Der engli-
 sche Philosoph Burke hatte recht,
 als er schrieb: "Ich sehe keine
 Möglichkeit, eine Schuld spruch
 für eine ganze Nation zu fällen".
 Es gibt keine Kollektivschuld.
 Schon die Bibel berichtet, daß der
 Herr Sodom und Gomorrha wegen der
 Lasterhaftigkeit der Männer, die
 darin lebten, zerstören und auch
 ihre Frauen und Kinder nicht ver-
 schonen wollte, da aber ein
 gerechter Mann unter ihnen lebte,
 der wegen seiner Rechtschaffenheit
 vor dem Zorn des Herrn bewahrt
 blieb. Das beweist, daß Schuld

von Rig
 desmarsch nach
 hatten und die alle
 im April 1945 meinen Körper - befreiten
 nen Lebenden Seele in Ketten
 und nur meine Seele in mir nur Ha
 lie en, da gab es in mir nur Ha
 auf die Welt. Ich ha te die Men-
 schen und die Bäume und die Steine,
 denn sie hatten sich gegen mich
 verschworen und mich leiden ge-
 macht. Vor allem aber ha te ich
 die Deutschen. Ich fragte mich da-
 mals, wie ich mich schon in den
 vier Jahren zuvor immer wieder
 gefragt hatte, warum der Herr sie
 nicht strafte, sie nicht - bis zum
 letzten Mann, Weib und Kind - nie-
 der machte und ihre Städte und
 Häuser für immer vom Angesicht der
 Erde tilgte. Und weil Er es nicht
 tat, ha te ich auch Ihn, haderte
 mit Ihm, weil Er mich und mein
 Volk, das Er zu dem Glauben ver-
 leitet hatte, auserwählt zu sein,
 verlassen hatte, ja, ich erklärte,
 es gibt Ihn nicht.

