



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ACADEMIA DE SAN CARLOS

SUPERPOSICIÓN ESTILÍSTICA Y FORMAL DE LAS ARTES VISUALES EN EL PLATO DE RODAJE. A PROPÓSITO DE LAS PELÍCULAS *PASSION* (1982) DIRIGIDA POR JEAN-LUC GODARD Y *BAJO CALIFORNIA. EL LÍMITE DEL TIEMPO* (1998) DIRIGIDA POR CARLOS BOLADO

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN GRÁFICA**

PRESENTA

JOEL ANDRADE PONCE

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. MARCO ANTONIO ALBARRÁN CHÁVEZ

MÉXICO, D.F.

2007



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.

Índice

Introducción general	1
-----------------------------------	---

Primera parte. Cuestiones preliminares

Capítulo I. Intertextualidad

1.1 Intertextualidad.....	8
1.2. Cita. Estrategia de superposición intertextual.....	23
1.3. Modos de la cita.....	27

Capítulo II. Análisis de la forma fílmica

2.1. Análisis de la forma fílmica.....	30
2.2. ¿Qué es el análisis cinematográfico?.....	33
2.3. Metodologías de análisis cinematográfico.....	36
2.4. La imagen cinematográfica.....	47
2.4.1. Iluminación.....	51
2.4.2. Dirección de Arte.....	55
2.4.3. Encuadre.....	62

Segunda parte. Presencia creativa de las artes visuales en el ámbito de la realización cinematográfica contemporánea. A propósito de *Passion* y *Bajo California*. *El límite del tiempo.*

Capítulo III. Presencia creativa de las artes visuales en el ámbito de la realización cinematográfica contemporánea. A propósito de los filmes *Passion* y *Bajo California*. *El límite del tiempo.*

Passion

Sinopsis.....	71
Ficha técnica.....	71
Ficha artística.....	72

Secuencia. Segmentación, descomposición y aislamiento en fotogramas.....	74
Mapa cronológico de secuencias.....	79
Criterio de selección.....	82
Análisis de 35 fotogramas del filme <i>Passion</i>	84
Síntesis.....	109
<i>Bajo California. El límite del tiempo</i>	
Sinopsis.....	112
Ficha técnica.....	112
Ficha artística.....	113
Mapa cronológico de secuencias.....	114
Criterio de selección.....	117
Análisis de 28 fotogramas del filme <i>Bajo California. El límite del tiempo</i>	119
Síntesis.....	132
Conclusiones	134
Apéndice. La Pintura en el Cine. El Cine en las Artes Visuales	142
Bibliografía	152
Filmografía	154

Introducción general

Se comenta animosamente en el ámbito de la investigación universitaria que uno de los rasgos más distintivos del cine de hoy, es ser un cine de *alusiones* y de *fragmentos* donde la parodia es emblemática de la mayor originalidad a la que podría aspirar. Se dice por igual que el de ahora, es un cine que se cimienta sobre las bases de una interdiscursividad genérica y estilística del cine clásico y de los desplazamientos de la televisión al cine y del dibujo animado, con adaptaciones, condensaciones, pastiches, palimpsestos, fusiones y reconversiones de distintas tradiciones figurativas.

A la luz de estas ideas, surge la inquietud por discernir el nivel de **presencia formal** de las artes visuales en el arte de la pantalla grande. Sí el cine de nuestros días es efectivamente un conglomerado de fragmentos y de alusiones de distintos lenguajes figurativos, deseo por consiguiente ubicar el grado de participación del objeto artístico en este proceso de superposición visual de la que se asegura el celuloide es sujeto. En este espíritu, es menester tener en cuenta que en toda producción cinematográfica reciente —de los años sesenta a la fecha— son evidentemente avistables ciertas estrategias de interdiscursividad iconográfica que aluden a motivos televisivos, literarios, publicitarios, informáticos e incluso cinematográficos (cine sobre cine). Sin embargo, cómo se verá más adelante, la pintura y la instalación ambiental, por mencionar sólo algunos casos, son también *referidos*, a través de procedimientos de citación y alusión, en películas de autores contemporáneos como en *Pasión* de Jean-Luc Godard y *Bajo California. El límite del tiempo* de Carlos Bolado. En efecto, en el caso de estas dos cintas la mención de ambas expresiones artísticas es, sobre cualquier otro tipo de mención, sumamente intensa. Salta a primera vista.

Es así que al mirar propuestas visuales de tal naturaleza, y tras la contundencia de las acotaciones esgrimidas acerca del carácter nihilista, paradójico e intertextual del cine contemporáneo, tropiezo con elementos suficientes para formular la hipótesis que perfila mi investigación: dar cuenta sobre *las estrategias de reconversión formal de las artes visuales en el plató de rodaje*, dejando de lado, por esta vez, algún otro tipo de recurso de superposición textual que opere al interior del cine —informática o literaria, por ejemplo. Dicho con mayor amplitud, en el caso del presente trabajo tengo la firme intención de examinar, a partir del análisis del

diseño de *puesta en escena* (iluminación, dirección artística y encuadre) de un grupo de ilustraciones de dos películas, la existencia de operaciones de permutación textual (citas) que tienen como fin evocar a ciertas disciplinas artísticas. Para ser más preciso, quiero observar cómo los elementos constitutivos de la banda de imagen de las cintas *Passion* de Jean-Luc Godard (1982) y *Bajo California. El límite del tiempo* de Carlos Bolado (1998), son dispuestos en el marco de pantalla con la encomienda de concretar una **representación paradójica** de las artes.

Subsecuentemente, un proyecto de diagnóstico como el que acabo de esbozar en párrafos anteriores, impone establecer, necesariamente, un ordenado plan de acción que permita a la operación de análisis orientarse hacia la obtención de resultados verificables. Por tal motivo, pues, he dividido el cuerpo de mi tesis en tres capítulos. El primero de ellos, el marco teórico que circunscribe a mi investigación, se ocupa de algunos de los trabajos críticos más sobresalientes sobre intertextualidad. Autores como Lauro Zavala, Pavao Pavlicic, Heinrich Plett y demás, son motivo de consulta. Su labor discursiva ha estado orientada a indagar, de tiempo atrás, el estado que guardan las artes, la comunicación y el cine en general desde la perspectiva de la intertextualidad posmoderna, es decir, desde el plano del gusto contemporáneo que tiene por principio de organización la superposición y la repetición de formas y estilos. Asimismo, en éste mismo capítulo hago un breve repaso sobre la estrategia de representación más sobresaliente dentro de la poética intertextual (cita) y que ha sido reconocida, ante todo, como **constante formal** en algunos fragmentos de una de las cintas a analizar.

En el segundo capítulo denominado *Análisis de la forma fílmica*, veremos, como preámbulo al estudio de la expresión de análisis fílmico, la distinción esencial que hay entre los conceptos de crítica cinematográfica del análisis cinematográfico, pues ambas escrituras, a falta de un conocimiento básico, son fáciles de confundir —en este sentido, puedo adelantar que la diferencia central entre la crítica cinematográfica del análisis fílmico es, en dos palabras, de orden metodológico, es decir, de procedimiento y acción. En efecto, mientras la crítica se sirve de la síntesis y emite juicios de valor el análisis cinematográfico, por su parte, se basa en la argumentación razonada y en la complejidad fragmentada de la cinta en su conjunto para hallar lo específico de dicha cinta. A continuación, pasaremos a observar el concepto de análisis cinematográfico formulado por varios pensadores que han trabajado desde hace tiempo en la indagación fílmica; a la pregunta de qué es un análisis cinematográfico sigue una serie de

respuestas, acuñadas en base a la práctica escrita y profesional, para definir de manera competente dicha labor exploratoria. Seguidamente se abordan de manera sucinta tres metodologías de análisis cinematográfico publicadas por tres autores distintos, su repaso es referencia obligada para tener en mente una imagen nítida de las herramientas, etapas y procedimientos de acción que proponen, y algunas de las cuales han sido retomas en este trabajo de tesis para el caso concreto de la auscultación metódica de *Passion y Bajo California. El límite del tiempo*. En suma, estas tres propuestas de investigación cinematográfica son los **antecedentes metodológicos** impresos más cercanos a mi investigación. Finalmente, en este mismo episodio se estudia el **aspecto formal** de la imagen cinematográfica, constituida no sólo por los cuatro componentes ya señalados, sino, de igual modo, gracias a la banda sonora, el montaje e incluso por la emulsión química de la cinta. Sin embargo, considero que la iluminación, la dirección de arte —que comprende al mismo tiempo la escenografía, los decorados y el vestuario— y el encuadre bastarán por ahora para la tarea referida. En el futuro venidero, expondré puntualmente la razón por la cual he prescindido de los servicios de información ocular de los demás elementos (quedará justificada la pertinencia del criterio de selección *formal*).

Debo aclarar que el repaso de los dos primeros apartados será breve y mesurado. La finalidad es que los lectores tengan una idea general sobre algunos de los conceptos y términos que estaré empleando a lo largo del transcurso del análisis, a fin de que puedan gozar de una lectura ágil de mi exposición. Por ello mismo, las citas de texto no se harán con el sistema tradicional de nota a pie de página pero de acuerdo al sistema de citación *Harvard* —el sistema *Harvard* se utiliza para incluir de manera sencilla dentro de nuestros escritos y reflexiones la información básica de las fuentes utilizadas para citar, parafrasear o comentar ideas pertenecientes a otros autores. El principal objetivo de este sistema de referencias es facilitar la redacción de escritos académicos y brindar al lector en forma rápida y sencilla la información precisa que le permita ubicar las obras empleadas durante la construcción de un escrito. Este modelo consiste en escribir entre paréntesis al final de la cita, y no al final de la página, el o los apellidos del o los autores, el año de la publicación (en caso de que aparezcan más de dos textos de dicho autor o autores en la bibliografía) y el número de la página de donde se cita el texto.

En el tercer y último capítulo llevo a cabo en sí el trabajo de análisis de las dos cintas elegidas. Dicho con mayor propiedad, procedo a analizar fragmentos de imágenes (fotogramas) de un número determinado de secuencias de las películas, en razón de que el estudio del aspecto figurado, allende de las connotaciones narrativas y dramáticas, proveerá la información visual requerida para identificar los elementos y estrategias de transposición artística. Por lo demás, viendo las cosas en perspectiva, debo recalcar que mi propuesta de trabajo es una **re-lectura interpretativa** de un grupo de elementos figurados de un número determinado de fotogramas de cada una de las dos producciones —esta es sin duda la parte central sobre la que se erige mi proyecto de investigación, pues es aquí donde se hace tangible la conveniencia del empleo de los conceptos de intertextualidad (cita, alusión, superposición, representación) y de las herramientas y técnicas metodológicas de análisis cinematográfico estudiadas y seleccionadas para el examen de las dos cintas, con el único afán, desde luego, de corroborar la hipótesis que moldea mi indagación. En consecuencia, es por eso que considero importante repasar los dos primeros capítulos que anteceden a este tercero pues ahí se hallan muchas de las nociones que estaré aplicando en este tercer capítulo. Ahora bien, como ha sido ya apuntado por varios analistas cinematográficos, cada análisis posee su propio cuerpo y define su propio esquema de trabajo, ante ello, deseo que el presente ejercicio de escritura cumpla con los objetivos y las expectativas académicas e analíticas que han sido trazadas hasta este momento.

Como colofón a esta sección introductoria, no hay que pasar por alto la confirmación de que el cine es considerado ya desde temprana edad como una obra de arte, es decir, como un producto susceptible de ser estimado y evaluado en razón de su naturaleza visual, evocativa y expresiva, más allá de sus connotaciones narrativas y dramáticas, heredadas de la literatura y del teatro, por tanto, está claro que el cinematógrafo no se encuentra fuera del plano de las artes. Ergo, en plena correspondencia con los argumentos esgrimidos hasta aquí, deseo resaltar que en lo que respecta a mi paso por la Academia de San Carlos, en particular, a mi estancia académica en la orientación de **Gráfica**, es de suponer que mi proyecto de investigación de maestría debiera girar en torno al grabado o a un tema relacionado al mismo en lugar de ocuparme del cine, específicamente de un análisis cinematográfico, sin embargo, no debe de ser necesariamente así. De primera de mano, pareciera que la estampa y el cine o el teatro y la pintura o la cerámica y el performance, no tienen mucho en común —trabajan con materiales distintos, ocupan espacios de

expresión diferentes e incluso poseen espectadores específicos. Sin embargo, reflexionar sobre ambas tradiciones culturales, siempre inmersas en cuestiones de representación visual, es una pretensión auténtica pues conjeturar sobre el estado actual que guarda el género cinematográfico artístico desde la perspectiva del alumno grabador no se aparta de los propósitos fundamentales del programa de maestría: *la formación de especialistas que puedan desarrollar tareas específicas relacionadas con la investigación, la docencia y el intercambio de conocimientos en el campo de las artes visuales*. Más aún, considero que es el momento de que los artistas visuales hagamos ya acto de presencia en áreas de la comunicación visual de las cuales hasta ahora nos hemos absurdamente distanciado (el cómic, el graffiti, la televisión, la publicidad, *los media*, el cine). Quizá estén en lo cierto quienes aseguran que no hay, en apariencia, razón alguna por la cual debiéramos ocuparnos de tareas que tienen lugar muy lejos, demasiado lejos diría yo, de nuestro compacto entorno artístico. Es verdad, tal vez las artes visuales, como se conciben desde el contexto del taller institucional, no tengan nada en común con la realización cinematográfica de nuestros días, por ejemplo. No obstante, soy un profesional de las artes visuales, esto implica por lo tanto un compromiso de mi parte por observar y analizar esos acontecimientos de la vida diaria que influyen de modo decisivo en nuestra manera de ver, entender y aprehender el mundo que nos rodea. En este orden de ideas, argumentar sobre cuál es la **relación alegórica** entre el cine de hoy y las artes en general, a partir del análisis de las formas visibles de fragmentos de imagen de las películas *Passion* y *Bajo California*. *El límite del tiempo* es absolutamente legítimo: es tan sólo una **observación crítica** que hago de una actividad cultural contemporánea.

Pero aún hay más: una mirada panorámica de las circunstancias actuales nos permiten ver que una singularidad concomitante que comparten el grabado y el cinematógrafo tiene que ver con el hecho de que ambos están empleando por igual, y de manera periódica, un número determinado de procedimientos de representación que tienen por principio de organización la **repetición** y la **multiejemplaridad** del evento (cita, montaje, collage, pastiche, parodia). En efecto, en el caso de la gráfica nueva o de la llamada **neográfica** se recurre habitualmente a la repetición múltiple y a la superposición de impresiones donde, justamente, la ironía se torna en un elemento distintivo de la obra. Como testimonio de lo anterior basta con observar el trabajo reciente de tres jóvenes grabadores mexicanos: Alejandro Pérez Cruz, Minerva Cuevas y Demían Flores. Así pues, el fundamento crítico sobre la pertinencia de observar la relación alegórica entre

el cine de hoy y las artes en general, con base, lo digo una vez más, en el análisis de las formas visibles de fragmentos de imagen queda por ahora justificado. Efectivamente, como se observará más adelante, existen, entre ambos lenguajes artísticos, elementos de acción y procedimientos de **permutación** plausibles de examinar.

Para culminar debo añadir que el estudio del fenómeno cinematográfico continua siendo prolifero en diversas áreas de la comunicación social (la psicología, la sociología, la antropología). Sin embargo, observo con sorpresa que en México, particularmente, en la esfera de las artes visuales, son todavía escasas las propuestas escritas de análisis cinematográfico, en comparación, digamos, con el examen de la instalación, la fotografía o del discurso teatral. En este sentido, la presente investigación puede tener el efecto de reconocer la trascendencia que tiene para la prosperidad de las artes de lo visible, en los grados de licenciatura y de maestría, el estudio de la expresión cinematográfica contemporánea, al igual que sus nuevas metodologías de investigación, pues así se extiende ampliamente el horizonte de investigación y propuesta visual de los egresados, hasta ahora concentrado, como señalaba, en la pintura, la escultura y el grabado.

Primera parte.

Cuestiones preliminares

Capítulo I. Intertextualidad

1.1. Intertextualidad

Antes de iniciar el repaso de las estrategias de alusión y representación intertextual, es conveniente observar, aunque sea de manera sucinta, aquello que algunos han llegado a calificar como el **gusto intertextual**, es decir, la tendencia generalizada de representación que tiene por principio de organización la superposición y la repetición de estilos y formas, y de donde se desprende, subsecuentemente, la maniobra próxima a examinar (cita).

Para dar inicio es Lauro Zavala, uno de los más destacados docentes mexicanos encargado de analizar el fenómeno de la intertextualidad desde el ámbito de la investigación universitaria, quien aporta los primeros datos: “El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación.” (Zavala, 1996, 4). Teniendo esta nota como base, Zavala destaca el papel que desempeña el espectador en la relación intertextual entre **texto** y su **intertexto**. La intertextualidad, es de acuerdo con él, el producto de la mirada que lo construye. Ésta depende en buena medida del sujeto que observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde determinada perspectiva: precisamente la del observador. (Zavala, 1996, 4).

Por otra parte, para Heinrich Plett, pensador de origen alemán, cuyo trabajo ha girado en torno al estudio de la intertextualidad cultural desde el campo de la escritura crítica, la intertextualidad se constituye a partir de someter al texto a un proceso de repetición, es decir, todo texto nace a partir de otro que le precede y deviene en producción de textos subsiguientes. De acuerdo con Plett el fenómeno intertextual parte de que: “... todo texto es un intertexto, es decir, simultáneamente post-texto y pre-texto.” (Plett, 80).

Ante estos comentarios, se entiende que la base sobre la que se cimienta la distinción intertextual es la que atañe, de acuerdo a ambos autores, a la operación de **bisar** el texto —todo acto cultural de elementos significativos autónomo, delimitado y coherente (una película, un concierto, una novela, un acto amoroso, un poema) — en textos subsiguientes. En otros términos, la intertextualidad tiene lugar al momento en que un texto deja de ser limitado; en el instante en que sus elementos constituyentes, como los define Plett, hacen referencia a elementos de otros textos. Extrapolando el término, la intertextualidad implica una trama de significaciones que se

entreteje con elementos precisamente de cada acto cultural. En la esfera de la expresión escrita, por ejemplo, es fácil observar la manera cómo se origina este principio de repetición: podemos encontrar poemas que dan lugar a otros poemas, novelas que dan lugar a cuentos o más contundente todavía, películas que incautan partes y fragmentos de un cuento o de una canción. Así, tenemos que la cita es una de las estrategias más recurrentes de la poética intertextual, misma que puede ocurrir en un filme —Oliver Stone superpone en *Natural Born Killers* elementos de diversos textos televisivos y de comunicación masiva—, en una novela, la forma más conocida de citación, o en una canción. Anticipando un poco las cosas, en lo que respecta a los filmes de *Passion* y *Bajo California. El límite del tiempo* son precisamente la superposición y permutación de motivos artísticos y escénicos (pre-textos) en el nivel formal, los que definitivamente confieren a ambas cintas su naturaleza intertextual. Debo recordar que el objetivo central de mi investigación es demostrar, en los capítulos siguientes, esta hipótesis de manera gráfica y metódica.

Una vez revisada la definición del concepto de intertextualidad —fue breve, es cierto, en realidad es mayor el tiempo requerido para abordar el tema de manera pormenorizada— hagamos un poco de memoria y veamos rápidamente los antecedentes inmediatos de la intertextualidad presente. De esta suerte, sí se acepta la existencia de una intertextualidad reciente, denominada **postmoderna**, como un fenómeno cultural visible en diversos campos de la comunicación social, incluidos, por supuesto, las artes y los medios masivos de información, entonces, debemos aceptar la presencia de una intertextualidad moderna que le antecedió.

En este sentido, el escritor Pavao Pavlicic es quien proporciona una serie de indicaciones históricas referentes al proceder de esta red de significaciones textuales. Primeramente, dicho autor asegura que la intertextualidad como procedimiento literario ha existido durante siglos, pero es en nuestro tiempo, donde se ha percibido la importancia de ese fenómeno, de describirlo y definirlo. Apunta: “... todos los períodos artísticos se han desarrollado, en lo fundamental, en oposición a la época precedente, mientras que el postmoderno toma en cuenta toda la tradición anterior a él... la diferencia entre el arte moderno y el postmoderno consiste en que el modernismo se esfuerza por romper con el pasado, y el postmodernismo, por incluir dentro de sí el pasado.” (Pavlicic, 165).

A la luz de este argumento, considero fundamental, para un mejor discernimiento sobre la materia, abordar la expresión intertextual desde dos tradiciones de la cultura occidental que se complementan: modernidad y postmodernidad. De este modo, en primer lugar, se sostiene que el pensamiento moderno está basado en la búsqueda de un tiempo nuevo e innovador a aquel que le precedió, el arte modernista no necesita del pasado, excepto como objeto de oposición. Por el contrario, el arte postmodernista parte de la objeción de que el pasado no puede ser desechado, la conciencia dominante del Postmoderno es la conciencia de la presencia del pasado en el presente y de que el pasado participa muy vivamente en todo presente. "Para que el nuevo texto se entienda, debe tener dentro de sí algo viejo y el lector debe estar entrenado en los viejos textos." (Pavlicic, 166).

Antes de proseguir debo decir que el término **posmodernidad** es utilizado para referirse a diversos procesos culturales surgidos durante los últimos 25 años en distintas partes del mundo, y como respuesta a distintas condiciones específicas de cada región, si bien en los Estados Unidos y Europa occidental las discusiones sobre la posmodernidad han estado asociadas a la discusión sobre las sociedades post-industriales estudiadas por Daniel Bell y Jürgen Habermans, y han estado ligadas, por igual, a la crítica post-estructuralista diseminada por Jacques Derrida y al pensamiento post-humanista de Michel Foucault. En 1954 el historiador Arnold Toynbee utilizó el término para referirse a la caída de la civilización occidental en la irracionalidad y el relativismo a partir de la década de 1879. De este modo, la posmodernidad es:

“... básicamente un conjunto heterogéneo de procesos culturales que surgen lo mismo en arquitectura que en pintura, fotografía, cine, televisión y rock, y muy especialmente en las nuevas formas de la escritura contemporánea, esto es, no sólo las propiamente literarias sino sobre todo en las estrategias de escritura de las ciencias sociales contemporáneas. La posmodernidad, para el filósofo Jean-François Lyotard, es la condición de la cultura contemporánea en la que han sido relativizados los “grandes relatos” de la tradición occidental, *id est*, las grandes explicaciones racionalistas del mundo. En su lugar quedan los “pequeños relatos” que pueden tomar la forma de una amalgama fragmentaria del sentido común, la percepción individual y la interpretación especializada. Entre los términos centrales del debate sobre la posmodernidad están los de esquizofrenia cultural (Fredric Jameson), cultura del simulacro (Jean Baudrillard) y estética de la alusión (Humberto Eco). En la condición posmoderna siempre es el lector o receptor de los productos culturales quien tiene la última palabra, a diferencia de la lógica *pre-moderna*, donde el artista está al servicio de una idea trascendente, o de la lógica del arte *moderno*, donde se consagra al artista como creador absoluto. En la posmodernidad se enfatiza la

interpretación por encima de la intención original, se valoriza la parodia sobre la originalidad, y se prefiere la incertidumbre sobre la verdad irrefutable. Es un espacio propicio a la ironía, la auto-referencialidad y la paradoja.” (Zavala, 1998, 78).

Después de esta extensa lección sobre posmodernidad del pensador mexicano Lauro Zavala me resta sólo agregar que, en efecto, el término posmodernidad es aún lo suficientemente flexible para ser utilizado como denominador de procesos culturales aparentemente tan distintos entre sí, sin embargo, en esta ocasión, en lo concerniente al marco teórico que circunda mi indagación, el término hace alusión “al ámbito de la combinatoria ilimitada y al dialogismo intertextual, la heteroglosia de voces y la multiplicación de perspectivas superpuestas, a la estética de la ironía, la parodia, la cita y al pastiche.” (Zavala, 1998, 79).

En suma, queda claro que la sensibilidad moderna se caracteriza por la creación de lo nuevo, lo viejo es visto con una actitud discrepante, es el material o adversario polémico, mientras que la conciencia posmoderna se caracteriza por una actitud de reavivamiento de lo viejo (lo viejo es interlocutor y maestro). Ahora bien, este cambio de actitud de un periodo a otro respecto a la noción de realidad, es decir, el lapso en que se considero pertinente no pasar por alto la conciencia del pasado y de incorporarlo al presente inmediato tiene que ver claramente, entre otras cosas, con la llegada de espectaculares avances en la información y en la producción industrial en Europa Occidental y Norteamérica a finales de los años sesenta. “La producción, gracias a la electrónica, comenzó a moverse hacia su fase postindustrial, lo que enseguida significó también una redistribución del poder social. Las clases en el sentido corriente desaparecieron, y aparecieron nuevas formas de homogeneización y organización sociales... En el plano de la información se llegó a la explosión de nuevos *media*, lo que creó nuevos tipos de inserción del individuo en la sociedad, nuevas reacciones a esa inserción y nuevas relaciones entre el individuo y la colectividad. Los *media* empezaron a crear un nuevo público, no sólo para sí mismos, sino también para el arte.” (Pavlicic, 178).

En efecto, con el advenimiento de dichos alcances industriales e informativos el modernismo encontró un medio que se le presentaba cerrado, los nuevos *media* no eran adecuados a los objetivos que el modernismo quería alcanzar. Como señala nuestro autor, los *media* no contribuyen a cambiar el mundo en la manera que lo quiere el modernismo, ni están en armonía con el papel mesiánico del arte, ni tampoco con el dogma de la integridad y unicidad de

la obra artística. Más aún, Adolfo Sánchez Vázquez al comentar en *Radiografía del posmodernismo* la lógica cultural de la explotación y dominación de los hombres y los pueblos en nuestra época actual (capitalismo tardío), que se caracteriza además por la autolegitimación del poder y la pérdida de la legitimación del saber, asegura: "Lo posmoderno se presenta como un cambio radical del pensamiento en las condiciones de existencia que siguen a las de la modernidad. Estas condiciones de existencia... son las propias de una sociedad informatizada en la que la multiplicación de las máquinas de información, con sus múltiples juegos de lenguaje, afecta a la interacción social...". (Sánchez Vázquez, 23).

Así pues, el desarrollo de la tecnología informática (a partir de los años sesenta), por un lado, y la crisis de los valores culturales del modernismo (razón, progreso y el destino de la historia) desde mediados del siglo XIX, por el otro, son los **acontecimientos históricos** que dan lugar a ese cambio de actitud respecto al mundo, la sociedad y las artes. Ambos sucesos inciden de manera contundente en las relaciones sociales y humanas actuales, situación que se prolonga por derivación al horizonte de la comunicación y la cultura de masas. Por lo demás, hoy día son precisamente la ironía y la parodia los impulsos dominantes dentro de la intertextualidad posmoderna debido a que los principios de emancipación social postulados por la conciencia moderna son ahora satirizados y radicalizados de manera fenomenal. No es difícil constatar que en estos momentos toda operación de alusión y citación es en la mayoría de los casos de orden cáustico y paradójico mientras que en la modernidad, como se observará en seguida, era de carácter único, en el sentido de unicidad.

De regreso una vez más a la disertación sobre la noción de intertextualidad, hemos llegado a las relaciones intertextuales estudiadas y ejemplificadas por Pavao Pavlicic en el plano de la escritura crítica, considero, no obstante, que a pesar de que el autor sólo constata su asistencia en el área de la práctica literaria siguen estando presentes en distintos actos de la vida cotidiana. Para dar inicio, el autor enuncia una serie de valores indicativos sobre ambas estrategias de representación intertextual. Moderna:

“... la obra artística echa mano a algo concreto, se establece una relación intertextual o intermedial con una obra concreta del pasado o con una creación concreta de otro medio. Para la relación intertextual el modernismo escoge textos concretos para destruirlos, tratándolos como símbolos de lo viejo, o para proclamarlos precursores y de todos modos tratarlos como símbolos de lo viejo, al tiempo que se

rechaza todo lo demás que no es escogido. En la intertextualidad moderna el diálogo intertextual se realiza en la forma de **cita, alusión, polémica, travestí, parodia**, a pesar de ello, el texto con el que se entabla la conversación sigue siendo reconocible, del mismo modo que sigue siendo fácilmente perceptible el modo en que el nuevo texto se relaciona con él.” (Pavlicic, 167, 168).

Por lo que se refiere a las relaciones intertextuales del postmodernismo, sucede lo contrario:

“... la obra postmoderna no establece una relación con lo individual en una obra o autor, sino con lo general, no se vincula a un texto concreto, sino a un grupo de textos; la obra postmoderna se remite así a todo un género o a toda una época, o a toda una convención literaria. Los postmodernistas establecen la relación intertextual con cierto grupo de textos de manera de asimilar las convenciones genéricas o de todo tipo a que se han atenido los viejos textos, para ellos lo importante es el género, la época, o la convención, les resulta más fácil remitirse a ellos a través de la **pseudocita** o la **mistificación**, a menudo citan fragmentos de una obra inexistente, ya que en tal texto es fácil incrustar todas las propiedades de un género, una época o una convención. (Pavlicic, 168, 169).

Por lo tanto, queda claro que la intertextualidad postmoderna establece una relación lógica y de sentido con textos viejos o ajenos de los cuales se asimilan las convenciones genéricas, estilísticas o de cualquier otro. En los postmodernistas las relaciones intertextuales se centran ante todo en la sintagmática y la combinación, el objetivo en el establecimiento de tales vínculos es la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes. Hasta aquí el repaso sobre la especificidad de la estética intertextual. Hemos vistos la manera cómo ambas tradiciones, moderna y posmoderna, se complementan dando origen a toda una serie de elementos de fragmentación textual. Pero tanto en una como en la otra subyace el principio básico de la **repetición**. En este sentido, a modo de conclusión, Lauro Zavala ha acuñado una definición sobre la intertextualidad postmoderna que valdría la pena retomar: “Relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y su contexto cultural. Recuperación del pasado (de sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente donde el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad. Creación de pseudocitas, mistificaciones, facsímiles apócrifos y otros recursos donde se imitan rasgos formales y estilísticos. Relación sintagmática (de combinación) de rasgos textuales (de textos

existentes y apócrifos). Adición de un nuevo texto a significados ya existentes. Afirmación de lo viejo y su eternidad.” (Zavala, 1996, 9).

La continua transformación y devenir del texto pasado en texto presente en la mirada de quien lo construye (intertextualidad postmoderna) es característica de la cultura contemporánea. Por lo demás, aún en nuestros días en algunas películas —incluidas las que vamos a analizar aquí y otras más entre las que destaca, por decir, *El Decamerón* de Pier Paolo Pasolini, *La marquesa de O* de Eric Rohmer—, la integración de elementos de un grupo de textos pictóricos, gráficos y de instalación se hace con el fin de recuperar el presente inmediato otorgado por las artes, paralelamente, hay, como se comprobará con el análisis de *Passion* y *Bajo California*, una interrelación lógica y de sentido con el arte en general.

Un último comentario antes de pasar al siguiente apartado. Hemos visto brevemente cómo la práctica intertextual ha operado desde hace rato en el ámbito de la comunicación social y la cultura de masas (cine, cuento, televisión). No obstante, en lo que concierne a la esfera de las artes plásticas, tiempo atrás hubo artistas involucrados en los mismos procedimientos creativos de repetición y superposición textual, algo que al paso del tiempo hemos llegado a definir como intertextualidad; fueron artistas plásticos que moldearon un modelo de representación que hoy día reconoceríamos como auto-referencial. Como precursores, pues, tenemos que entre el otoño de 1912 y la primavera de 1913, Pablo Picasso y Georges Braque realizaron una serie de obras que plantearon varias cuestiones acerca de la categoría del objeto artístico. Algunos de estos trabajos tales como *La Suze* y *Naturaleza Muerta «Au Bon Marché»* (ilustraciones 1, 2 y 3), están construidas con “trozos” de materiales como periódicos, etiquetas y cartones. Las palabras, las letras y los caracteres tipográficos formaban parte de los cuadros, pero como éstos no podían ser clasificados como los objetos artísticos convencionales, se inventó una “nueva” categoría: los *papiers collés*, “papeles pegados” o “collages”.

Según Francis Francina a partir de estos papeles pegados (collages), la “forma” del objeto artístico es ahora diferente: los elementos reales del collage sustituyen el ilusionismo que se crea en el óleo sobre lienzo, y agrega: “El desarrollo del fotomontaje fue uno de los legados del Cubismo. Con esta técnica, se manipularon los procesos lingüísticos de “selección” y “combinación” para hacer perdurar «el carácter internamente dialéctico del signo», es decir, la lucha entre los juicios de valor social que acontecen en su seno. Con el uso de la ironía y el

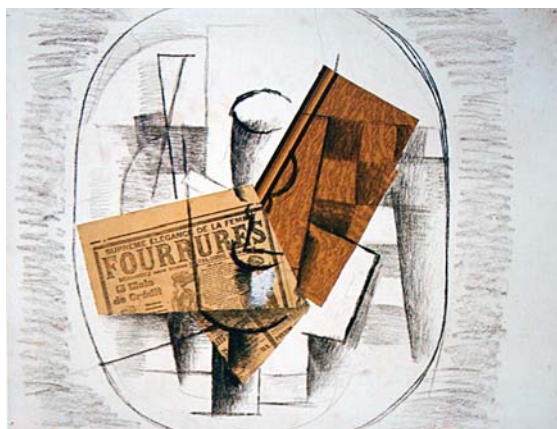
retruécano, se quería revelar la manera en que un grupo dominante trata de convertir el signo en monoacentual, tratando de estabilizar las luchas sociales y las contradicciones de sus propios propósitos ideológicos.” (Francina, 182).



(1) Picasso, *La Suze* (Vaso y Botella de Suze), Noviembre, 1912. Papeles pegados, aguada y carboncillo sobre papel, 65x81cms. Galería de Arte Universidad de Washington, St. Louis.



(2) Picasso, *Nature Morte «Au Bon Marché»* Primavera 1913. Óleo sobre papeles pegados sobre Cartón, 24x36cms. Colección Ludwig, Aachen.



(3) Georges Braque, *Verres et Bouteille «Fourrures»* (Vaso y Botella «Fourrures»), 1913. Carboncillo, papel pegado imitando a madera y periódico sobre papel, 48x62cms. Colección Privada, Basilea.

Por su parte, Gregory L. Ulmer asegura que el collage es la innovación formal más revolucionaria en la representación artística que tuvo lugar en el siglo XX. “... el collage fue introducido en las artes superiores como una solución a los problemas planteados por el cubismo analítico, solución que finalmente proporcionó una alternativa al ilusionismo de la perspectiva que había dominado la pintura occidental desde los inicios del Renacimiento... el collage cubista, al incorporar directamente a la obra un fragmento real del referente (forma abierta), sigue siendo «representacional», mientras que rompe por entero con el ilusionismo *trompe d’oeil* del realismo tradicional... el collage es la transferencia de materiales de un contexto a otro.” (Ulmer, 126-127). Por consiguiente, el collage fue el primer elemento de repetición y seriación que aparece en el ámbito de la plástica y que eventualmente se convirtió en uno de los instrumentos predominantes en las artes del siglo XX. Por comodidad didáctica y por comodidad de exposición, por razones ideológicas y sociales, de algún modo, se pretendió mediante estos «papeles pegados» vaciar de seriedad la pureza cultural de las obras del arte “culto”.

Ahora bien, muchos años antes, a mediados del siglo XVII, Diego Velázquez pintó un extraordinario lienzo llamado *Las Hilanderas*, una de las obras más interesantes y enigmáticas del pintor sevillano, sobre todo en cuanto al tema, La fábula de Aracne (fig. 4). En primer plano vemos cinco mujeres que preparan las lanas para la fabricación de tapices. Al fondo, detrás de ellas, aparecen otras cinco mujeres ricamente vestidas, sobre un fondo de tapices. Esta última escena será la que da título al cuadro ya que recoge la fábula en la que la joven Aracne, al presumir de tejer como las diosas, es retada por Atenea a la confección de un tapiz —poner el mensaje alegórico o mitológico en un segundo plano es un juego típico del arte Barroco. Y es precisamente el tapiz colgado en la pared del fondo lo que llama nuestra atención, en virtud de que estamos ante un caso de pintura sobre pintura, es decir, es un buen ejemplo de lo que podríamos llamar como cita pictórica en una pintura. En este sentido, Diego Angulo Íñiguez nos confirma que dicho tapiz es, en efecto, una copia del cuadro original realizado por el pintor veneciano Tiziano entre los años 1559-1562 titulado *Rapto de Europa* (fig. 5), es decir, cerca de cien años antes que Velázquez. Así pues, el pintor sevillano *cita* la obra de Tiziano mediante la copia del cuadro en *Las Hilanderas*.

“Mientras los personajes principales, a pesar de su abocetamiento se perciben claramente, el fondo, salvo los genios alados que descienden de los cielos, resulta sumamente borroso, y sólo fijando mucho la atención es posible delimitar las figuras en él representadas. Una vez vistas, creo que el asunto no ofrece duda alguna: es el Rapto de Europa. En la masa que aparece entre Aracne y una de las dos damas que a la derecha contemplan el tapiz se distingue la parte anterior del cuerpo del toro blanco que huye con Europa recostada sobre sus lomos. Que se trata del rapto de Europa lo confirma, además, que Velázquez se limita a copiar el lienzo de Tiziano de ese tema. Como es sabido, la pintura del maestro veneciano había merecido los honores de ser copiada también por Rubens en una de sus estancias madrileñas.” (Angulo Íñiguez, 103).



(4) *Las Hilanderas*, 1657. Óleo sobre lienzo.
220x289 cm. Madrid. Museo del Prado.

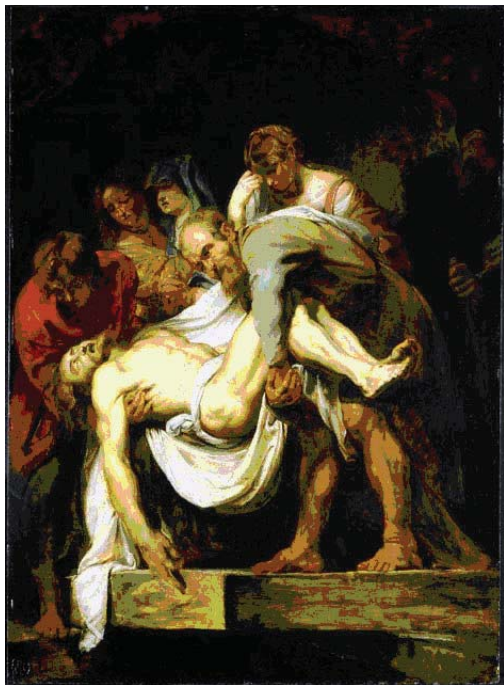


Detalle tapiz del fondo

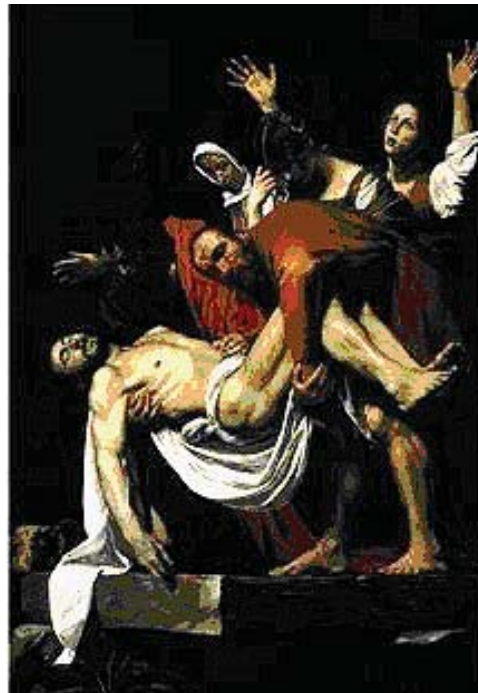


(5) *El Rapto de Europa*, 1559-62. Óleo sobre lienzo, 185 x 205 cm.
Museo Isabella Stewart Gardner, Boston

De igual modo, Peter Paul Rubens, a principios del siglo XVII, copió un número de cuadros del mismo Tiziano, y de otros artistas más, en varios momentos de su carrera artística. La copia era una moda muy común en aquellos tiempos por que permitía a los príncipes enriquecer sus colecciones con las copias de los maestros más célebres a un precio relativamente más bajo. Por otra parte, los mismos pintores no consideraban como una humillación aquel tipo de trabajo ya que más bien, para ellos, era como un aprendizaje de técnica y estilo. Así, Rubens aprovechó la posibilidad que se le ofrecía para estudiar con minuciosidad las obras de los grandes maestros de la pintura clásica. Cuando copia para sí mismo y no por encargo, trabaja libremente a su antojo; estudia, interpreta y experimenta soluciones, a veces, llega a reelaborar viejos ensayos de las obras maestras de otros pintores, se ejercitaba una y otra vez probando y reprobando en la búsqueda constante de lo nuevo y lo diverso. En la copia de *El Sepulcro de Cristo* (fig. 6), por ejemplo, infunde a sus personajes una vitalidad, un movimiento y una fuerza distinta al original de Caravaggio (7).



(6) *El Sepulcro de Cristo*. 1614. Copia del cuadro original de Caravaggio. Óleo sobre tabla. 88.3x66.5 cm. Galería Nacional de Canadá, Ottawa.

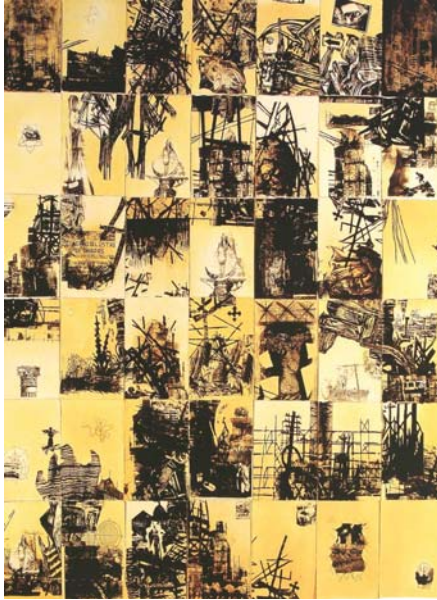


(7) *El Sepulcro de Cristo*, 1603-4. Óleo sobre lienzo. 300x203 cm. Museo del Vaticano. Roma

En suma, vemos que el principio rector de la repetición está presente en la historia del arte desde hace bastante tiempo, desde antes de Picasso y Braque, sin embargo, en el caso de la pintura barroca, copiar, aparte de que representaba un efectivo método para aprender a pintar, era una buena forma de reconocer y exaltar la genialidad de otro pintor y era, en contados casos, y lo es aún todavía en nuestros días, una bella manera de dialogar e interactuar plásticamente con el artista admirado, como hizo Rubens, por ejemplo, con *El Sepulcro de Cristo* de Caravaggio. En Velázquez la mención que hace del cuadro de Tiziano en el plano del fondo de *Las Hilanderas*, tiene más el aspecto de una cita, como la define Plett (*repetir parcialmente fragmentos, trozos, de un texto al interior de otro*), que una simple reproducción general del cuadro. No obstante, en ambos autores, subyace, lo digo una vez más, el fundamento compositivo de la repetición. Por lo demás, en el modernismo y en la posmodernidad la copia, la imitación, la repetición del código, conlleva una carga irónica y crítica, del mismo modo, mediante la multiplicación de perspectivas la obra adquiere un carácter de auto-referencialidad definida por Zavala como *la capacidad del texto (la obra) de crear sus propias condiciones de lectura*, que es lo que sucede precisamente en los primeros collages de la pintura moderna.

Pero aún hay más: una mirada panorámica de las circunstancias actuales nos permiten ver que una singularidad concomitante que comparten el grabado y el cinematógrafo, tiene que ver con el hecho de que ambos están empleando por igual, y de manera periódica, un número determinado de procedimientos de representación que tienen por principio de operación la **repetición** y la **multiejemplaridad** del evento (cita, montaje, collage, pastiche, parodia). Precisamente en el caso concreto de la gráfica nueva o de la llamada **neográfica** se recurre habitualmente, como han señalado puntualmente Manuel Loiza y Fernando Gálvez de Aguinaga, *a la repetición múltiple y a la superposición de impresiones*. Como testimonio de lo anterior, hay que observar el trabajo reciente de tres jóvenes grabadores mexicanos: Alejandro Pérez Cruz, Minerva Cuevas y Demian Flores (ilustraciones 8, 9 y 10, siguiente página). En este tenor, es a partir del año de 1968 cuando se inicia, de acuerdo con Raquel Tibol, una nueva reflexión acerca del carácter y función del grabado: “Desde entonces el grabado empezó a internarse en caminos híbridos: algunos artistas se internaron en lo pictórico, lo escultórico y en lo fotográfico. Asimismo, la *Muestra gráfica 73* marcó una pauta que los grabadores mexicanos de una u otra

tendencia tuvieron que tomar en cuenta. Se popularizó el uso exclusiva e indistintamente del mimeógrafo, los sellos y cualquier otro recurso no ortodoxo.” (Tibol, 251, 267).



(8) *Decadencia*, 1998. Neográfica/
papel de algodón, 196x234cms.
Políptico.



(9) Demian Flores, *Monte Alban*, 2000.
Serigrafía sobre cajas impresas.
Medida variable.



(10) Minerva Cuevas, Sin título, 2000.
Calcomanías/offset. Diversas medidas.

Por tanto, pues, en este caso tenemos como antecedente histórico que desde principios de los años setenta se comienzan a imponer técnicas y procedimientos no convencionales de reproducción mecánica en los procesos artísticos de estampación (mimeógrafos, sellos, foto-

offset, lito-offset, carteles, rótulos, etc.), de hecho, hoy día en el programa de maestría de San Carlos, no es difícil encontrar a estudiantes, maestros e investigadores trabajar con los mismos procedimientos sobre temas similares. En el plano de la realización cinematográfica contemporánea, algo parecido ha estado ocurriendo desde los años sesenta, en este caso, no obstante, las cosas suceden a través de sus propios principios y fundamentos de realización (montaje, dirección de arte, cine fotografía, encuadre), recordemos que este es el tema central de mi investigación. Así pues, existen contundentemente entre ambos lenguajes artísticos, siempre inmersos en cuestiones de representación visual, elementos de acción y procedimientos de **permutación** plausibles de examinar.

Por cierto, Jacques Aumont nos comenta que ya anteriormente, durante el apogeo del cine mudo, se pretendió establecer una cierta *filiación orgánica y de contenido* respecto al cine y las artes plásticas en general. Si bien es cierto que la mayoría de tales afiliaciones de origen ocurrían en relación al marco, al encuadre y al espacio pictórico, la gráfica también ejerció interés en algunos realizadores. En este sentido, veamos lo que comentan Áurea Ortiz y María Piqueras en relación a Pierre Kast quien llevo a cabo un documental en blanco y negro con el título: *Les désastres de la guerre* (1952), basándose en la serie de aguafuertes grabados por Goya entre 1810 y 1820, conocidos con el mismo nombre «Los desastres de la guerra». “Tras la primera parte, se suceden, alternativamente, los grabados de «Los desastres» y otros no pertenecientes a la serie, como por ejemplo algunos de «Los caprichos», con fines puramente dramáticos y expresivos. El director Kast, pone en relación algunos grabados con otros, mediante la elección de actitudes similares de personajes o la presencia de monstruos o atrocidades semejantes. La cámara avanza por los distintos grabados, escrutando las líneas del buril, las luces y las sombras, detalle a detalle.” (Ortiz & Piqueras, 147).

Esta propuesta documental, que explora el carácter expresivo y dramático del grabado, en este caso de Goya, con movimientos de cámara, ángulos cerrados y con la presencia simultánea de personajes, es, sin duda, un magnífico ejemplo del interés creativo que ha despertado no sólo la pintura pero también el grabado en el espíritu de ciertos directores cinematográficos —Pierre Kast fue, desde los días de la posguerra, un destacado crítico y director de cine francés de quien cortometrajes como *Les Charmes de l’existence* (1949), *Les Femmes du Louvre* (1951), *Les Désastres de la guerre* (1952) se consideran como los primeros antecedentes de la *Nouvelle*

Vague. En todo caso, recorrer las tonalidades, las sombras y detenerse a contemplar las líneas y manchas de las estampas del maestro español es una experiencia visual distinta a aquella que nos conmina a contemplar una pintura o una gran tela, donde ciertamente destaca el efecto visual de la composición y el color. El documental de Kast explora las posibilidades de interacción entre la vista cinematográfica y *Los desastres de la guerra* pero en relación a la plasticidad de las tonalidades monocromáticas de las impresiones, de los planos y volúmenes que surgen al interior de las obras a partir del diseño tonal de los blancos, grises y negros, y no tanto en relación al marco visual. Es, en efecto, el contenido orgánico interno de los grabados lo que provoca la atención del realizador. Ya que andamos en esto, eventualmente, en el punto 2.4.2 del segundo capítulo, observaremos de qué manera en nuestro país hubo artistas plásticos quienes, desde los años cuarenta del siglo pasado, sintieron esa misma inquietud evocativa por reconocer vínculos, afinidades y filiaciones *orgánicas* entre el grabado y el cine.

1.2. Cita. Estrategia de superposición intertextual

En esta parte del presente capítulo señalaré la especificidad y función sobre la estrategia de alusión intertextual conocida como *cita*, y que he reconocido como constante estilística y formal en imágenes del primer largometraje próximo a analizar. Por lo demás, se considera estrategia de representación debido a su constante asistencia en muchos quehaceres de la vida cotidiana.

Para dar inicio, Heinrich Plett nos dice que la cita, como una unidad intertextual, es también bien conocida fuera del discurso de los estudiosos: “... la cita representa una variedad material de intertextualidad. Lo que se reproduce no es una regla estructural, sino un signo textual. La índole material de este signo textual puede ser tanto verbal como no-verbal.” (Plett, 71). Teniendo esta nota como base, el autor fija una serie de características inconfundibles que distinguen a la cita como tal: “Su más obvia característica es... la repetición intertextual: un pretexto es reproducido en un texto posterior. Otro rasgo de la cita es su carácter segmental, por regla general, el pretexto no es reproducido íntegramente, sino sólo de manera parcial, como *pars pro toto*. En tercer lugar, se sigue que la cita es esencia, nunca es autosuficiente, sino que representa un segmento textual derivativo... en cuarto lugar, no constituye una parte orgánica del texto, sino un elemento extraño extirpable, es decir, un segmento-*improprie* que sustituye a un hipotético segmento-*proprie*... Una cita repite un segmento derivado de un pre-texto dentro de un texto posterior, en el cual él reemplaza a un segmento-*proprie*.” (Plett, 71).

Por su parte, Omar Calabrese, pensador italiano cuyo trabajo crítico ha girado en parte en torno a la naturaleza disarmónica y fractal de la comunicación de masas, recurre al caso de la cita, en particular, al de la cita neobarroca, para ilustrar de modo concreto los conceptos de distorsión y perversión cultural. De antemano lo importante para el autor es saber no la cantidad de citas, sino cuál es el tipo y la naturaleza de la cita, y es así como define la naturaleza de la cita actual: “Hoy día, se puede decir, una importantísima dimensión de la cita es su instrumento para una reescritura del pasado. Mediante la cita se puede, de hecho, autorizar una interpretación del presente (el pasado es competente) o se puede hacer lo contrario (valorizar el presente para reformular el pasado).” (Calabrese, 194). En términos de la presente investigación la mayoría de las citas son de carácter visual que obran con el fin de legitimar la naturaleza interdiscursiva,

alegórica y poética de *Passion* y memorativa del land art en *Bajo California*. Claro está, como adelanté en páginas anteriores, que en algunas de las secuencias de los dos filmes es distinguible la manera cómo los directores **aluden** vivamente al discurso artístico, en particular, el land art y el cuadro al óleo, mediante la disposición formal de la puesta en escena cinematográfica.

Así pues, queda entendido que uno de los fundamentos más distintivos de la cita es el de repetir parcialmente fragmentos (trozos) de un texto al interior de otro. Por lo demás, esto es fácil de acotar en el caso del texto escrito donde la cita se señala, es decir, inicia y finaliza con un entrecomillado. En una cinta, o en cualquier objeto visible (una estampa, una pintura, un spot publicitario) es la imagen y sus elementos constituyentes (punto y línea; iluminación, composición, decorados, dirección de arte, en el caso del cine) los que dan noticia de este proceso de segmentación citacional, tal y como sucede, por ejemplo, con el graffiti urbano donde aparecen repetidas e incorporadas figuras y alegorías visuales del vídeo juego y del cómic (imágenes 11 y 12).



(11)



(12)

Dicho sea de paso, en el siguiente capítulo hago un diligente estudio sobre el aspecto formal de la imagen cinematográfica con el propósito de aclarar cuáles son los componentes y elementos que la constituyen —es imprescindible hacer el repaso de la banda de imagen debido a que, como apunte en la parte introductoria, ésta será una indagación abocada fundamentalmente a analizar un número determinado de fotogramas para que a partir de la información emanada de

esos cuadros de imagen, se pueda establecer la correspondencia estética y de forma que entablan con las artes visuales.

Ahora bien, existe otro grupo importante de estrategias de operación dentro de la estética intertextual que he decidido dejar de lado por ahora pero que innegablemente son de uso recurrente en producciones visuales de variada naturaleza (filmes, graffiti, cómics, televisión), me refiero al pastiche y a la parodia. En muy pocas palabras describiré al pastiche como una imitación de estilo sin intención irónica, como una estrategia característica del cine contemporáneo que da lugar a los estilos y géneros narrativos de carácter híbrido y a diversas formas de intercodicidad fragmentaria, como un modelo para armar por cada espectador. Si bien con el pastiche no hay finalidad explícita de burla e ironía, si cuestiona y critica con esa actitud impávida el sistema global de las representaciones culturales. La parodia, por otro lado, es la imitación irónica de un modelo artístico, es un recurso propio del cine moderno. En el cine de hoy, la parodia ha dejado de ser la excepción para convertirse, de manera paradójica, en una norma inadvertida.

Tenemos entonces que el pastiche al igual que la parodia son imitaciones de un estilo o de un modelo artístico, pero mientras el primero prescinde de toda carga cáustica, la segunda continua siendo irónica aunque, como señala Linda Hutcheon, la parodia ya no pretende solamente la crítica ridiculizadora sino que puede ir de la burla sangrienta al homenaje reverencial, pasando por una neutralidad que mostraría un grado cero de agresividad respecto al objeto que parodia. Ahora bien, para los objetivos que conciernen a mi tesis de grado me abocaré únicamente a la cita intertextual pues no es tema de atención, por el momento, saber si las referencias visuales de la pintura y del arte contemporáneo son de orden burlesco, irónico o satírico. En cualquier caso considero que las citas pictóricas en *Passion*, por ejemplo, tienen como tarea principal plantear al espectador premisas sobre la *experiencia* visual —sobresalto y excitación— del gran arte pictórico de los siglos XVII, XVIII y XIX, y su relación diligente, orgánica y de sentido, con el cine; contrario a lo que ocurre en la película *Asesinos por Naturaleza* de Oliver Stone, donde las alusiones al cómic, a la publicidad y a la televisión son en sentido irónico y satírico —por momentos llegan a mostrar una reverencialidad neutral, desprovistas de agresividad, quedando únicamente en el juego sin freno de la fragmentación, la

repetición y la multiplicación del código, algo que indudablemente no ocurre en *Passion* ni en *Bajo California*.

Antes de proseguir, es conveniente observar, una vez más, lo que por años ha sucedido en el plano de las artes visuales, de tal suerte, vemos en las siguientes imágenes cómo artistas de la talla de Juan Gris se dio a la tarea de **superponer y transponer** anuncios periodísticos de su época al incorporar algunos fragmentos de estos en varias de sus más destacadas pinturas (ilustraciones 13 y 14).



(13) Juan Gris, *Las tazas de té*. 1914, óleo, carbón y collage tela, 65x92cm. Westfallen, Düsseldorf



(14) Juan Gris, *Bodegón*, 1914, collage, gouache, óleo y lapiz, 61x38cms. Smith Collage Museum of Art, Northampton, Massachusetts.

1. 3. Modos de la cita

De nueva cuenta es Heinrich Plett quien se ocupa de ilustrarnos, en este caso, en torno al reconocimiento y distinción de los modos funcionales de la cita intertextual en base a las intenciones comunicativas del emisor, hablante o escritor. “Si un emisor hace uso de una cita, no lo hace arbitrariamente, sino con ciertas intenciones, a su vez, modificadas por las convenciones de la situación comunicativa escogida. Como hay situaciones comunicativas más o menos convencionalizadas, se sigue que también hay funciones citacionales más o menos convencionalizadas” (Plett, 76). Para esto, el autor recurre a la tipología de las funciones citacionales utilizada por Stefan Morawsky (1970) que elabora en términos de una escala de fuerzas normativas decrecientes. Morawsky distingue tres funciones de la cita: de autoridad, erudita y ornamental. Estos tipos funcionales son realizados en textos no-literarios, pero, indiscutiblemente, se presentan también en textos literarios.

Cita de autoridad

Según Plett, la cita de autoridad se produce en situaciones comunicativas que le imponen al emisor una obligación de citar. Tales situaciones comunicativas están íntimamente asociadas a instituciones sociales; por eso el acto de la cita cobra un carácter ritualizado. Ejemplos ilustrativos son los actos sacros y legales, donde los sacerdotes y predicadores, jueces y abogados apoyan su razonamiento mediante citas de la Biblia o de la Ley, respectivamente. Dentro de su radio de validez, la autoridad reclamada para tales libros no admite dudas acerca de la legitimidad de los mismos. “Por lo tanto, todo posterior texto de referencia y toda cita tomada de ellos está sujeta a un radio de aplicación muy estrecho, comúnmente de carácter exegético. Cuando en su pretensión de autoridad una cita no es cuestionada en absoluto, también se puede considerar que su función es “ideológica” ” (Plett, 76).

Cita erudita

La cita erudita se presenta principalmente en los textos científicos que se refieren a otros textos científicos. Como la cita teológica, puede ser usada para contar con la autoridad del conocimiento indiscutible. Difiere, sin embargo, de la cita de autoridad en la medida en que también puede cuestionar su validez. Mientras que la cita de autoridad exige una contextualización afirmativa, la cita erudita está abierta a una discusión de los pros y los contras. Admite más de un punto de vista y hasta su refutación. Esta cita también puede ser llamada “argumentativa”.

Cita ornamental

La cita ornamental está todavía menos subordinada a las fuerzas normativas de una situación comunicativa. Su espectro de aplicación es amplio, porque incluye numerosas especies de discurso ocasional: cartas, anuncios, discursos ceremoniales, obituarios, folletines, ensayos. Si en esos textos se borran completamente las citas ornamentales, el acto comunicativo no fracasa, puesto que se preserva la información básica. “Las citas ornamentales sólo sirven como embellecimientos decorativos añadidos a la sustancia de un texto. Por eso la relación funcional entre texto y cita sufre un cambio decisivo: mientras que en el caso de la función de afirmar una autoridad el texto sirve a la cita, aquí la disposición es la inversa. Siendo un estímulo estético para el deleite del receptor, la cita ornamental muestra la más íntima afinidad con la cita poética. En este respecto difiere notablemente del control ideológico de la cita de autoridad y de la fuerza persuasiva de la cita erudita” (Plett, 77).

Cita poética

En comparación con los tipos no-poéticos de cita, la cita poética se caracteriza por su carencia de un propósito práctico inmediato. Sin embargo, se puede lograr un propósito de esa índole cuando un político, un periodista o un vendedor emplean una cita poética en un texto no-poético. En este caso la cita es desprovista de su función autotélica e investida con la función práctica del respectivo contexto de la cita. Por el contrario, se produce una inversión de este procedimiento cuando una cita no-poética es insertada en un discurso poético. En este caso la cita es liberada de los constreñimientos de una utilidad práctica inmediata y transferida a un estado de “conformidad a un fin sin fin” que causa “satisfacción desinteresada” (Kant).

“Podemos hallar ejemplos de este método en *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, que contiene citas de tratados de medicina y de filosofía y hasta una fórmula medieval de excomuni3n. Resultados de un desarrollo moderno son los “poemas hallados” del autor canadiense Robert Colombo, compuestos enteramente de citas de textos no-literarios, como reportajes de peri3dicos, discursos pol3ticos, art3culos de diccionarios, etc. Tanto la poetizaci3n como la despoetizaci3n de una cita representan cambios funcionales que son condicionados por la influencia dominante del contexto de la cita. El autor que reemplaza fragmentos de (pre-)textos po3ticos en su propio texto po3tico, actúa así con ciertas intenciones. Toda afirmaci3n de índole general es, sin embargo, dif3cil, puesto que significa una reducci3n de las alternativas posibles. Un com3n denominador negativo podr3a ser que el prop3sito primario del autor no es llevar su auditorio a una confrontaci3n inmediata con la realidad, sino solamente con espejos de la realidad, o sea, con la literatura. 3l se repliega en la “c3rcel del lenguaje”. Por eso los textos literarios con una alta frecuencia de citas encarnan la paradoja: la realidad de la literatura hecha de literatura es literatura. No hay mejor ilustraci3n de esto que el excepcional caso de una cita-dentro-de-una-cita en un texto po3tico (Smirnov 1983) que denota una realidad ficcional tres veces apartada de la realidad factual” (Plett, 78).

Hasta aqu3 el estudio del concepto motor de intertextualidad y del concepto y de los modos funcionales comunicativos de la cita intertextual. En este cap3tulo, al igual que en el siguiente, se han abordado temas susceptibles de ulteriores estudios. Por lo dem3s, he procurado proporcionar un conocimiento b3sico sobre la noci3n de intertextualidad para que el lector tenga por lo menos una idea general sobre los conceptos y el **marco te3rico** entorno a las cuales gira mi investigaci3n, se3alando, adem3s, c3mo susodicha tendencia generalizada de representaci3n actúa

en el ámbito de la realización cinematográfica actual y en algunas ocasiones en la literatura, la poesía y las artes visuales.

Capítulo II. Análisis de la forma fílmica

2.1. Análisis de la forma fílmica

Como preámbulo al examen de la noción de análisis cinematográfico correspondiente a este segundo capítulo, considero sumamente congruente resaltar la distinción radical que existe entre el análisis cinematográfico como tal, es decir, como la operación intelectual encaminada a encontrar lo *específico* del cine, de la crítica y del comentario cinematográfico periodístico, pues si bien desde hace varios años en nuestro país es célebre y abundante la reseña y la crítica periodística en relación al celuloide, no sucede exactamente lo mismo en cuanto a los estudios teóricos y analíticos surgidos del contexto académico universitario. Por lo mismo, si no existe un juicio elemental sobre lo específico de ambas actividades, resulta fácil traspapelarlas. En este tenor, está claro que en cuanto a las expectativas y a los objetivos planteados en la presente indagación, y en lo que concierne, en términos generales, a la teoría cinematográfica, analizar no es exactamente lo mismo que criticar.

“Mientras la *crítica* se pregunta por el valor de una película (aplicando un criterio estético o ideológico), en cambio el *análisis* se pregunta por lo que determina la especificidad de cada película particular (aplicando una o varias categorías teóricas a una dimensión o un fragmento de esa película). En otras palabras, el análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica. Mientras la crítica produce juicios de valor, el análisis ofrece argumentos precisos para validar este o aquel juicio de valor. El método de la crítica es la síntesis, mientras el método del análisis es precisamente lo opuesto, la fragmentación de su objeto con el fin de examinar sus elementos específicos. Mientras la crítica tiene como contexto de validación la memoria del espectador, el análisis tiene como contexto de validación los criterios de fragmentación y los métodos de interpretación.” (Zavala, 2003, 6).

Con la ayuda de la definición del maestro Lauro Zavala queda entendido que la diferencia central entre la crítica (revistas, periódicos, suplementos culturales) del análisis cinematográfico (libros y tesis de grado) es de orden **metodológico**, pues entretanto la crítica se sirve de la síntesis y emite juicios de valor, el análisis, por su parte, se basa en la argumentación razonada y en la

complejidad ya fragmentada de la cinta en su conjunto, aplicando, en este caso, como señala Lauro Zavala, una o más categorías teóricas. En breves palabras, la diferencia se halla en los procedimientos y las herramientas conceptuales de indagación y en la finalidad discursiva de las dos (valorativa y apreciativa la crítica, interpretativa y descriptiva el análisis). Como colofón a este apartado, Jacques Aumont y Michel Marie establecen lo siguiente: “El crítico informa y ofrece un juicio de apreciación, mientras que el analista debe de producir conocimiento. Está obligado a describir mínimamente su objeto de estudio, a descomponer los elementos pertinentes de la obra, a hacer intervenir el mayor número posible de aspectos de su comentario y a ofrecer, por medio de todo esto, una *interpretación*.” (Aumont & Marie, 1993, 22).

A propósito de esto, debo subrayar que una de las etapas más importantes de mi análisis cinematográfico es, precisamente, como **método de trabajo**, la segmentación de cada una de las dos cintas en un mapa cronológico de secuencias de acuerdo al número que las conforman, y el posterior aislamiento de dicho número de secuencias en dos grupos de fotogramas. Con este procedimiento operativo no pretendo, de modo alguno, hacer un simple enlistado de estimaciones valorativas respecto al contenido temático o visual de la banda de imagen, por el contrario, la segmentación de ambas películas en unidades de contenido más breves (secuencias) y el eventual aislamiento de dichas unidades de información en grupos más pequeños de imágenes, ha sido, en trabajos de investigadores y autores, la herramienta más efectiva al momento de analizar imágenes en *movimiento* pues permite detener y aislar en el *continuum* visual de la banda de imagen móvil, aquellos instantes que destacan en su conjunto al interior del filme, ya sea en emplazamientos fijos o en desplazamientos físicos de la cámara. Eventualmente hablaremos más al respecto al momento de justificar el criterio de elección de los segmentos de imagen que habrán de ser examinados, pues como señale en la parte introductoria, el presente trabajo será un análisis de cuadros de imagen y no de toda la extensión secuencial de *Passion* y de *Bajo California* respectivamente.

Por lo demás, queda distante de este apartado para el estudio del cinematógrafo, por ser una actividad “primaria”, en el sentido de preeliminar, la lección respecto al concepto de **cinefilia**. Aumont & Marie: “... el discurso «cinefílico» surge de una actividad basada en la efusión amorosa dirigida hacia el objeto y es extraño que se lleve bien con el placer de la operación analítica. Existe la aproximación cinefílica prioritariamente fetichista, la de las revistas

«para el gran público», del *Magazine* de ayer a las actuales *Première* o *Studio*, basadas en el culto al actor y a las estrellas... Está caracterizada por una evaluación tenazmente selectiva, muy a menudo intolerante, al placer de la acumulación repetitiva y obsesiva... ” (Aumont & Marie, 1993, 20).

En base a estas disertaciones, puedo, *grosso modo*, asegurar que el cinéfilo, el crítico y el analista contraen lazos de unión en el interés personal por el arte de la pantalla grande, sin embargo, mientras el cinéfilo y el crítico permanecen en la esfera de la búsqueda y la atracción anímica, el análisis se orienta, por su lado, hacia una erudición más dilucidada y fundamentada en alguna categoría de la teoría cinematográfica con el afán de encontrar lo específico de una película, de un grupo de películas, de un número de cineastas, de un género o de una tendencia estilística-narrativa.

2.2. ¿Qué es el análisis cinematográfico?

Continuemos, pues, y procedamos ahora a revisar cuáles son las nociones más acertadas sobre el término de análisis cinematográfico, elaboradas por investigadores abocados a este tema de tiempo atrás. Según palabras de Casetti & Di Chio, el análisis es: “... un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento... el análisis se plantea como un verdadero recorrido: se parte de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica.” (Casetti & Di Chio, 17).

Para Aumont & Marie: “... el análisis del film es una manera de presentar, racionalizándolos, fenómenos observados en los filmes... el análisis de filmes es una actividad ante todo descriptiva y no formativa, ni siquiera allí donde se hace, más explicativa... los análisis son la relectura, la-revisión y sobre todo revisiones informativas y activas.” (Aumont & Marie, 1993, 22 y 228).

Finalmente, dispongo de una definición del análisis cinematográfico de Lauro Zavala: “Actividad profesional en la que se ponen en práctica estrategias para el estudio de elementos específicos de una película, con el fin de reconocer algún subtexto. El análisis cinematográfico se distingue de la crítica en que esta última es de carácter valorativo y sintético.” (Zavala, 1994, 79).

Bajo esta óptica, considero al análisis cinematográfico como una **relectura interpretativa** que recurre a una serie de instrumentos (descriptivos, citacionales, documentales) y etapas (segmentación de secuencias, descomposición y aislamiento de imágenes) con el fin de reconocer un grupo de supuestos estéticos, ideológicos, teóricos. Ciertamente cada análisis sigue su propio itinerario y aplica su particular método de estudio. No existe un método universal de análisis cinematográfico. Sin embargo, en mi lugar, el análisis se torna en una relectura interpretativa de transposición estética y visual en imágenes de algunas secuencias de *Passion* y *Bajo California*. Actividad interpretativa auxiliada por una serie de instrumentos de análisis y que tiene, en efecto,

como contexto de validación los criterios personales de fragmentación y disección de ambas cintas.

Pero volvamos de nueva cuenta al aspecto interpretativo del análisis que bien puede originar dudas y comentarios. Aquí cabe la pregunta: ¿acaso esa facultad interpretativa no resta, ni desvirtúa la objetividad que se pide a cualquier análisis cinematográfico? Para dar respuesta a esta interrogante habré de echar mano de una exposición llevada a cabo por Aumont & Marie quienes definen a la interpretación como: “... el *motor* imaginativo e inventivo del análisis; y que el buen análisis sería aquel que no duda en esta facultad, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible.” (Aumont & Marie, 1993, 25). Sin embargo, Aumont & Marie aclaran la efectividad de todo análisis fílmico que se basa en la interpretación, y agregan: “Si el análisis quiere ser un discurso riguroso y distante de cualquier divagación interpretativa, es decir, un discurso bien fundamentado, a diferencia de la crítica arbitraria, entonces debe poseer *principios* (y, si es posible, principios científicos). El error empieza cuando se cree que estos principios deben necesariamente manifestarse en forma más o menos comparable a los métodos experimentales de las ciencias naturales.” (Aumont & Marie, 1993, 46).

Por otra parte, sobre los resultados que pueda obtener tras mi análisis, queda claro que estos serán motivo de posteriores aportaciones. Un análisis nunca concluye. En este tenor, Raymond Bellour asegura que: “Los análisis fílmicos... resultan siempre largísimo en proporción de lo que abarcan, aun teniendo en cuenta que el análisis, como se sabe, es siempre interminable.” (Aumont, 1996, 219). Aumont & Marie, por su parte, han llegado incluso a considerar como utópico un análisis que pretenda ser exhaustivo. “Este aspecto teórico, sobre el que todos los autores coinciden, tiene gran importancia práctica: sugiere, en efecto, que jamás se podrá *terminar* un análisis... Por largo que sea el análisis (y los hay muy voluminosos), y aunque verse sobre un texto muy breve (un fragmento del film), jamás agotará su objetivo.” (Aumont & Marie, 1993, 111).

Con todo lo que se ha comentado hasta ahora, acerca de la naturaleza interpretativa y el carácter descriptivo del análisis fílmico, la interrogante que nos planteábamos al principio de este capítulo *¿Qué es el análisis cinematográfico?* ha cambiado en esencia y en lugar de preguntarnos qué es, considero más conveniente, a partir de este momento, dar paso a cuestiones sobre *cómo* se analiza un film, *cuáles* son los mecanismos de organización sobre los que trabaja, *dónde* y

cuándo es conveniente aplicar algún método de estudio ya empleado, etc. Interrogantes que indudablemente nos ponen de cara a una nueva serie de razonamientos respecto al quehacer cinematográfico actual y sus metodologías investigación, pues, efectivamente amplía el abanico de posibilidades y juicios respecto a la idea misma del análisis cinematográfico.

Finalmente digamos que el escrutinio de la celebración cinematográfica en sus posibles vertientes nace del interés por conocer sus mecanismos y estructuras de función, percepción y constitución global. Al igual que el análisis político, económico o científico, el artístico surge de la propensión por descubrir todo lo que no aparece a simple vista. Invariablemente esta *atracción de entendimiento* queda reglamentada por las competencias interpretativas de quien ausculta, de tal suerte, tenemos que en lo que concierne al análisis cinematográfico, éste ha sido, desde hace tiempo, motivo de práctica por parte de personalidades de diversos campos del saber humano (la psicología, la antropología, la comunicación social, cineastas incluso), ansiosos por hallar en la emulsión métrica los rasgos distintivos que les faciliten establecer un acercamiento más certero al fenómeno cinematográfico.

2.3. Metodologías de análisis cinematográfico

En toda pesquisa es sumamente provechoso valerse de todas las herramientas y modelos de operación disponibles, y a disposición del indagador, que le permitan a su trabajo orientarse hacia buenos resultados. En otras palabras, es sumamente valioso para el investigador disponer de la metodología adecuada con el fin de dotar a su trabajo de claridad y contundencia discursiva. Por fortuna para quienes nos interesamos en México por la investigación cinematográfica teórica y analítica de unos años a la fecha han proliferado publicaciones especializadas relacionadas con el tema; incluso si se busca con insistencia podemos encontrar ya, sin mucha dificultad, textos de autores nacionales al igual que extranjeros (sesenta y nueve títulos publicados exclusivamente en español). Un buen ejemplo de esta tendencia son las publicaciones de la UAM-Xochimilco y algunos libros de la editorial Océano —textos recientes que nos hablan sobre el cine nacional, narrativa, teoría, estética, género y demás. También podemos encontrar un grupo de impresiones hechas por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) a través del Fondo para la Cultura y las Artes (FONCA), así como las series de las editoriales españolas Paidós y Cátedra. En cuanto a las metodologías de análisis cinematográfico de reciente aparición (de los años ochenta a la fecha), comentaba previamente, son tres en particular las que observaré rápidamente en este segundo capítulo; y solo abordaré estas tres, en razón de que el plan de trabajo que aplicaré para el análisis de imágenes de *Passion* y *Bajo California* se basa y fundamenta en algunos de los principios metodológicos que enuncian dichas propuestas interpretativas. Son, en una palabra, la **base metodológica** sobre la que funciona mi interpretación.

En este tenor, en lo que corresponde a mi experiencia escrita, pienso auxiliarme, inicialmente, del modelo de análisis publicado por Jacques Aumont y Michel Marie bajo el título en castellano de *Análisis del film* (véase bibliografía). Básicamente es un método que se presenta como una serie de **instrumentos** y **técnicas de análisis** cinematográfico que habrán de ir siendo empleados a lo largo del análisis fílmico, usualmente de manera indistintiva. En pocas palabras, dichos instrumentos: “... son de interés casi general, y pueden utilizarse a propósito de todos o

casi todos los filmes... cualquiera que sea el interés y el grado de generalidad de ciertos métodos, no existe, un método universal. Lo mismo puede decirse de los instrumentos. Algunos resultan más o menos *ad hoc* según el caso.” (Aumont & Marie, 1993, 54). A continuación, los autores clasifican los mencionados instrumentos de trabajo en tres categorías: descriptivos, citacionales y documentales. Para el caso que aquí nos concierne, únicamente se observarán los dos primeros.

Instrumentos **descriptivos**: son aquellos destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del filme. Nos ayudan a describir ciertas características de la imagen o de la banda sonora. Destacan dentro de este grupo, por un lado, el *découpage*, término francés que no tiene equivalente exacto al castellano, pero que podríamos definir como la descripción del filme en su estado final, generalmente basada en los dos tipos de unidades (plano y secuencia). Del otro lado, sobresale también la *segmentación* de la película, que se refiere a una lista de lo que, en el lenguaje crítico más corriente, se denomina las “secuencias” de un film (narrativo). De igual manera, Aumont & Marie hablan de los *cuadros*, *gráficos* y *esquemas* que suelen ser elaborados por el propio analista, en base al contenido temático y material del film, con la finalidad de ilustrar y detallar “gráficamente” su investigación analítica.

Instrumentos **Citacionales**: desempeñan un poco la misma función que los anteriores, pero siempre de una manera más próxima a la letra del filme. Los autores destacan en este caso el lugar que ocupa el *fragmento del filme*, si bien es cierto que como tal, es decir, como un pedazo del filme extraído de su totalidad, es difícil delimitar su longitud y tamaño exactos, además de que corremos el riesgo de acostumbrarnos a ver los filmes únicamente a trozos, lo cual conduciría, a la larga, a contemplar los filmes como colecciones de fragmentos potencialmente citables. Pero el principal interés reside en ofrecer un objeto de tamaño más manejable, que pueda prestarse mejor al comentario analítico. Es aquí pues donde aparece el *fotograma* como un instrumento de cita, que en mucha mayor medida que las otras, se considera típica del análisis fílmico. Este gesto consiste en fijar momentáneamente el “desfile” fílmico eliminando aquello que desde siempre se ha considerado lo esencial de la imagen fílmica: el movimiento. Es la cita más literal de un filme puesto que está extraída del propio cuerpo de ese mismo filme.

Así pues, a propósito de este grupo de instrumentos de análisis ambos pensadores proponen un **modelo abierto de investigación** donde la actitud general del analista sea saber con precisión hasta qué punto desea *autonomizar* la banda de imagen en su análisis, que conoce,

además, las funciones generales de los parámetros visuales de un film, así como sus variaciones en el curso de una historia, y que sabe, hasta aquí, escoger un eje analítico apropiado para el filme estudiado.

Otro buen método de trabajo de análisis cinematográfico es el que proponen Francesco Casetti y Federico Di Chio publicado bajo el título *Cómo analizar un film* de la editorial Paidós (1998). Es un interesante modelo de análisis que toma en consideración una serie de razonamientos acerca de la naturaleza diversa de las manifestaciones y bases metodológicas del análisis cinematográfico actual. Ante esto, ambos autores proponen un abanico de propuestas, una serie de perspectivas posibles, ordenadas y encuadradas según ciertas directrices metodológicas. En palabras de los autores: “Este libro tiene una finalidad práctica: es una introducción y una guía para el análisis del film. Del film como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, del film como texto. Hablaremos, por lo tanto, de análisis, de análisis del film y, yendo aún más lejos, de análisis textual del film.” (Casetti & Di Chio, 11).

En efecto, el método que Casetti y Di Chio presentan es un modelo de **análisis textual**, lo que implica entender, subsecuentemente, el fenómeno cinematográfico como **texto** en razón a su estructura y mecanismo de acción: el análisis cinematográfico de naturaleza textual tiene como fundamento crítico la concepción del cine (texto) como objeto signifiante y comunicativo, es decir, como un objeto de significados y con capacidad de comunicar —razonamiento que proviene desde luego del reconocimiento sobre la “lingüística” del film. “Si, de hecho, un lenguaje cualquiera que sea, consiste en un dispositivo que permite otorgar significado a objetos o textos, que permite expresar sentimientos o ideas, que permite comunicar informaciones, el cine aparece plenamente como un lenguaje. En otros términos, un film expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones; por ello entra en la gran área de los lenguajes.” (Casetti & Di Chio, 65).

En este sentido, el proceso analítico es visto como una verdadera «persecución» de exploración y descubrimiento del objeto fílmico (representativo, narrativo y comunicativo) en **etapas y categorías**. Este proceso de auscultación cinematográfica es desglosado en varios apartados metodológicos en diferentes capítulos del libro señalado: a) el análisis de los componentes cinematográficos; b) el análisis de las formas de representación; c) el análisis de las

estructuras narrativas; d) el análisis de la dinámica comunicativa. En lo que concierne a las expectativas metodológicas de la presente investigación por ahora únicamente nos detendremos, brevemente, a observar las etapas y categorías del manual de análisis cinematográfico. A saber:

Segmentar: el primer paso que se debe dar, en todo proceso de análisis, es la segmentación, es decir, la subdivisión del objeto en sus distintas partes. Se trata de individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines. La subdivisión que opera procede progresivamente, en la individuación de partes siempre más pequeñas, en el establecimiento de confines cada vez más imperceptibles: con un gesto que, sin embargo, no es jamás inmotivado, puesto que es absolutamente fundamental saber qué y dónde «cortar». De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad: respectivamente, los *episodios*, las *secuencias*, los *encuadres* y las *imágenes*.

Episodios: Representan la participación más amplia de un film, relacionada con la presencia, en el interior de una película, de más historias o partes marcadamente diferenciadas de una historia.

Secuencias. Cuando nos referimos a unidades fundamentales del contenido de un film se habla más comúnmente de secuencias. Estas son más breves, menos articuladas y menos delimitadas que los episodios, pero de estos últimos conservan un carácter autónomo y distintivo.

Encuadres. Prosiguiendo con la descomposición de linealidad del film, podemos subdividir las secuencias en unidades más pequeñas: los encuadres. El encuadre es una unidad técnica, es decir, un segmento de película rodado en continuidad. Con esto es como si pasáramos de los «párrafos» a las «líneas» de un libro. En el nivel de la filmación esto viene delimitado por dos paradas del motor de la cámara, y en el nivel del montaje por dos cortes de las tijeras.

Imágenes. El último paso en la descomposición es el que va del encuadre al subencuadre o imágenes. Cada vez que el movimiento de la acción cambia la composición de los volúmenes y de las formas, cada vez que el «marco» de la imagen encuadra porciones de espacio posteriores, cada vez que se modifica el punto de vista que organiza la puesta en escena, nosotros, aunque nos quedemos en el interior del mismo encuadre, nos encontramos de hecho frente a “imágenes” distintas.

Estratificar. El segundo objetivo es estratificación, que consiste en la indagación «transversal» de las partes individuadas, en el examen de sus componentes internos. Para

determinar segmentos adyacentes ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por «secciones», con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o en su amalgama. En otros términos, una vez identificado el tronco del árbol, se corta por la mitad y se pasa a observar los diversos estratos concéntricos que constituyen su espesor y que recorren, a lo largo, toda la extensión lineal: cada círculo con una identidad propia, y a la vez todos juntos formando el tronco.

Enumerar y ordenar. Sobre la base de lo realizado en la primera parte del recorrido analítico se pasa a una recensión sumaria de los elementos observados: es decir, se delinea un primer mapa del objeto que tenga cuenta las diferencias y semejanzas tanto de la estructura como de las funciones. Se trata de un mapa puramente descriptivo (el «desmembramiento» del objeto), sin el cual, sin embargo, no sería posible continuar adelante: de hecho tomándolo como base se llega a descubrir las correspondencias, la regularidad y los principios que rigen el objeto analizado.

Recomponer y modelizar. Con esto se da el paso decisivo para la recomposición del fenómeno, para la reconstrucción de un cuadro global. De hecho, de nada sirve establecer relaciones si éstas no se reconducen hacia una visión unitaria del objeto que establezca los sentidos, a través de una representación sintética, de sus principios de construcción y de funcionamiento.

En síntesis, lo que debemos intentar hacer con el film será descomponerlo y recomponerlo intentando comprender más a fondo sus reglas de construcción y de funcionamiento. Evidentemente nos encontramos frente a un método que nos da la posibilidad de comprender la estructura y el dinamismo de una película una vez empleado las técnicas de investigación expuestas.

Por último, Lauro Zavala en el libro *Elementos del discurso cinematográfico* (ver bibliografía) presenta un modelo de análisis cinematográfico en forma de una **Guía de elementos de Análisis**, la cual se basa en las propuestas teóricas de la estética de la recepción cinematográfica. En pocas palabras, es un método de análisis que tiene su origen en la *teoría de la recepción cinematográfica* (expectativas, experiencia y seducción; sociología, psicoanálisis y narrativa; el cine y su espectador, y el cine como espectáculo) aplicable a películas de diversa

naturaleza por ser un modelo de interpretación encaminado precisamente a la observación y al estudio de cada uno de los elementos constitutivos del cine, sea clásico, moderno o posmoderno.

Los elementos que propone Lauro Zavala en dicha de guía de análisis cinematográfico son:

1. Condiciones de lectura (Contexto de interpretación)

a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Horizonte de experiencia y expectativas individuales

Condiciones personales de elección

Antecedentes verbales

Memoria cinematográfica personal (real o apócrifa)

Contrato simbólico de lectura

Horizonte de expectativas canónicas

Antecedentes impresos

Enmarcamiento genérico

Prestigio de la dirección, actores y actrices

Mercado simbólico de la sala de proyección

b) ¿Qué sugiere el título?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

En relación con su función retórica: sintaxis y polisemia

En relación con el mundo cotidiano: anclajes externos

En relación con el resto de la película: naturaleza de los subtextos (parabólicos, alegóricos, genéricos, arquetípicos, míticos, paradójicos)

En relación con el título original (cuando la película es extranjera, adaptación de texto literario o remake, parodia, secuela).

2. Inicio (Prólogo o introducción)

a) ¿Cuál es la función del inicio?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Presentación de créditos

Gradiente de integración con el resto

Función estructural: prefacio, epígrafe, metatexto

Diseño tipográfico: tipo, tamaño, color, ubicación (significación)

Duración y funciones de la primera secuencia / Relación con el final

Prólogo narrativo, antecedente cronológico, conclusión anticipada, establecimiento de complicidad con el espectador (suspense)

b) ¿Cómo se relaciona con el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Intriga de predestinación (explícita, implícita, alusiva)

3. Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)

a) ¿Cómo son las imágenes en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la película:

Color / iluminación / composición

Lentes: profundidad de campo / zoom

b) ¿Cuál es la perspectiva de la cámara?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Cámara (punto de vista narrativo e ideológico):

Emplazamiento, distancia, participación, movimiento

4. Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora)

a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Música, voces, silencios: planos sonoros, diálogos, exégesis

Temas y motivos sonoros: iteración y variantes

Relaciones estructurales entre sonido e imagen: función didáctica

(Consonancia dramática) / Función dialógica (resonancia analógica) / Función contrastiva (disonancia cognitiva)

b) ¿Qué función cumplen los silencios?

5. Edición (Relación secuencial entre imágenes)

a) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes en cada secuencia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y cronológica)

Duración y ritmo de las tomas (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)

b) ¿Cómo se organiza la sucesión de imágenes entre secuencias?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Integración y/o contraste entre secuencias:

Articulación formal: gráfica, cromática, sincrónica

Articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica (secuencial, flashback, flashforward)

Montaje no secuencial: paralelo, onírico, alegórico, plano-secuencia

6. Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)

a) ¿Cómo es el espacio dónde ocurre la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Espacios naturales: relación simbólica con la historia
 Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño
 Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio

b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Proxémica: expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal

Vestido y peinado: connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas Casting / miscat

7. Narración (Elementos estructurales de la historia)

a) ¿Qué elementos permiten entender la historia?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Trama de acciones en orden lógico y cronológico

Elementos de la estructura mítica (Campbell / Vogler)

Acto I: Primeros 30 minutos

- 1) Mundo ordinario: Presentación del héroe y su falta
- 2) Llamado a la aventura: Tentación y reconocimiento
- 3) Rechazo de la llamada: Mostrar lo formidable del reto
- 4) Encuentro con mentor: Protección, prueba o entrenamiento
- 5) Cruzamiento del umbral: Momento de decisión, acto de fe

Acto II: Siguiendo 60 minutos

- 6) Pruebas, aliados, enemigos: Compañía, sombra, rival
- 7) Acercamiento a la cueva más remota: Hilo de Complicaciones

Inicio de la crisis central

- 8) Reto supremo: Los héroes deben morir para poder renacer
- 9) Recompensa: Epifanía, celebración, iniciación
- 10) Jornada de regreso: Contraataque o persecución

Acto III: últimos 30 minutos

- 11) Resurrección: Duelo a muerte y dominio del problema

Clímax

- 12) Regreso con el elixir: Prueba, sacrificio, cambio

b) ¿Qué efecto produce la estructura narrativa en el espectador?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias de seducción narrativa (frenado de solución a los enigmas): engaño, equívoco, suspensión, bloqueo

Sorpresa (ignorancia del espectador controlada por el narrador)

Suspense (ignorancia del personaje, conocimiento de espectador)

Estrategias de suspense: misterio (el espectador sabe que hay un secreto pero ignora la solución) / conflicto (incertidumbre del espectador sobre las acciones del personaje) / tensión (el espectador ignora cómo, cuándo y por qué va a ocurrir lo anunciado)

8. Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales)

a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Fórmula clásica: grupo o individuo común en situación excepcional

Fórmulas narrativas de la tradición cinematográfica clásica (1915-1945):

Amor y Erotismo: Obsesión romántica

Mundo del Espectáculo: Compulsión escénica y sus consecuencias

Detectives: Acción moral en un mundo corrupto

Western: Individuo que lleva a la comunidad a la civilización

Guerra: Incorporación a la sociedad por medio de pruebas

Ciencia Ficción y Horror: Complicidad con lo extraño

Fantasía: Contrapartes oníricas de experiencias vitales

Outlaw: Grupo o individuo al margen de la ley

Outcast: Grupo o individuo al margen de la norma (minoría social, misfit, disfuncionalidad mental o física, genialidad)

Géneros coyunturales, subgéneros y variantes

Modalidades genéricas: trágico-heroica, melodramático-moralizante, cómica o irónica

Articulación entre estructuras genéricas y estructuras sociales

b) ¿Hay elementos visuales o ideológicos del *film noir* en esta película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Elementos *visuales* del *film noir*:

Cámara: ángulos excéntricos, picados totales, cámara holandesa, desplazamientos, violentos y laberínticos

Composición: claroscuros dramáticos, contrastes internos, espacios confinados

Elementos *ideológicos* del *film noir*:

Personajes: *doppelgängers*, investigador desencantado, arquetipos femeninos (*femme fatal*, viuda negra)

Filosofía: determinismo social, ambigüedad moral, escepticismo irónico, rasgos paranoicos (doble traición, etc.)

9. Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales)

a) ¿Existen relaciones intertextuales *explícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias visuales o verbales: mención, citación, inclusión

Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de cine, director de cine, actor de cine, compositor de música para cine, productor de cine, etc.

Metalepsis: actor que entra o sale de la pantalla, cine sobre cine

b) ¿Existen relaciones intertextuales *implícitas*?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Estrategias visuales o verbales: alusión, parodia, pastiche, simulacro, iteración (revival, remake, retake, secuelas, precuelas)

Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de literatura, artista, compositor, fotógrafo, arquitecto, actor de teatro, diseñador gráfico, director de orquesta, científico, etc.

Evolución de la estructura ternaria (director, actor, espectador)

10. Ideología (Perspectiva del relato o visión del mundo)

a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone la película como totalidad?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Verosimilitud: presentación de lo convencional como natural

Palimpsestos (subtextos): alegóricos, mitológicos, irónicos

Omisiones en la narración: elipsis y cabos sueltos

Espectacularidad y referencialidad

Creación artística: subversión o cambio de códigos visuales o sociales

b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan la película?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Condiciones de producción y distribución

11. Final (Última secuencia de la película)

a) ¿Qué sentido tiene el final?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Toma final: principio de incertidumbre o resolución (narrativa o formal)

b) ¿Cómo se relaciona con el resto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

Relación con expectativas iniciales (intriga de predestinación, contrato simbólico, hipótesis de lectura)

Consistencia con elementos formales e ideológicos del resto

12. Conclusión (del análisis)

a) ¿Cuál es el compromiso ético y estético de la película?

b) *Comentario final:* Enfatizar algún elemento del análisis, como respuesta informada a la pregunta: ¿Qué me pareció la película?

Obviamente que de esta completísima guía de elementos de análisis tomaré únicamente aquellos concernientes al estudio de la banda de imagen —materia prima y fuente de información ocular— y de la estética intertextual —contexto teórico de validación (estrategias de representación: cita, alegoría, alusión).

En síntesis, como pudimos observar los tres métodos de análisis cinematográfico toman en consideración el **aspecto visual** y el **efecto óptico de movimiento** del filme —en los casos de Aumont y Casseti la idea del “paro de imagen”, la segmentación del filme en un mapa cronológico de secuencias, así como el subsiguiente aislamiento de dichas secuencia en grupos de encuadres, fotogramas e imágenes, exaltan el interés por saldar la dificultad que conlleva analizar imágenes en movimiento. Ilustraciones animadas que necesariamente deberán ser congeladas, segmentadas y aisladas en secciones todavía más breves, con el firme propósito de que el investigador destaque su análisis con una cuidadosa y necesaria elaboración de esquemas, gráficas y croquis de los movimientos y de los acontecimientos más trascendentes que ocurren en el transcurso de la película.

Del mismo modo, en el caso del modelo de análisis elaborado por Lauro Zavala, se toman en consideración un mayor número de elementos que permiten disponer de un horizonte más amplio y extenso para el análisis fílmico, ya que, como se pudo constatar, incluye temas relacionados no únicamente con la imagen sino por igual abarcan motivos como la ideología, la narración, el género y estilo, el montaje, etc. Con la enorme ventaja, además, de que Lauro Zavala presenta aquí mismo posibles caminos a seguir para el tipo de análisis cinematográfico que hallamos decidido elaborar. Considero que de los tres métodos de análisis cinematográfico es, sin duda, el más completo por ser más diverso e incluyente, y, repito, aplicable a películas de diversa naturaleza por ser un modelo de interpretación encaminado precisamente a la observación y al estudio de cada uno de los elementos constitutivos del cine, sea clásico, moderno o posmoderno. No obstante, en lo que atañe a mi trabajo las tres metodologías no se contraponen ni contrastan, por el contrario, se complementan entre sí, permitiéndome obtener las herramientas e instrumentos de indagación necesarios para el ejercicio de análisis cinematográfico de transposición visual en los niveles escénico y material.

2.4. La imagen cinematográfica

El estudio de la imagen cinematográfica parte de diferentes enfoques hacia determinados resultados. A lo largo de la historia del cine han existido diversos estudios sobre la especificidad y función de la imagen cinematográfica que surgen de campos concretos del conocimiento, todas estas investigaciones se han ocupado del estudio de la imagen cinematográfica originando con ello una amplia disponibilidad de escritos teóricos, sin embargo, no han dejado de estar ausentes una serie de polémicas respecto a la pertinencia de los enfoques no específicamente cinematográficos surgidos de disciplinas exteriores a su campo. En este sentido, Jacques Aumont comenta: “La ilegitimidad cultural del cine provoca en el seno mismo de las actitudes teóricas un incremento del chauvinismo que postula que la teoría del cine no puede venir más que del propio cine, y que las teorías exteriores sólo pueden aclarar aspectos secundarios del mismo, esta valorización... continúa pesando considerablemente en las investigaciones teóricas: contribuye a prolongar el aislamiento de los estudios cinematográficos y, por eso mismo, dificulta su avance.” (Aumont, 1996, 14).

En relación a esto, sólo queda agregar que el estudio de la imagen cinematográfica estará constantemente supeditado a nuevas, y quizás encontradas, relecturas provenientes de campos afines o ajenos al cine. Los alcances que pueda tener una investigación en este sentido no agotarán su objetivo, en lo particular, no es de interés desarrollar en este trabajo una teoría sobre la especificidad de la imagen, del cine o del análisis cinematográfico, sino preparar al lector sobre aspectos generales de la imagen cinematográfica en los que estaré trabajando a lo largo de mi análisis; por lo que este apartado se limitará al estudio **formal** de la imagen cinematográfica. Sé que ello no agota mi objeto de estudio y que estará abierto a futuras aportaciones desde diversos campos de estudio.

Para entender con mayor puntualidad la noción sobre la imagen cinematográfica, en base a de su constitución material, distinguiremos cómo un grupo de escritores fundamenta su

investigación y criterio a partir del concepto de **forma cinematográfica**. Así pues, para dar inicio, el pensador francés Jacques Aumont afirma al respecto: “La noción de **forma** es antigua y se ha hecho compleja por su utilización en un gran número de contextos diferentes. Nosotros la utilizaremos aquí en el sentido de *forma global, forma de conjunto* característica de un objeto representado en una imagen, o de un símbolo sin existencia fenoménica en el mundo real. Se trata de la percepción de la forma en cuanto unidad, en cuanto configuración que implica la existencia de un todo que estructura sus partes de manera racional.” (Aumont, 1992, 72). Más aún: “La forma es una abstracción que hemos identificado con la estructura de los elementos visuales que componen un objeto visible.” (Aumont, 1992, 291). ¿Qué establece Aumont con esta definición? Establece la idea de que en una imagen figurativa (pictórica, fotográfica, estampada o cinematográfica), la percepción de la forma (estructuración racional de las partes) es inseparable de la percepción de los objetos figurados. Queda claro entonces que para el autor no existe forma sin la percepción de los objetos visuales de la imagen, y viceversa: no existen objetos visuales al interior de una imagen que no impliquen percibir la forma global de un objeto.

Asimismo, Aumont proporciona una serie de elementos plásticos de la imagen que la caracterizan en cuanto conjunto de formas visuales, y que a su vez permiten constituir dichas formas:

- la superficie de la imagen y su organización, lo que se llama tradicionalmente su composición, es decir, las relaciones geométricas más o menos regulares entre las diferentes partes de esa imagen;
- la gama de los valores, ligada a la mayor o menor luminosidad de cada zona de la imagen, y el contraste global que hace nacer esta gama;
- la gama de los colores y sus relaciones de contraste;
- los elementos gráficos simples, especialmente importantes en toda imagen abstracta;
- la materia de la imagen misma, en cuanto da lugar a la percepción, por ejemplo en la forma de la “pincelada” en pintura, o del grano de la película fotográfica, etc.

Un trabajo notable que también merece atención por sus aportaciones al estudio formal de la imagen, en particular, la cinematográfica, es el de David Bordwell y Kristin Thompson (1995). Para dichos autores la **forma filmica** hace necesaria la consideración de los aspectos técnicos

característicos del medio cinematográfico, entendiendo como forma fílmica al sistema total que percibe el espectador en una película; como toda obra artística, una película tiene forma. “La forma vendría a ser el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un film.” (Bordwell & Thompson, 42). Como ellos mismos indican: “Muchos de los motivos que aparecen a lo largo de la exposición del argumento son elementos visuales de la puesta en escena, y estos motivos pueden ser de gran utilidad para los principios formales fundamentales de la organización total de la película: su unidad y sus modelos de similitud, diferencia y desarrollo.” (Bordwell & Thompson, 173). Y añaden: “El plano cinematográfico, es una unidad formal muy compleja. La puesta en escena llena la imagen de material, organizando los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de las figuras dentro del contexto formal de toda la película.” (Bordwell & Thompson, 239). Con este par de comentarios queda saldada, de paso, la interrogante acerca de los conceptos de forma cinematográfica y *puesta en escena, ya que efectivamente, los elementos visuales de la puesta en escena (escenografía, iluminación, actores) son de gran utilidad para los principios formales de la organización total. Ambas nociones denotan la misma idea: la de unidad global del cuadro de imagen a partir del diseño general de escena. Por lo demás, en el caso de varios investigadores, el concepto de forma cinematográfica engloba por igual al audio y al montaje.

Por otro lado, los autores añaden: “En las artes no existen unos principios formales absolutos que todos los artistas deban seguir. Las obras de arte son productos culturales. Así, muchos de los principios de la forma artística son una cuestión de convención... ciertas películas que adopten un grupo de principios formales determinados se reconocerán por lo general en el interior de cierto género. El artista obedece las normas: conjuntos de convenciones, no leyes.” (Bordwell & Thompson, 55). Ahora bien, como señale en la página anterior, ambos consideran necesario observar la incidencia de los aspectos técnicos en la realización cinematográfica; cuatro son para ellos las principales técnicas cinematográficas: puesta en escena, fotografía, montaje y sonido. En la presente investigación se estudiarán más adelante sólo las dos primeras técnicas.

*La puesta en escena proviene del término francés *mise-en-scène* que significa “poner en escena una acción” y en un principio se aplicaba a la práctica de la dirección teatral. Los estudiosos del cine, extendiendo el término a la dirección cinematográfica, utilizaban el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica. Como sería de esperar según los orígenes teatrales del término, la *mise-en-scène* incluye aquellos aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes. Al controlar la puesta en escena, el director *escenifica el hecho* para la cámara.



Puesta en escena cinematográfica. Filmación de *Allá en el Rancho Grande*, 1936.

Por el momento sólo queda esperar que la intención de éste primer apartado, proporcionar una idea básica, y muy general, sobre la imagen cinematográfica a partir de su constitución material, haya sido cumplida. Se ha visto el uso del término formal y su acepción de un autor a otro, en la mayoría de los casos, sin embargo, el concepto esta en estrecha relación con la **teoría de la forma**. Para mi análisis visual he considerado suficiente enfocarme en tres elementos en concreto: la iluminación, la dirección de arte y el encuadre. Mi criterio de selección no estará exento de cuestionamientos sobre la pertinencia de dichos elementos visuales en el análisis formal que pretendo realizar, sin embargo, me ajustaré a él por comodidad de exposición. Más aún, existen otro grupo de elementos de la imagen cinematográfica que pueden ser asimismo motivo de análisis, como son el caso de la profundidad de campo, el plano-secuencia incluso la

banda sonora y el montaje. No obstante, y consciente de los cuestionamientos que se puedan originar, me ajustaré a este criterio de selección.

2.4.1. Iluminación

Hemos visto en Jacques Aumont, David Bordwell y Kristin Thompson el concepto de imagen cinematográfica y su estrecha vinculación con la forma cinematográfica. Planteamientos teóricos que deben mucho de sus resultados a la *gestalttheorie* y a las artes plásticas. En el caso de Bordwell & Thompson, se considera importante la incidencia que tienen en la forma fílmica las técnicas cinematográficas. Cuatro son para ellos dichas técnicas: puesta en escena, fotografía, montaje y sonido. En las dos primeras se localizan una serie de datos que hacen alusión a la iluminación, la composición, al emplazamiento y desplazamiento de cámara. Veamos primeramente en qué consiste la labor de la iluminación durante el rodaje de una película.

Aseguran que gran parte del impacto de una imagen se debe a la manipulación de la iluminación. “En el cine, la iluminación es algo más que la luz que nos permite ver la acción, da forma a los objetos creando reflejos y sombras.” (Bordwell & Thompson, 152). Los **reflejos** — zonas de luminosidad relativa en una superficie— y sombras que se logren obtener pueden contribuir a crear la composición global, es decir, las zonas claras y oscuras del fotograma dirigen nuestra atención hacia determinados objetos y acciones. Para los autores, una sombra puede dividirse en dos tipos básicos que pueden servir en la composición fílmica: las sombras inherentes o sombreado y las sombras proyectadas. “Una sombra inherente se produce cuando la luz no logra iluminar parte de un objeto debido a la forma o características de su superficie. La sombra proyectada es aquella que como su mismo nombre lo indica, se proyecta por medio de una luz sobre cualquier tipo de superficie; ambos tipos de sombras, inherente y proyectada, contribuyen a configurar nuestra sensación de espacio de una escena, de igual modo, afectan nuestra sensación de la forma y la textura de los objetos descritos.” (Bordwell & Thompson, 152-153).

Subsecuentemente, Bordwell & Thompson aíslan cuatro características principales de la iluminación cinematográfica: Por su **calidad**, que hace referencia a la intensidad relativa de la iluminación, por ejemplo, la iluminación “dura” crea sombras claramente definidas, mientras que la iluminación “suave” crea una luz difusa. Por su **dirección**, que hace referencia al recorrido de la luz desde su fuente hasta el objeto iluminado. Existen, sobre la base de su dirección, cinco tipos de luz:

- luz frontal que se puede reconocer por su tendencia a eliminar las sombras;
- el contraluz, que proviene de detrás del sujeto iluminado. Se puede posicionar desde diferentes ángulos: muy por encima de la figura, a los lados, apuntando directamente hacia la cámara o desde abajo;
- luz contrapicada, sugiere que la luz proviene de debajo del sujeto;
- luz cenital, la luz brilla por encima del sujeto.
- los directores de fotografía también recurren a tipos de luces direccionales más especializadas, sobre todo el *kicker* (una luz trasera situada a un lado que crea un toque de luz en la sien o la mejilla de la figura) y la luz de ojos (una luz frontal colocada en la cámara que añade brillo a los ojos del sujeto).



Reflectores de iluminación para cine.



Reflector de luz con filtro de corrección de color.



Diseño de iluminación frontal-semilateral.



Diseño de iluminación frontal.

La iluminación también se caracteriza por su **fuentes**, en algunas películas, el cineasta puede verse obligado a rodar con la luz disponible en el entorno real, lo que comúnmente se conoce como locación o exterior, pero también puede trabajar con la luz que le proporcionan las lámparas de estudio o con lámparas que se ocupan regularmente para iluminar en exteriores: a la orilla del mar, en el bosque, en medio de un vagón del tren. En cuanto al **color** de la iluminación, los cineastas que controlan la iluminación trabajan por lo general con una luz lo más blanca posible, en algunos casos, el cineasta puede colorear la iluminación de la pantalla de diferentes modos posibles mediante la utilización de filtros colocados delante de la fuente de luz. Un recurso estilístico puede ser el utilizar una luz coloreada que desempeñe una función asignada a la interpretación, siendo muy efectiva debido a que es inesperada. En resumen: el aspecto general de una imagen está controlado por la cualidad, dirección, fuente y color de la luz, el realizador puede trabajar todos estos factores para conformar la experiencia del espectador de múltiples maneras.

Y ya que hablamos sobre luminosidad y contraste en el cine, debo señalar que la fotografía (cinefotografía) ha sido, desde los inicios del cine mismo, parte importante en la realización, pues ha consistido básicamente en *fotografiar* lo que se va a filmar. Es decir, entre las tareas que cumple el cinefotógrafo está la de seleccionar, de acuerdo a las indicaciones del director, una serie de factores técnicos que inciden sustancialmente en el aspecto y apariencia final de la película. Destacan entre otros: las aperturas del iris o diafragma del lente (para mayor o menor profundidad de campo), las velocidades de obturación (para subexponer o sobreexponer la emulsión química de la cinta), los filtros de corrección de color dependiendo de la calidad tonal

que proponga el director (fría o cálida, ver foto pág. 52) hasta llegar al proceso químico de la cinta en los laboratorios de revelado. Asimismo, se pone de acuerdo sobre la ubicación de las luces, rebotadores, difusores y efectos especiales, en una palabra, es co-responsable del **diseño de iluminación**. Por lo anterior, el fotógrafo cinematográfico trabaja de manera estrecha con el camarógrafo, el iluminador, el escenógrafo, los actores, el director de arte, ya que todos estos elementos de la realización, a excepción quizá del operador de audio y el guionista, intervienen de manera directa.

En México, un ejemplo brillante sobre el carácter visual y la fuerza expresiva que logra concretar la fotografía en la producción cinematográfica es la que desarrollaron Gabriel Figueroa y Emilio Fernández a lo largo de trece años, en más de una veintena de películas, creando una estética nacionalista que alcanzó su más espléndida realización con cintas como *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947) quizá la muestra más pura del estilo de Fernández y Figueroa, *Salón México* (1948) y *Pueblerina* (1948). “El estilo visual clásico del cine mexicano surgió durante la Época de Oro de los treintas y los cuarentas y se volvió sinónimo de las numerosas colaboraciones del director Emilio Fernández (1904-1986) y el cine-fotógrafo Gabriel Figueroa. Ellos comenzaron su larga y productiva colaboración con el popular “romance” revolucionario de 1943, *Flor Silvestre*, y su estilo se ganó el reconocimiento internacional cuando su siguiente película *María Candelaria* (1943), fue premiada con la Palma de Oro en el primer festival cinematográfico de Cannes, en 1946.” (Ramírez Berg, 14).

Sin duda, pues, claroscuros y contrastes lumínicos, encuadres y composiciones con profundidad de campo, perspectiva oblicua, son sólo algunos de los aportes escénicos y compositivos que debemos a Gabriel Figueroa y que han quedado como legado estilístico para los nuevos realizadores y cinematógrafos mexicanos.



La perla, 1945. Director: Emilio Fernández. Fotografía: Gabriel Figueroa.



Río Escondido, 1947. Director: Emilio Fernández. Fotografía: Gabriel Figueroa.

2.4.2. Dirección de arte

Dentro de todas las tareas y oficios que involucra el rodaje de una producción cinematográfica (dirección, actuación, edición, sonorización, guión) la dirección de arte es el espacio de mayor originalidad y de máxima expresión creativa, por ser precisamente, como lo indica su nombre, el área que tiene a su encargo el aspecto artístico-visual del filme. Hay que recordar que el interés de dotar al filme de un sentido plenamente estético se inicia durante el periodo artístico del expresionismo alemán con la cinta *Das Kabinett des Dr Caligari* de Robert Wiene (1919), obra considerada como modelo de género —el diseño de imagen de la cinta estuvo a cargo del diseñador Hermann Warm y de los pintores Walter Reimann y Walter Rohrig, el decorado de la película fue realizado al estilo expresionista. El efecto expresionista era también el resultado de la iluminación: choques violentos de luz y sombra, cascadas luminosas que invaden la pantalla, estilo actoral, diseño de maquillaje y vestuario, ya que, como decía Hermann Warm, el cine expresionista tenía que ser grafismo viviente.

Así pues, desde los primitivos escenarios cinematográficos, que sólo remedaban los telones pintados del teatro, hasta la actual fotografía de locaciones, pasando por la construcción especial de escenografías en foro, el decorado ha cumplido una función expresiva en el cine. En ocasiones se usa como un simulacro de la realidad (reconstrucciones de época), otras veces como elemento funcional y hasta simbólico de ciertas líneas dramáticas o psicológicas, como en el expresionismo alemán o en el cine negro estadounidense. La dirección artística, junto con la cinefotografía, son las áreas del quehacer cinematográfico que se encargan de la apariencia plástica de una película. Siempre al servicio de la realización, ambas ayudan a crear la atmósfera

adecuada para cada relato específico. Una buena dirección artística es tan importante como una buena fotografía, actor o director. El director de arte es el responsable de dar unidad estética y visual al film, de esta forma, coordina áreas tan diversas como escenografía, ambientación, utilería, vestuario, maquillaje, así como el uso del color.

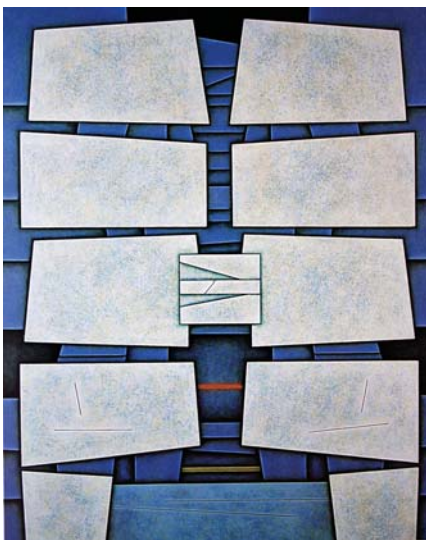
Al respecto, Léon Barsacq comenta: “El decorado es un personaje discreto, pero constantemente presente, el cómplice más devoto del realizador. Se trata, en realidad, de encontrar para cada película el escenario más adecuado para situar la acción tanto geográfica y socialmente, como desde el punto de vista dramático. Mientras el realizador, el camarógrafo (diremos el director de fotografía) trabajan con elementos concretos, el decorador, no tiene a su disposición más que las frases del guión que debe expresar visualmente. Es el decorador quien será el primero en crear las imágenes de la película futura” (Barsacq, 10).



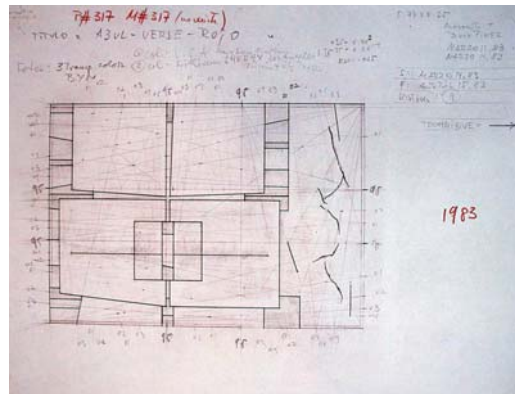
Construcción de embarcaciones y decorados para la película *Las Aventuras del Barón Münchhausen* (1988).

En el caso de nuestro país, si bien podría mencionar varios nombres importantes en el área de dirección artística, sin duda el del escenógrafo y artista plástico Gunther Gerzso destaca por razones evidentes. Películas como *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo (1948), o *El vampiro* de Fernando Méndez (1957), son muestra de su labor encaminada a que el diseño escenográfico corresponda al estilo visual del filme —en total, colaboró en más de 150 películas a lo largo de más de dos décadas. Si bien Gerzso inició su carrera en el ámbito del teatro, estudió en la Cleveland Playhouse, en Ohio, Estados Unidos, para finalmente terminar dedicado a la producción pictórica, su participación dentro de la industria cinematográfica nacional, de 1941 a 1963, fue de especial importancia en el desarrollo de la dirección artística de nuestro país, ya que fue de los primeros escenógrafos y decoradores con una formación profesional artística y teatral.

En este tenor, Gerzso comenta sobre el papel que desempeña la escenografía en la realización cinematográfica: “La escenografía es un elemento muy importante en el cine porque representa el ambiente de la obra y refleja el espíritu del autor. Una escenografía apropiada ayuda a que la película consiga crear en el espectador el efecto que el director quiere. A lo mejor se puede pensar que una película determinada no necesita del trabajo de un escenógrafo, pero eso no es cierto, porque aunque no se gaste dinero en eso, siempre existe una escenografía; así sea una pared lisa o una locación natural.” (Gerzso, 42).



El espejo (Autorretrato), 1988. Óleo sobre tela, 81x65cms.



Study for AZUL, VERDE, ROJO, 1983, Lápiz/papel, 21.5x28cms.

En este mismo sentido, destaca el trabajo del maestro grabador Leopoldo Méndez quien incursionó con gran fortuna en el arte de la pantalla grande. Méndez llegó a elaborar un amplio repertorio de estampas para las películas *Pueblerina* (1948), *Un día de vida* y *El rebozo de Soledad* (1949), *Memorias de un mexicano* (1950), *La rebelión de los colgados* (1953) —en ese mismo año es premiado por una de las estampas que hizo para esta película—, *La rosa blanca* (1959), historia basada, como tantas otras en las que él había intervenido, en la novela de B. Traven. En 1947 colaboró para la cinta *Río Escondido* con un grupo de diez extraordinarios grabados que al año siguiente fueron editados en portafolio por la Estampa Mexicana. Sobre esto Gabriel Figueroa declaró: “La única manera que se nos ocurrió para poder presentar sus creaciones fue como fondo de los títulos y créditos de la cinta, dejando, por supuesto, un

momento los grabados sin créditos para que el público pudiese admirar el trabajo de Leopoldo que era, como todos los suyos, excepcional.” (Academia de Artes, 19).

Obra gráfica de Leopoldo Méndez a lo largo de su trayectoria cinematográfica:

- 1947:** *Cien imágenes del TGP*. Editada por la Bryant Foundation, L. A. California. Se incluye obra *Río Escondido*. Dirección Emilio Fernández; fotografía Gabriel Figueroa. 10 grabados en linóleo: *El bruto, El dueño de todo, Tengo sed, También la tierra bebe su sangre, Soledad, ¡Bestia!, Pequeña maestra ¡qué grande es tu voluntad!, Las primeras luces, Las antorchas, Venciste*.
- 1948:** *Pueblerina*. Dirección Emilio Fernández; fotografía Gabriel Figueroa. 10 grabados en linóleo: *Zapata, Pelea de jinetes, La carreta, Pelea de gallos, La siembra, derecho de pernada, La cosecha, La emboscada, Compro tu maíz, El carrusel*.
- 1949:** *¿Quiénes quieren la guerra, quiénes quieren la paz?* Editada por la Bryant Foundation, L. A. California. Méndez interviene con once grabados.
- 1950:** *Un día de vida (Antes del toque de diana)*. Dirección Emilio Fernández; fotografía Gabriel Figueroa. Cinco grabados de Méndez en linóleo: *Prisionero, Rumbo al paredón, El fusilado, Homenaje póstumo, Reparto de tierras*.
- 1952:** *El rebozo de Soledad*. Dirección Roberto Gavaldón; fotografía Gabriel Figueroa. Seis grabados en madera al hilo: *Soledad, La pareja, Juntos en la desgracia, Madre muerta, El rebozo, La huida*.
- 1953:** *Raíces*. Dirección Benito Alazraki; fotografía Walter Reuter. Un grabado de Méndez en linóleo: *Rumbo al mercado*.
- 1954:** *La rebelión de los colgados*. Dirección Emilio Fernández y Alfredo B. Crevena; fotografía Gabriel Figueroa. Cinco grabados en linóleo: *La rebelión de los colgados, Crueldad de los capataces, Los colgados, Casa chamula, Compañero indígena de Chiapas prisionero*.
- 1959:** *Macario*. Dirección Roberto Gavaldón; fotografía Gabriel Figueroa. Diseña los personajes de Dios, la Muerte y el Diablo.
- 1961:** *Rosa blanca*. Dirección Roberto Gavaldón; fotografía Gabriel Figueroa. Dos grabados de Méndez sobre película: *La revolución y el petróleo, Porfirio Díaz*.
- 1966:** *Un dorado de Pancho Villa*. Dirección Emilio Fernández. Cuatro litografías: *María*

Dolores, Pancho Villa, Aurelio Cruz (Emilio Fernández sirvió de modelo), *Zapata y Villa*.



¡Bestias! (Película *Río Escondido*) Grabado en linóleo, 1947.



La siembra (Película *Pueblerina*) Grabado en linóleo, 1948.



Los Colgados (Película *La Rebelión de los Colgados*) Grabado en linóleo, 1954.

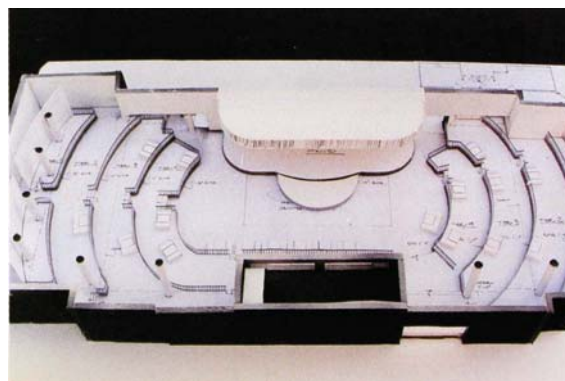
Como acabamos de ver Leopoldo Méndez ilustró con sus bellas estampas un buen número de películas de gran importancia para la historia de nuestro cine nacional, su prolífera colaboración con Emilio Fernández y Gabriel Figueroa continua aún maravillándonos por la extraordinaria calidad y por la fuerza expresiva de sus líneas y trazos. Ahora bien, una vez que hemos constatado la riqueza visual de las figuras de Méndez en el cine, puedo asegurar que evidentemente existe un vínculo entre el grabado y el celuloide que ronda más allá de la simple inserción y exhibición de imágenes monocromáticas en la pantalla grande, ya que, en efecto, Leopoldo Méndez logró, de manera magistral, *converger* en un plano común ambas expresiones artísticas sin tener que subordinar la naturaleza expresiva y plástica del grabado al esquema luminoso y a los encuadres ópticos distintivos del cine, pero, mejor aún, llevando a la actividad gráfica (linóleos y xilografías) a transitar por caminos de experimentación y elaboración por donde nunca antes lo había hecho:

“De hecho, la convivencia con el otro medio artístico llevó a Méndez a una forma distinta de grabar: formatos apaisados, horizontes extendidos, primeros planos con representaciones monumentales de los personajes, por lo general escorzados y con violentos cortes definidos por un principio de encuadre similar al logrado con la lente. Por ende sus trazos se volvieron más depurados y sintéticos, de manera que, al ampliarlos, incrementaban su vigor expresivo. Los problemas lumínicos, tan propios del cinematógrafo, encontraron su correspondencia en la acentuación del claroscuro y su colateral efecto dramático. En cuanto al movimiento, dado que sus imágenes permanecían estáticas en la pantalla, Méndez activó los fondos mediante trazos dinámicos y líneas diagonales de fuerza más acentuadas que en su trabajo anterior. En todo caso es posible rastrear en Méndez la presencia de imágenes

negativadas, el empleo de placas de negativos como material para grabar y de planchas de madera y acrílico como soporte de grabados murales a gran escala.” (Reyes, 28).

Queda entonces claro que tanto el grabado como el cinematógrafo pueden lograr coincidir en un mismo plano convergente de creación artística sin que por esto desmerite la naturaleza material ni la capacidad expresiva y comunicativa de ambos. Ambos lenguajes salen beneficiados. Leopoldo Méndez logra hacerlo como artista grabador de películas y Pierre Kast como director de cine documental (página 21).

En síntesis, la dirección artística tiene en el cine contemporáneo el objetivo de crear una atmósfera plástica que a la vez sea expresiva estéticamente, para cubrir una función dramática-narrativa. Debe ser el soporte visual que, aunado a la fotografía, darán cara al relato cinematográfico. Por lo tanto, la dirección artística apropiada para una película en particular debe estar al servicio de las situaciones dramáticas requeridas en el guión. Hoy, un diseñador de arte debe trabajar en función del proyecto particular al que se enfrente, debe tener la capacidad de adaptar su quehacer, igual que un camaleón se ajusta a las circunstancias de su ambiente. La mayoría de los encargados del departamento de dirección artística provienen de las escuelas de teatro, de artes, de arquitectura, debido a que su preparación profesional les permite tener un mayor conocimiento sobre las tendencias y estilos artísticos que muchos directores desean incorporar a su película.



Maquetas de escenarios construidos por el departamento de Dirección Artística para la película *Man on the Moon* (1999).

2.4.3. Encuadre

Primeramente veremos sucintamente la exposición llevada a cabo por Dominique Villain en relación al encuadre cinematográfico, quién según, en esencia, deriva del concepto de **cuadro**. Comenta la autora al respecto: “En el cine, el encuadre está limitado por el cuadro que constituye la ventana del aparato de filmación, al que le corresponde, en principio, el encuadre de la imagen fílmica y el de la pantalla de protección. Distinguimos varias formas de encuadre —siempre rectangulares, al principio casi cuadrangulares, más tarde más alargadas; a lo largo de los últimos años, en Francia, asistimos al regreso de un encuadre más cuadrado, el mismo que en el cine mudo— y varios formatos de película. *El formato de la película* se caracteriza por la longitud total de la película expresada en milímetros: 8mm, 9.5mm, 16mm, 35mm, 70mm. *Las dimensiones de la imagen* se caracterizan por la huella impresa hasta los límites de la ventana de la cámara.” (Villain 17).

Compartiendo la misma noción de cuadratura, Jacques Aumont, explica: “La palabra **encuadre** y el verbo *encuadrar* aparecieron con el cine para designar ese proceso mental y

material, presente ya en la imagen pictórica y fotográfica, por el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo visto desde cierto ángulo y con límites precisos. El encuadre es la actividad del marco, su movilidad potencial, el deslizamiento interminable de la ventana. La palabra «encuadre» ha venido a designar ciertas posiciones particulares del marco en relación con la escena representada.” (Aumont, 1992, 162). Y añade: “Encuadrar es, pues, pasear sobre el mundo visual una pirámide visual imaginaria. Todo encuadre establece una relación entre un ojo ficticio —del pintor, de la cámara cinematográfica o fotográfica— y un conjunto de objetos organizado en escena: el encuadre es, pues, en los términos de Arnheim, un asunto de centrado/descentrado permanentemente, de creación de centros visuales, de equilibrio entre diversos centros, bajo la batuta de un «centro absoluto», el vértice de la pirámide, el Ojo. La cuestión del encuadre coincide parcialmente con la de la composición.” (Aumont, 1992, 164).

Por último, Bordwell & Thompson brindan una importante opinión respecto al encuadre cinematográfico: “Puede parecer extraño hablar de algo tan escurridizo como el borde de la imagen, ya que quizá parezca una característica totalmente negativa. Pero, en una película, el cuadro no es simplemente un borde neutral; crea un *determinado punto de vista* sobre el material de la imagen. En el cine, el cuadro es importante porque nos *define* activamente la imagen.” (Bordwell & Thompson, 201). Además agregan que el encuadre puede afectar enormemente a la imagen mediante 1) el tamaño y la forma de la imagen; 2) la forma en que el encuadre define el espacio en campo y fuera de campo; 3) la forma en que el encuadre controla la distancia, el ángulo y la altura de un lugar ventajosos sobre la imagen; y 4) la forma en que el encuadre puede moverse en relación con la puesta en escena.

Finalmente concluyen: “El encuadre implica no sólo un espacio exterior a él, sino también una posición desde la que se ve el material de la imagen. Muy a menudo, esa posición es la de la cámara que rueda el hecho, pero no tiene que ser siempre así. Sin embargo, seguiremos hablando de ángulo de cámara, nivel de cámara, altura de la cámara y distancia de la cámara, entendiendo que dichos términos se refieren simplemente a lo que vemos en la pantalla y no siempre tienen que ajustarse a lo que ocurre durante el rodaje.” (Bordwell & Thompson, 211). En suma, el emplazar la cámara en cualquier lugar en el espacio, en el transcurso de la filmación, hará que al momento de la proyección tengamos: un ángulo, un nivel, una altura y una distancia

desde donde ocurre la acción y el drama. Veamos pues cuál es la disertación respecto a estas características físicas de ubicación y posición del *encuadre fílmico.



Encuadre cinematográfico formato rectangular. *La última tentación de Cristo* (1988).

* El cuadro de imagen (encuadre) es, hoy en día, de forma rectangular en diferentes proporciones —proporciones de forma y tamaño que dependen de la altura y la anchura del fotograma. A esto se le conoce como *formato* y existe en varios tamaños, a saber: 1.17:1; 1.33:1; 1.66:1; 1.75:1; 1.85:1; 2.2:1 (70mm); 2.35:1 (35mm ana-mórfico), además del formato panorámico.

El **ángulo de la cámara** o **ángulo de encuadre**, está determinado por el emplazamiento de la cámara, y coloca al espectador en algún ángulo de la puesta en escena. Según Bordwell & Thompson, el número de ángulos es infinito, puesto que hay un número infinito de puntos en el espacio que puede ocupar la cámara. “Generalmente se distinguen tres categorías de ángulo: ángulo recto, ángulo alto (o picado) y el ángulo bajo (o contrapicado). El *ángulo recto* es el más común, el *ángulo picado* nos sitúa «mirando hacia abajo» el material del interior del cuadro, el *ángulo contrapicado* nos sitúa mirando hacia arriba el material del fotograma...” (Bordwell & Thompson, 210).

Cuando hablan del **nivel de la cámara**, los autores destacan la sensación de gravedad que gobierna el material filmado y la imagen, o sea que se puede diferenciar hasta que punto está nivelado el encuadre. Con respecto a la **altura de la cámara**, aseguran que el encuadre de la cámara, fijado por el emplazamiento de la cámara, a veces crea la sensación de estar situados a cierta *altura*, el ángulo de la cámara está, desde luego, relacionado en parte con la altura: encuadrar desde un ángulo contrapicado presupone estar en una posición más elevada que el

material de la imagen. Por último, afirman que el encuadre de la imagen no sólo nos sitúa en un ángulo, una altura y un plano de nivel determinado, sino también a una distancia.

La **distancia de la cámara** crea la sensación de estar lejos o cerca de la puesta en escena del plano, obviamente que esto conlleva una serie de escalas de distancia con relación al cuerpo humano, a saber:

- El plano de conjunto vendría a ser la primera de esas escalas de distancia, en él, la figura humana apenas es visible, este es el encuadre para los paisajes, las filmaciones a vista de pájaro de las ciudades y otras vistas;
- en el plano general las figuras son más prominentes, pero todavía domina el fondo;
- el plano americano tuvo sus orígenes en el cine de Hollywood, en él, la figura humana aparece encuadrada desde las rodillas hacia arriba, los planos a la misma distancia de temas no humanos se llaman planos medios largos;
- el plano medio toma al cuerpo humano desde la cintura hacia arriba;
- el plano medio corto encuadra el cuerpo desde el cuello hacia arriba;
- el primer plano es el que muestra solamente la cabeza, las manos, los pies o un objeto pequeño;
- el primerísimo plano destaca una porción del rostro (ojos, labios), aísla un detalle y agranda lo pequeño.



Plano medio. Película *Ju Dou* (1990).

La clasificación de esta serie de planos origina confusión, sin embargo, los autores aclaran: “Existe una confusión común acerca del encuadre. En primer lugar, las clasificaciones de los encuadres son obviamente cuestión de grados, no hay medida universal de ángulo o distancia de la cámara. Ningún punto de corte preciso diferencia entre un plano general y un plano de conjunto, o un ángulo ligeramente bajo y un ángulo recto. Los cineastas no tienen nada que ver con la terminología, no se preocupan de si un plano no se incluye en una categoría tradicional.” (Bordwell & Thompson, 213).

Observábamos hace unos instantes el razonamiento crítico de Jacques Aumont acerca de que todo tipo de encuadre es un asunto de centrado/descentrado, de creación de centros visuales, de equilibrio entre diversos centros, en una palabra, de una composición. Ahora bien, usualmente se ha entendido a la composición cinematográfica en términos de una simetría geométrica del encuadre, tradición que nace en el periodo del Renacimiento, pues en esos días la composición pictórica consistía de una distribución geoméricamente ordenada y equilibrada. Por consiguiente, es de esperar que tanto Aumont al igual que Bordwell & Thompson hayan reflexionado teóricamente respecto al principio de composición cinematográfica. Veamos: “La composición en fotografía se refugió, durante mucho tiempo, ante el objetivo, adquiriendo en el sentido clásico de la palabra, el sentido de una escenificación. Hubo que esperar al episodio conocido con el nombre de pictoralismo, a finales de siglo, para que la fotografía afirmase su vocación de componer también ella, elementos plásticos. La cuestión es aún más compleja en lo referente a la imagen automática móvil, cine o vídeo. A la composición en sentido plástico se añaden las resonancias musicales de la palabra, que permiten percibir que la organización temporal de una película puede calcularse en función de ciertas regularidades, de ciertos ritmos.” (Aumont, 1992, 287).

El autor considera de incómoda aplicación el término composición, una idea ya expresada por teóricos del cine como Eisenstein y Mitry, en particular si se pretende ver analogías compositivas entre la pintura y el cine, sin embargo, Aumont asigna a las funciones del **marco** la posibilidad de establecer la composición en una imagen cinematográfica, independientemente, de su naturaleza plástica, en cuanto superficie organizada y estructurada: “El cuadro juega un papel muy importante en la composición de la imagen, en especial cuando ésta permanece inmóvil (tal

como se ve cuando se produce un *paro de imagen*) o casi inmóvil (en el caso en que el encuadre permanezca invariable: lo que se llama un *plano fijo*).” (Aumont, 1996, 20).

De otro lado, para David Bordwell & Kristin Thompson la **composición global** de cada plano, es el resultado de la organización de muchos de los principios desarrollados por las artes gráficas. Postulan asimismo, la existencia de un tipo particular de composición: el **equilibrio compositivo**, que hace referencia al grado en que las áreas del espacio de la pantalla han distribuido por igual masa y puntos de interés. Los cineastas, aseguran, presuponen a menudo que el espectador se fijará más en la mitad superior del **fotograma**, de este modo, debido a las expectativas previas de los espectadores, la mitad superior necesita menos relleno. Es debido, según ellos, a que el **plano cinematográfico** está compuesto dentro de un rectángulo horizontal, que normalmente el director se preocupará de equilibrar las mitades derechas e izquierdas. (Bordwell & Thompson, 165).



Fotograma de la película *Los libros de Próspero* (1991) Peter Greenaway.
Ejemplo de equilibrio compositivo cinematográfico.

Pero es muy probable que esta tendencia a equilibrar ambas partes del cuadro, dando como resultado una composición equilibrada, pueda ser llevada a la inversa, es decir, lograr una composición desequilibrada, a través de la saturación o ausencia absoluta de elementos visuales que hagan referencia de la misma: “Más común que esta simetría casi perfecta es un equilibrio

libre y general entre las zonas izquierda y derecha del plano. La forma más sencilla de conseguir un equilibrio compositivo es centrar la imagen en el cuerpo humano.” (Bordwell & Thompson, 165). El equilibrio compositivo contribuye a condicionar nuestras expectativas sobre dónde se localizará en la pantalla la acción importante. Lo normal, comentan los autores, es que la composición sea equilibrada, pero los planos desequilibrados también pueden determinar firmemente nuestra sensación del espacio de la imagen.

En ambos casos, pues, Aumont por un lado, Bordwell & Thompson por el otro, está presente el cuadro de la imagen, imagen que como nos dice Aumont es limitada y plana: las características físicas de la imagen hacen del marco parte fundamental de la composición y tiene, simultáneamente, la función de limitar los bordes de la imagen creando un campo, el cual es visible, y un fuera-campo que es imaginario. Igualmente destaca la improcedencia de confundir la composición de las artes plásticas y la composición cinematográfica que se logra, cuando hay un paro de imagen, gracias a los límites que impone el cuadro. Se ha visto en Bordwell & Thompson la misma noción que tiende a considerar al plano de la imagen como parte importante en la composición cinematográfica. Muchos cineastas buscan un equilibrio compositivo entre los diferentes elementos figurados al interior de la imagen, este equilibrio puede ser centrado o acentrado, dependiendo de la finalidad narrativa o expresiva que se pretenda.

En suma, el término encuadre en el medio cinematográfico designa a la vez la posición del marco en relación con la escena y una posición específica de la cámara respecto a la misma, de ahí que el encuadre esté determinado por el ángulo, el nivel, la distancia y la altura de la cámara.

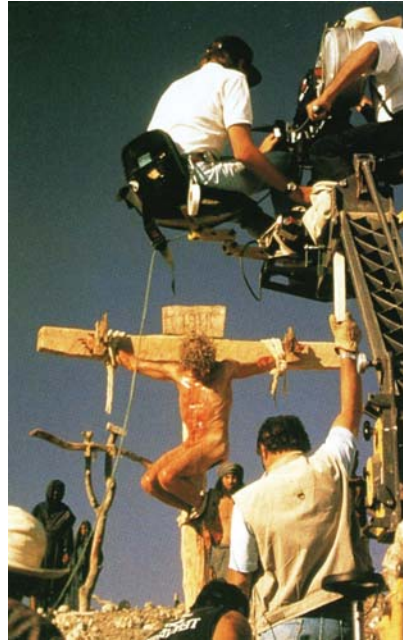
Desplazamiento de cámara

Encuadre móvil. En cuanto al desplazamiento de la cámara Bordwell & Thompson aseguran que el encuadre móvil es característico del cine (y vídeo), en ambos es posible que el encuadre se mueva con respecto al material encuadrado: “Encuadre móvil significa que dentro de los confines de la imagen que vemos, el encuadre del objeto cambia. El encuadre móvil, de este modo, produce cambios en la altura, la distancia, el ángulo o el nivel de la cámara *dentro* del plano. Además, puesto que el encuadre orienta al espectador hacia el material de la imagen, a menudo el espectador se ve a sí mismo como si él se moviera junto con el encuadre. Con este

tipo de encuadre se puede acercar al objeto o alejarse de él, rodearlo o pasar por delante” (Bordwell & Thompson, 217). Aquí los autores hacen referencia a la capacidad del encuadre para moverse como **movimiento de cámara**, por lo general, la movilidad del encuadre se consigue mediante el desplazamiento físico de la cámara durante la filmación. Por ende, postulan la existencia de varias clases de movimiento de cámara, creando cada uno de ellos un efecto concreto en la pantalla, a saber:

- **movimiento panorámico**: la cámara gira sobre su eje horizontal. La cámara en sí no se desplaza, en la pantalla da la sensación de que la imagen explora el espacio horizontalmente. Es como si la cámara girara la cabeza a la izquierda o a la derecha;
- **movimiento en picado/contrapicado**: la cámara gira sobre un eje vertical, es como si la cabeza de la cámara estuviera moviéndose hacia arriba o hacia abajo. Una vez más, la cámara no cambia de posición, en la pantalla, el movimiento en picado/ contrapicado crea la impresión de que se desenrolla un espacio de arriba abajo o de abajo arriba;
- **plano *travelling***: toda la cámara cambia de posición, moviéndose por tierra en cualquier dirección: hacia arriba, hacia abajo, de forma circular, en diagonal o de un lado a otro;
- **plano de grúa**: la cámara se mueve por encima del nivel de tierra, por lo general, sube o desciende, a menudo gracias a un brazo mecánico que la levanta y baja. Un plano de grúa puede moverse no sólo hacia arriba y hacia abajo, sino hacia adelante y hacia atrás o de un lado a otro. Variaciones del plano de grúa son los planos de helicóptero y avión.

Los dos últimos casos —movimiento de *travelling* y movimiento de grúa—corresponden más bien a traslados, es decir, a desplazamientos físicos de la cámara de un lugar a otro siguiendo cierta trayectoria, los autores señalan que las panorámicas, los picados y contrapicados, los planos de *travelling* y los planos de grúa son los movimientos de encuadre más comunes, pero es posible imaginar cualquier tipo de movimiento de cámara (girando, dando vueltas, etc.). Así pues, aseguran que los movimientos de cámara son de gran atractivo para los cineastas y el público desde los comienzos del cine, debido a que visualmente, los movimientos de cámara crean efectos llamativos. Las finalidades estéticas o narrativas del encuadre móvil responden, al igual que los demás elementos formales de la puesta en escena cinematográfica, a normas estilísticas o genéricas.



Plano de grúa para una toma aérea de la película *La última tentación de Cristo* (1988).

Segunda parte.

Presencia creativa de las artes visuales en el ámbito de la realización cinematográfica contemporánea. A propósito de *Passion* y *Bajo California*. *El límite del tiempo*.

Capítulo III. Presencia creativa de las artes visuales en el ámbito de la realización cinematográfica contemporánea. A propósito de los filmes *Passion* y *Bajo California. El límite del tiempo*

Passion

Sinopsis

Passion cuenta, entre muchas otras cosas, la historia de un director de cine, Jerzy Radziwilowicz, que intenta rodar una película llamada *Pasión*, para la que quiere reconstruir con extras una serie de cuadros famosos de toda la historia del arte: *La ronda de noche* de Rembrandt; *Los fusilamientos de la Moncloa*, *La maja desnuda* y *la Familia de Carlos IV* de Goya; *La entrada de los cruzados en Constantinopla* y *La Lucha de Jacob con el ángel* de Delacroix; *La bañista de Ingres*; *La Asunción* de El Greco. La película está plagada de dificultades en cuanto el dinero para la película empieza a escasear, Jerzy parece no poder encontrar la luz adecuada y, además, el film no parece tener historia. En medio de esta intensa situación, comienza simultáneamente una relación con dos mujeres, Hanna (Hanna Schygulla), la dueña del hotel e Isabelle (Isabelle Huppert), obrera de una fábrica quien está tratando de iniciar una revuelta, articulándose la película en torno a esos tres espacios: el plató, el hotel y la fábrica.

Ficha técnica

Director: Jean-Luc Godard

Guión: Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville

Fotografía: Raoul Coutard

Música: Ravel, Mozart, Dvorak, Fauré, Beethoven

Edición: Jean-Luc Godard

Dirección de arte: Serge Marzloff

Vestuario: Christian Gasc, Rosalie Varda

Dirección de producción: Martine Marignac, Catherine Lapoujade, Armand Barbault

Duración: 88 minutos.

Ficha artística

Isabelle Huppert

Hanna Schygulla

Michel Piccoli

Jerzy Radziwilowicz

Lazlo Szabo

Patrick Bonnel

Sophie Loucachevsky

Magali Campos

Barbara Tissier

Anteriormente, en el punto 2.3 (Pág. 36) hablaba sobre la conveniencia de retomar los instrumentos y técnicas de análisis de orden descriptivo y citacional enunciados por Aumont & Marie, y algunas de las etapas y categorías de análisis textual formuladas por Casetti & Di Chio, con el fin de dotar a mi investigación de los elementos metodológicos necesarios para la obtención de buenos resultados. También señalaba en la página 45 que de la guía de análisis propuesta por Lauro Zavala recapitularía únicamente aquellos elementos que conciernen al escrutinio *técnico* de la imagen cinematográfica (color, iluminación, composición), aquellos que hacen mención del comportamiento de la cámara (encuadre o punto de vista, emplazamiento, distancia, movimiento) y los que aluden al estudio de la intertextualidad (Estrategias visuales o verbales: mención, citación, inclusión. Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de cine, director de cine, actor de cine, compositor de música para cine, productor de cine, etc.).

Mencionaba, asimismo, que en mi tesis, la apropiación de algunos elementos de análisis de los modelos de interpretación examinados no se contraponían ni discrepaban entre sí, por el contrario, se complementan uno al otro y al otro, dejándome materializar un plan de trabajo claro y contundente a partir del cual doy inicio hacia la argumentación razonada de las dos películas. Así pues, comenzaré mi análisis con la elaboración de un mapa cronológico de secuencias de cada una de las cintas en razón de que la *segmentación* del film en secuencias es uno de los primeros pasos de operación que postulan los cuatro investigadores. La segmentación del entero de las dos películas, como paso inicial del análisis visual, me permitirá, primeramente, contar el número de secuencias que las constituyen; en segundo lugar, me hará más fácil reconocer el tipo de segmento de información que he decidido seleccionar en base a su contenido material; y tercero, una vez ubicadas las secuencias seleccionadas procederé a su eventual descomposición en fragmentos de imagen aún más breves. Por tanto, me es indispensable definir a continuación el significado del término *secuencia*, pues la secuencia es una de las partes esenciales de la segmentación del film susceptible de analizar.

Secuencia. Segmentación, descomposición y aislamiento en fotogramas

Secuencia

Para Francesco Casetti & Federico Di Chio: “Cuando nos referimos a unidades fundamentales del contenido de un film se habla más comúnmente de *secuencias*. Estas son más breves, menos articuladas y menos delimitadas que los episodios...” (Casetti & Di Chio, 39).

Por otro lado, para Aumont & Marie: “En el film de largometraje narrativo (el que se ha analizado más a menudo) la secuencia está dotada de una intensa existencia institucional: es a la vez la unidad de base del *découpage* técnico y, una vez realizado el film, la unidad de memorización y de *traducción* del relato fílmico al relato verbal... Una secuencia es, en el vocabulario técnico de la realización (y, como consecuencia, en el vocabulario crítico) una *sucesión* de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su naturaleza, a la *escena* en el teatro o al *tableau* del cine primitivo.” (Aumont & Marie, 1988, 63).

A la luz de estas ideas, entiendo por secuencia a una agrupación de planos (tomas) cortos, medios, largos, relacionados entre sí por el desarrollo narrativo-visual del film. La secuencia es, sin duda, la unidad fundamental de contenido dentro de cualquier película esto es debido, en gran medida, a su tiempo de duración durante la proyección, es decir, su duración en el tiempo representado ya que como han indicado Casetti & Di Chio, la secuencia es más breve y menos delimitada que el episodio. No obstante, este tipo de unidad narrativa siempre es más habitual en el cine comercial, aquí, el arte de la pantalla grande está sujeto a cuestiones de operatividad y rendimiento económico, lejos de ser abordado como espacio de experiencia estética. Con todo, la cantidad y duración de secuencias en un film, no están aquí en discusión, en el mejor de los casos, considero de mayor interés, desde el punto de vista analítico, reconocer qué tipo de secuencialidad posee el film.

En lo que concierne a la delimitación de una secuencia, es decir, su principio y fin, suele tomarse en consideración las señales más fáciles de distinguir: fundidos y cortinillas que a menudo se han comparado con signos de puntuación que separan los capítulos del film. Para Casetti & Di Chio:

“... las secuencias recurren a signos de puntuación que marcan sus confines... utilizan el *fundido encadenado* (en el que una imagen se desvanece mientras aparece otra); el *fundido o la apertura en*

negro (la imagen se esfuma en el vacío o aparece a partir de él); la *cortinilla* (línea divisoria entre dos imágenes que se mueve lateral o verticalmente reduciendo una imagen y dejando sitio a la otra); el *iris* (un círculo negro que se cierra progresivamente sobre la imagen); etc. Pero quizá no nos encontremos con signos de transición tan evidentes y explícitos: un simple *corte* puede separar dos segmentos narrativos, dos *párrafos* de la historia. Así pues, resulta fundamental el criterio distintivo que se refiere al contenido de las partes... allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra.” (Casetti & Di Chio, 39-40).

Por lo demás, esta delimitación del confín realizada mediante los signos más visibles de puntuación no resulta del todo sistemática ni siquiera en el cine más clásico. En mi caso, la sucesión de planos que conforman las unidades de contenido y los cortes de transición de una unidad a otra me permiten delimitar el principio y fin de las secuencias que conforman la totalidad de los dos filmes.

Segmentación

Una de las primeras etapas en el recorrido de mi análisis cinematográfico fue, repito, *segmentar* ambos filmes en un listado de secuencias. La segmentación se refiere: “...a una lista de lo que, en el lenguaje crítico más corriente, se denomina las *secuencias* de un film (narrativo).” (Aumont & Marie, 1988, 63). Para Bordwell & Thompson: “Dividir un film en secuencias para analizar su forma se denomina normalmente *segmentación*. Generalmente no es difícil hacerlo, aunque la mayoría de las veces se hace de forma intuitiva.” (Bordwell & Thompson, 63). En otras palabras, he confeccionado, en páginas venideras, un mapa cronológico secuencial de *Passion* y *Bajo California*, respectivamente, con el fin de delimitar los confines de las secuencias y determinar su relación de contenido con las demás. El procedimiento parece claro, sin embargo, el problema aparece cuando se debe decidir en que parte del flujo del film, es decir, del *continuum* visual, hay que intervenir para interrumpirlo y situar los confines de las secuencias.

Descomposición

Una vez situados los confines de las secuencias, procedemos a su descomposición, es decir, a la subdivisión del texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de

contenido siempre más pequeñas. Así, mediante este proceso propuesto por Casetti & Di Chio, he llegado a segmentos más cortos de duración que conforman las secuencias. Los autores denominan a estos segmentos de subdivisión de la secuencia como encuadres, es decir, como:

“...una unidad técnica, un segmento de película rodado en continuidad. En el nivel de la filmación esto viene delimitado por dos paradas del motor de la cámara, y en el nivel del montaje por dos cortes de tijeras. Un tipo de limitación como éste convierten al encuadre en un elemento de referencia común: de hecho es fácil identificarlo, puesto que sus bordes presentan dos cortes bien definidos... los límites del encuadre, más que con la evidente variación del contenido representado, están relacionados por un corte (seco o mitigado por los artificios de puntuación ya mencionados), incluso aunque este mismo corte no llegue a constituir una unidad semántica en sí.” (Casetti & Di Chio, 41-42).

Aislamiento en fotogramas

Ya ubicados para cada una de las secuencias tanto de *Passion* como *Bajo California*, el número (por su duración) y tipos (por su contenido) de encuadres, he procedido a aislar, a falta de un mejor dispositivo que me permita en estas páginas ilustrar el entero de las películas, una serie de fotogramas de un reducido número de encuadres. En otras palabras, he extraído aquellos fotogramas que en base a su legibilidad visual dan cuenta del entero de las unidades de contenido más relevantes (secuencias) —recordemos que el fotograma es uno de los instrumentos citacionales señalados por Aumont & Marie más próximos a la letra del filme, en virtud de que su tamaño se presta mejor al comentario analítico. Es la cita más literal del filme. Asimismo, por igual razón, Casetti & Di Chio lo recomiendan en su metodología de análisis textual presidido por la segmentación del filme en episodios, secuencias y encuadres. Por cierto, para estos dos autores, el fotograma destaca cada vez que el movimiento de la acción cambia la composición de los volúmenes y de las formas, cada vez que se modifica el punto de vista (PV) que organiza la puesta en escena.

Técnicamente dicho aislamiento de fotogramas y su eventual ordenamiento en grupos más compactos y reducidos, fue posible gracias al empleo del programa de video llamado *Power DVD*. Básicamente este *aislamiento* de fotogramas consistió en hacer correr ambas películas, una a la vez, en videos DVD, *parar* en el instante deseado del *continuum* visual y *exportar* como *Picfile* a cada uno de los fotogramas seleccionados a un CD, donde quedaron temporalmente

almacenados. Más tarde, cada una de las imágenes fue digitalizada en el programa de diseño *Photoshop CS2* versión 9.0 con el fin de ajustar el tamaño, la resolución y los valores finales de color. Por último, se armaron las páginas con los fotogramas correspondientes por medio del programa de texto *Office Word* versión 2003.

Ahora bien, aclaremos una cosa. El no poder conseguir las películas originales en formato de 35 o 70mm, resultó, paradójicamente, de gran ventaja para el enriquecimiento visual de mi análisis cinematográfico, en razón de que esto me llevó a trabajar los filmes con los más recientes programas de video que existen actualmente en el mercado, logrando, de este modo, imágenes de una extraordinaria calidad en cuanto resolución y nitidez. Se sabe bien que la calidad de la película en su formato original es mejor que la de vídeo, no obstante, las imágenes obtenidas por medio de este procedimiento técnico son lo suficientemente buenas para remitirme a ellas. Por otra parte, existe la errónea creencia de que un análisis cinematográfico que se precie de ser lo más fiel u objetivo posible, implica tener que trabajar con película en su formato original. Esto es cierto en la medida que dicha película sea asequible para aquél que le interesa visualizar el trabajo escrito del analista, pero ¿qué sucede cuando el lector o espectador no especializado pretende conseguir la película en su formato original? Bueno, sencillamente no la puede obtener, menos aún si se trata de una “obra de autor”, por ejemplo, Wenders, Eisenstein o incluso algunos de los más reconocidos filmes de Godard, incluyendo *Passion* y *Bajo California. El límite del tiempo* de Carlos Bolado. Espero que este no sea el caso y es que a pesar de las variaciones que llegan a ocurrir en la composición y en los valores cromáticos globales de las imágenes, la información visual general que concede el formato de vídeo digital permanece sin gran cambio alguno, siguen siendo reconocibles los movimientos de cámara, los personajes, los decorados y los accesorios; en pocas palabras, la disposición global de las imágenes. De tal manera que el repaso de las manifestaciones figurativas de la superposición artística e intertextual estarán a la mano de cualquiera de nosotros con el simple hecho de ir al vídeo club más cercano y rentar la película.

Mejor aún, para aquellos que tengan una buena computadora, equipada con los respaldos y programas correspondientes, podrán servirse del formato *DVD*, que es un disco compacto de la película de muy buena calidad (formato digital). Últimamente se ha vuelto muy popular el formato *MP4* que consiste en una pequeña memoria al tamaño de un llavero que se puede conectar a cualquier computadora en cualquier lugar, y descargar la o las películas que el usuario

deseo desde el portal o sitio web especializado en música o vídeo, según el caso. Quizás este asunto resulte ser demasiado pragmático, pero a final de cuentas, cualquier fenómeno cultural susceptible de estudiar no debe por que ser accesible a unos cuantos.

Fue así, entonces, como llegué a las imágenes que habrán de ser enseguida motivo de análisis. Pero una vez llegado aquí habrá quienes se pregunten si bastará analizar sólo fragmentos aislados (fotogramas) de las películas para explicitar su naturaleza estética. Esto haría pensar a muchos que ya no se trata de un análisis cinematográfico de dos cintas en toda su extensión secuencial, sino de un análisis de fotogramas, lo anterior es cierto, no obstante, en mi caso, el análisis de fotogramas es tan sólo un instrumento de análisis, es la **metonimia** del análisis de los filmes. Para despejar cualquier duda, habré de recurrir a una exposición hecha por Aumont & Marie sobre la operación de análisis de un fragmento del film; exposición que tomo prestada para justificar, en el caso del presente trabajo, la pertinencia de dicha operación:

“... el fragmento del film se convirtió muy pronto en un rentable sucedáneo, desde el punto de vista analítico, del film entero: una especie de muestra, de extracción, a partir de la cual (un poco como en química) se podía analizar el todo del que había sido extraída... la preocupación también aparece en los primeros análisis de inspiración *textual*: el análisis del fragmento es siempre, más allá de su objeto inmediato, la metonimia de una operación más amplia (el análisis del film completo, el estudio estilístico de un autor o la reflexión sobre el análisis general).” (Aumont & Marie, 1993, 113). Por otra parte, como lo indican los autores: “El fotograma es la cita más literal de un film que pueda imaginarse, puesto que esta extraído del propio cuerpo de ese mismo film.” (Aumont & Marie, 1993, 82).

Aquí pretendo aprovechar la comodidad que supone el fotograma para estudiar los parámetros escénicos de la banda de imagen como el encuadre, la composición, la iluminación, la escenografía e incluso los movimientos de cámara, ya que una serie de fotogramas me permite descomponerlos y estudiarlos de una manera más analítica. Además de su utilización como soporte del propio análisis, pretendo utilizarlo como ilustración, debido a que acaba devolviéndonos, más o menos conscientemente, de manera mental, al propio film visto durante la reproducción.

Mapa cronológico de secuencias

La elaboración del siguiente mapa cronológico de secuencias se basa en las relaciones secuenciales de la selección de películas de la serie: *Cien años del cine*, Vol. 3 (serie de 5 volúmenes) publicado por Werner Faulstich y Helmut Korte (ver bibliografía). Por lo demás, debo apuntar que a pesar de que las secuencias de *Passion* son muy prolongadas en su extensión temporal y a pesar de los cortes de escena que ocurren en el transcurso de la historia, aún mantienen una coherencia narrativa y de contenido por lo que no necesariamente dejan de ser una secuencia. En pocas palabras, parece que *Passion* está constituida por tan sólo nueve secuencias.

Secuencia	Duración hrs/min/seg	Contenido
1	0-9''33''''	Inicio de la película. Avión atraviesa el firmamento. Música en <i>crescendo</i> . Aparecen a cuadro brevemente Isabelle, Jerzy, Hanna y Michelle. Puesta en escena <i>La ronda de noche</i> de Rembrandt. Composición e iluminación. ¿Cuál es la historia? Si se observa bien, no hay historia en el cuadro. Jerzy abandona el foro y se encuentra con Isabelle. Ambos están por perder el empleo. “Tienes que vivir las historias antes de inventarlas”. Ella le reclama no haber ido a verla en 3 semanas. En la gasolinera, Jerzy y Hanna cruzan sus miradas por vez primera.
2	9''33''''-15''53''''	Un grupo de mujeres obreras conversan sobre las demandas laborales. En una declaración de demandas. “La noche de los proletariados”, “La comuna y la cuestión militar”, “Las palabras que sacudieron al mundo”. <i>Passion</i> no es una película es t. v.
3	15''53''''-19''00''''	Puesta en escena en foro de t. v. <i>La maja desnuda</i> , <i>Los fusilamientos de La Moncloa</i> y <i>La familia de Carlos IV</i> de Goya. La luz no funciona en el foro más caro de Europa. “Observo, transformo, transfiero”. En el cine no hay reglas.
4	19''00''''-28''17''''	Lazlo tiene una escena de celos e infidelidad con Sophie y Magali. Hanna, la dueña del hotel donde se hospeda Jerzy durante la filmación, le comenta a su esposo, Michelle, dueño de la fábrica, “Quise tanto amarte apasionadamente”. Jerzy platica con Hanna, inician romance 3 meses después. Camarada polaco le comenta a Jerzy que quiere vender <i>Passion</i> en EU.

- 5 28''17'''-32''24''' Puesta en escena en el plató televisivo de *La bañista* de Ingres. Lazlo y Sophie buscan extras en la fábrica de Michelle. Una de ellas es la sobrina sordo-muda de Michelle. Isabelle le reclama a Sophie que en cine y en t v nunca muestran gente trabajando.
- 6 32''24'''-44''36''' Hanna y Jerzy se observan asimismo en un monitor de t v interpretando una escena dramática de ópera. En el plato de t v el productor italiano pregunta que han hecho con su dinero e insiste en que su amante sea parte de la película. Jerzy regresa al foro a trabajar. Declina la oferta de vender *Passion* por 40 mil dólares.
- 7 44''36'''-55''01''' Por ordenes de Michell, la policía persigue a Isabelle y la echan de la fábrica. Todo se complica para Jerzy, todos se abalanzan sobre él. Puesta en escena de los cuadros *La lucha de Jacob con el ángel* y *La entrada de los cruzados a Constantinopla* de Delacroix. Jerzy se halla en el foro divagando sobre la luz e iluminación. Lazlo habla sobre los periodos pictóricos de Delacroix.
- 8 55''01'''-1h 08''36''' Llegan Jerzy y camarada polaco al hotel de Hanna. Se enteran que *Fox* no quiso financiar *Passion*. El productor italiano demanda una historia. En el exterior de la cafetería todos se pelean, Hanna y su marido Michelle también. Jerzy, Lazlo y demás se jalonean y empujan con el productor italiano y su rubia amante. Jerzy y su representante-camarada polaco juegan *pin ball* en el restaurante del hotel, le presentan a una modelo para otro papel. Jerzy es apuñaleado accidentalmente, la herida no es grave y sanara en tres semanas. Isabelle le reclama a Jerzy por qué regresa a Polonia y por qué la ha abandonado. Le informan a Jerzy que el estudio *Metro* ha aceptado comprar *Passion*, pero Jerzy dice que no.
- 9 1h 08''36'''-1h 22''50''' Jerzy e Isabelle se hallan en el departamento de ella. Hanna va en busca de Jerzy: volver a estar juntos posible si, probable no. Michelle habla con Isabelle sobre hacer negocios juntos. Puesta en escena *La Asunción* del Greco. Jerzy e Isabelle hacen el amor: “Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo”. Jerzy le hace el amor por atrás a Isabelle “no debe dejar huella”. Hanna en el bosque busca a Jerzy, aparentemente se ha ido a Hollywood. Otros dicen que a Polonia. Hanna va en auto a Polonia en busca de Jerzy, en el camino se encuentra a Isabelle, ambas emprenden el camino rumbo a Polonia. Jerzy también se dirige a Polonia siguiendo el auto de Hanna. Fin.

El tiempo de duración de cada una de las nueve secuencias fue cronometrado a mano.

Itinerario del plan de trabajo metodológico empleado para la *segmentación y descomposición* de *Passion* en breves fragmentos de contenido visual.

A Título de la cinta: *Passion* (1982).

B Tiempo de duración: 88 minutos.

C Mapa cronológico de secuencia: nueve secuencias conforman el cuerpo total de la película.

D Tiempo de duración de cada una de las nueve secuencias:

1) 9 minutos 33 segundos

2) 6 minutos 20 segundos

3) 3 minutos 7 segundos

4) 9 minutos 17 segundos

5) 4 minutos 7 segundos

6) 12 minutos 12 segundos

7) 5 minutos 25 segundos

8) 13 minutos 35 segundos

9) 14 minutos 14 segundos

La duración de cada una de las secuencias fue cronometrada a mano.

E Secuencias elegidas para análisis de imagen de *Passion* tomando en consideración su contenido temático (cita intertextual) y material (puesta en escena): 1, 3, 5, 7, 9.

F Número total de encuadres, de acuerdo a la definición de Casetti & Di Chio (pág. 76), de cada una de las cinco secuencias escogidas:

1) 23

3) 9

5) 7

7) 21

9) 17

G Aislamiento de imágenes a partir de los encuadres de cada una de las cuatro secuencias en grupos más reducidos de fotogramas. 35 fotos en total.

H Enumeración y clasificación de 35 fotogramas en tres grupos (Págs. 85, 88-89, 96-99), siguiendo la premisa metodológica presentada por Casetti & Di Chio (pag. 40) sobre la recomposición y ordenamiento del *desmembramiento* del objeto cinematográfico.

Criterio de selección

El que haya decidido analizar únicamente algunas ilustraciones de las películas *Passion* y *Bajo California. El límite del tiempo*, con el fin de argumentar críticamente respecto a la presencia iconográfica de las artes visuales en la realización cinematográfica actual (citas pictóricas en *Passion* e instalaciones ambientales en *Bajo California. El límite del tiempo*, respectivamente), es una decisión que responde a necesidades de exposición. Es, por otro lado, tan sólo una de las muchas estrategias y recursos de los que dispone el analista. Como hacen ver Aumont & Marie: "... el análisis fílmico necesita recurrir a distintas etapas, a diferentes documentos e instrumentos." (Aumont & Marie, 1993, 52). Mientras tanto, Lauro Zavala ha llegado incluso a elaborar, una *Guía de Elementos de Análisis Cinematográfico* en donde "... la profundidad, la exhaustividad o el placer del análisis que se haga con ella depende de las necesidades y del capital cultural de cada espectador al hacer su propio análisis." (Zavala, 2003, 74).

De tal manera, el no considerar, por ahora, motivo de estudio a otros elementos dentro de los filmes como el montaje o la banda sonora, por ejemplo, responde al interés analítico que despierta el aspecto meramente visual de la imagen. Aspecto que, sin embargo, no es único, también es posible, a partir de la imagen, un análisis de su orientación narrativa, psicológica, comunicativa o sociológica. No obstante, considero que como artista visual lo más oportuno es, en este caso, analizar la banda de imagen con el propósito de reconocer aquellos elementos y estrategias que operan en ciertas secuencias de *Passion* y *Bajo California* y que hacen de ambas producciones, en última instancia, ejercicios de superposición iconográfica, no hay que olvidar que la imagen es justamente uno de los elementos que enlista Lauro Zavala en su Guía metodológica de Análisis. Entre tanto, un análisis cinematográfico en base al escrutinio de la **constitución física** de la imagen es, por ahora, lo más pertinente como propuesta de interpretación escrita en buena parte por que es un tema que maestros y alumnos de artes visuales y diseño, tanto de Xochimilco como de Academia, conocemos mejor, es un tópico que vemos y sobre el que trabajamos y reflexionamos día a día; en una palabra, es el punto nodal sobre el que se erige nuestra profesión, por tanto, a partir de aquí se evidencia la ventaja de abocarnos al aspecto meramente visual de los filmes, dejando de lado, por esta ocasión, las referencias al sonido, al montaje o a la estructura narrativa, que por cierto, Zavala también propone como

elementos de análisis cinematográfico.

Así se explica la razón por la cual se definieron, previamente, las características formales de la puesta en escena cinematográfica, de igual forma he definido ya el concepto de la palabra secuencia dando así respuesta a las interrogantes sobre su especificidad y cometido: ¿qué es una secuencia? ¿dónde comienza? ¿dónde termina?, etc. Queda ahora por responder una última interrogante: ¿por qué el análisis de un reducido grupo de imágenes para identificar precisamente la naturaleza estética de los filmes? Ante la dispersión que amenaza a mi objeto de estudio, esto es, ante lo extenso que resultan ser *Passion* y *Bajo California. El límite del tiempo*, considero desde el punto de vista analítico al número de fotogramas seleccionados como rentables sucedáneos de los filmes enteros. En efecto, en el transcurso de algunas escenas reconozco la disposición por una serie de estrategias intergenéricas (citas y alusiones), que operan a nivel formal. Esto quiere decir que el reconocimiento de la presencia de dichas estrategias en ciertos segmentos de duración, se hará a partir de observar la manera en que los elementos visuales que los constituyen (iluminación, fotografía, dirección artística), se organizan y disponen globalmente al interior de nuestros objetos visibles (imágenes). En otras palabras, el presente será un análisis de la imagen a partir de sus elementos figurados.

Ahora bien, gran parte de las secuencias de *Bajo California* y *Passion* gozan de una densidad formal consistente y coherente, por lo pronto, por cuestiones de exposición y comodidad didáctica habré de analizar a los fotogramas más representativos de ambas producciones, en base, por supuesto, a su contenido visual. En otras palabras, lo que pretendo es justamente eso: comodidad y fluidez en la exposición, enfocándome en las unidades de contenido más distintivas de las dos películas, evitando así que el lector quede atrapado por un número interminable de casos y ejemplos; cierto es también que dicha representatividad visual es susceptible de verificar. Así pues, un fotograma es, una vez realizado el film, la unidad de memorización y de traducción del relato fílmico al relato verbal, es, además, tan sólo uno de tantos instrumentos de trabajo de los que dispone el analista.

Análisis de 35 fotogramas del filme *Passion*

Los 35 fotogramas seleccionados para el análisis de *Passion* corresponden a representaciones de algunas de las pinturas más importantes de Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix y El Greco; dichas alusiones alegóricas son las que destacan visiblemente en algunas de las secuencias centrales de la película y corresponden, ciertamente, a citas, tal como las define Heinrich Plett (pre-textos).

Subsecuentemente, a partir de esta observación, haremos una atenta revisión de las citas pictóricas llevadas a cabo por Godard, mediante el diseño general de la puesta en escena cinematográfica, en relación con las pinturas que inicialmente elaboraron Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix y El Greco, respectivamente, para poder así constatar la superposición pictórica, temática y formal en la realización cinematográfica actual. Por esta causa, he decidido incluir, al final de cada ejemplo de cita pictórica, la reproducción fotográfica de los cuadros en sus versiones originales para que podamos así hacer una comparación dilucidada entre la cita y el original, entre el texto y su pre-texto. Iniciemos pues, y analicemos ahora al primer grupo de fotogramas —la enumeración y clasificación de estos 35 fotogramas en tres grupos se hizo siguiendo, de un lado, la medida metodológica presentada por Casetti & Di Chio sobre la recomposición y ordenamiento del *desmembramiento* del objeto cinematográfico, y del otro lado, en base, precisamente, al principio creativo de la cita pictórica.

Fotogramas 1, 2, 3, 4, 5 y 6



1



2



3



4



5



6

Iluminación: Como pudimos ver rápidamente en el segundo capítulo de la presente tesis, la iluminación cinematográfica se caracteriza por su *fuerza* (origen de la luz o las luces), por su *cualidad* (intensidad relativa de la iluminación), por su *dirección* (recorrido de la luz desde su fuente o fuentes hacia el objeto iluminado) y por su *color* (filtros de color que se colocan delante de la fuente de iluminación). En lo que concierne a los primeros seis fotogramas de este conjunto inicial de imágenes, la iluminación está al servicio del diseño lumínico global de la pintura original a la que aluden y que corresponde a una de las telas más conocidas de Rembrandt: *La ronda de noche*. Por tanto, la única fuente de luz proviene de un grupo de lámparas laterales situadas al costado derecho (izquierdo, desde nuestro punto de vista) del grupo de actores que aparecen en escena parcialmente iluminados (fotograma 1). En efecto, como se puede constatar en los fotogramas 2, 3, 4 y 6 los rostros de los personajes son fuertemente iluminados desde el extremo izquierdo del cuadro de imagen, con ello queda asentado que para la iluminación general de la escena se emplearon pocos reflectores (dos, quizás tres) —si observamos con cuidado podemos, incluso, notar que el fondo del escenario no aparece completamente iluminado, además de que tampoco observamos la presencia de algún reflector o lámpara colocados en posición cenital o directamente frontal sobre el grupo de figuras. Esto por el obvio hecho de que se emula la iluminación nocturna de una calle, callejón o plazuela de la ciudad de Ámsterdam. Ahora bien, sí hay, en efecto, un pequeño cambio de iluminación en el rostro de la niña o mujer que aparece en tercer plano en los fotogramas 3 y 4, pero sin que ello altere el resto de la iluminación global (este grado de iluminación puntual se logra con un reflector tipo spot-light). En consecuencia, el número de luces, su ubicación y su dirección dan lugar a una cualidad lumínica de naturaleza *dura*, pues, claro está, este tipo de iluminación origina sombras muy fuertes y matices de alto contraste (fotogramas 3, 4, 5).

Dirección artística: Los decorados, el maquillaje pero sobre todo, el vestuario, destacan en esta gran puesta en escena pictórica, pues al igual que la iluminación, reproducen la disposición visual del cuadro de Rembrandt: sobresale el detalle en la confección de los ropajes de las figuras del capitán y del alférez, y de los personajes situados detrás de ellos. Asimismo, es tal el esmero por reproducir la famosa pintura de Rembrandt que los bigotes, las barbas y el cabello largo de los actores son muy parecidos, casi idénticos a los del cuadro. Por lo demás, la escenografía se presenta de manera austera, sin necesidad de una costosa construcción de grandes fondos y telones.

Encuadre: Inicialmente, el encuadre podría definirlo como fijo, pues el ángulo, la altura y la distancia del punto de vista desde donde observamos la acción es el mismo que podemos ver en la pintura original (fotograma 1). No obstante, Godard disecciona, por medio de cortes de cámara y no con desplazamientos físicos del marco, la toma general inicial en encuadres más cerrados sobre los rostros del alférez y de uno de los guardias que rondan de noche (fotogramas 2, 3, 4, 5 y 6). Destacan el ángulo contrapicado de los fotogramas 3 y 4 y las tomas laterales de los fotogramas 2, 5 y 6. En suma, a pesar de que no observamos ningún movimiento panorámico o giratorio, ni tampoco desplazamientos de travelling, sí hay, sin embargo, una variación en la ubicación del punto de vista, pero por medio de cortes de cámara, es decir, por medio de paros de imagen.



La Ronda de noche (La Compañía del Capitán Frans Banning Cocq)
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, óleo sobre lienzo, 363x437cm, 1642,
Ámsterdam, Rijksmuseum.



Detalle de *La Ronda de noche*

La ronda de noche es la obra más conocida de Rembrandt donde desarrolla una virtuosidad que aún hoy en día sorprende y fascina. Ya la sola realización de los detalles —los metales resplandecientes, las telas brillosas, los diversos accesorios— y la configuración de la mímica, de los gestos expresivos y de los efectos deslumbrantes de la luz son, en el más alto sentido, artísticos. Resalta a primera vista que Rembrandt da mayor importancia al desarrollo de la acción que a la fiel realización de los retratos: se ven los más variados movimientos, además, los cambios rápidos, como por ejemplo en los grandes pasos que dan el capitán y el alférez, muestran lo “momentáneo” de esa escena que resalta aún más por el tiro recién disparado. El centello de las zonas claras elegido magistralmente y algunas zonas sombreadas marcadas intensifican la sensación de lo momentáneo, esto lo podemos apreciar especialmente en la sombra que proyecta la mano estirada del capitán sobre el uniforme del alférez, a través de lo cual, se produce la insinuación de una gran conmoción y expectativa.

Fotogramas 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16

Las siguientes 10 ilustraciones aluden a 3 de los cuadros más conocidos del pintor español Francisco de Goya, a saber, *La Maja desnuda*, *La Familia de Carlos IV* y *Los fusilamientos de la Moncloa*.



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

Iluminación: En el caso de las dos fotos que mencionan a *La Maja desnuda* (7 y 8) el diseño de iluminación es, por llamarlo de algún modo, bastante sencillo pues consta de fuentes de luz colocadas desde arriba, a buena altura del cuerpo de la modelo (luz cenital) y de luces frontales de tal modo que nos encontramos ante la posibilidad de contemplar visiblemente a la chica recostada indolentemente en toda su extensión corporal (fotograma 7). Ante el hecho de que la textura tersa de la piel y la tonalidad aperlada del cuerpo desnudo de la maja no pierden visibilidad y claridad, puedo decir que la iluminación se caracteriza por su intensidad suave —el fondo del escenario, por el contrario, aparece completamente oscuro al igual como sucede en *La ronda nocturna*: sólo resaltan los personajes del primer y segundo plano.

Dirección artística: La dirección artística se limita a los accesorios empleados para la toma individual de la mujer desnuda recostada: cama, sábanas blancas y almohadones (foto 7); y en el vestido de la mujer que cruza de izquierda a derecha el cuadro de imagen (foto 8).

Encuadre: Primeramente Godard nos muestra la escenificación de su maja desnuda desde un ángulo frontal, fijo, casi a la misma altura y distancia que el de Goya, sin embargo, inmediatamente después el punto de vista retrocede. En efecto, el rápido movimiento de lentes hacia atrás (zoom back) inicia en un ángulo de cuerpo completo de la maja (full shot, foto 7), quien nos observa directamente a los ojos (espectador), hasta detenerse en una toma general del plato de rodaje (long shot, foto 8), lo que nos permite incluso observar algunos de los reflectores que cuelgan del techo y la cámara de televisión con la que se está rodando *Passion*. Debemos recordar que Jerzy filma *Passion* en uno de los estudios de televisión más caro de Europa, de hecho, la puesta en escena de todas las obras se llevan a cabo al interior de dicho foro televisivo.



La Maja desnuda, Francisco de Goya, óleo sobre lienzo, 95x190cm, 1800, Museo del Prado, Madrid.

Por vez primera en la historia de la pintura española, con excepción de la *Venus* de Velázquez, se inicia el desnudo femenino. Goya, en lugar de recurrir a pretextos míticos o alegóricos, nos da una imagen viva que, libre de todo prejuicio, revela su cálida sensualidad. En este famoso cuadro de Goya, una mujer, de tonos de piel aperlados, es mostrada indolentemente recostada sobre unos grandes cojines que cubren un sofá, el cuerpo parece estar completamente iluminado por una luz muy pareja que no es ni intensa ni débil, perdiendo de algún modo su intensidad detrás del cuerpo de la maja, en las sábanas, almohadas y en la pared del fondo. Las formas de estas almohadas proveen un ritmo muy cercano y parecido al que producen las curvas de la hermosa figura desnuda, contribuyendo decididamente al profundo sentimiento coherente de esta obra maestra. Goya utiliza compartidamente contrastes de luz y sombra.

Iluminación: Las imágenes 9, 10 y 11 aluden al famoso cuadro *La Familia de Carlos IV* pintada en el año de 1800. Como podemos observar, la luz en el plato de filmación sigue el patrón de iluminar frontalmente a la escena y a los personajes, en consecuencia, la iluminación se caracteriza por su fuente, dirección e intensidad. Por su fuente pues nuevamente la luz proviene de un grupo de reflectores colocados al extremo izquierdo del marco de la pantalla proporcionando así una luz lateral (foto 9 y 10). Lo novedoso en esta cita pictórica es que ahora las figuras que aparecen al fondo, sobre la tarima, también son iluminadas, es decir, ahora el fondo del lienzo forma parte activa de la representación cinematográfica, contrario, a lo que sucede en la tela de Goya, donde los monarcas y sus hijos son representados en un espacio más cerrado y compacto, sin más personajes detrás de ellos, sólo a su alrededor. En cuanto a la intensidad de la luz considero que es de naturaleza suave pues los detalles de los personajes en sus ropas, accesorios y expresiones faciales son nítidamente apreciables, a pesar, por supuesto, de las contrastadas sombras de las blancas túnicas de los actores que están al fondo, arriba de la tarima (foto 10 y 11).

Dirección artística: El trabajo de dirección de arte se enfoca en el vestuario de los personajes principales de la escena fílmica: el rey Carlos IV y su esposa, la reina María Luisa, visten sobriamente su fina vestimenta, el rey por su lado, porta orgullosamente la banda real que lo distingue como monarca español; también llaman la atención los peinados de los monarcas y los de sus dos hijos —por lo demás, en la versión pictórica no son únicamente los dos hijos más pequeños del monarca Carlos IV quienes aparecen retratados junto a su padre, sino que Goya retrata a la familia entera incluidos quienes seguramente son también sus hijos mayores y familiares cercanos (ver ilustración página siguiente). Ahora bien, nuevamente observamos que no hay ningún tipo de referencia visual o escenográfica del lugar donde originalmente Goya debió pintar a la familia real, probablemente en alguno de los salones o aposentos del palacio real, todas las puestas en escena de las famosas pinturas tienen lugar en el mismo foro de televisión, quizá por ello Godard prescinde de mayores detalles escenográficos, más realistas, por decirlo de alguna forma, pues se limita a la mención evocativa de las telas sin llegar a ser alusiones exactas.

Encuadre: En el primer fotograma Godard nos muestra la puesta en escena de la familia de Carlos IV desde un ángulo frontal, fijo, casi a la misma altura y distancia que Goya, sin embargo, inmediatamente después el punto de vista retrocede. El movimiento de lentes hacia

atrás (zoom back) inicia en un ángulo de cuerpo completo de la familia real (full shot, foto 9) hasta detenerse en una toma general del plato de rodaje (long shot, foto 11), lo que nos permite además observar algunos de los reflectores, cámaras, monitores, extras y asistentes del estudio donde ocurre la filmación de *Passion*. En pocas palabras, las variaciones de distancia y ángulo del marco de la pantalla se producen a partir del movimiento de lentes hacia atrás.



La Familia de Carlos IV, Francisco de Goya, óleo sobre lienzo, 280x336cm, 1800, Museo del Prado, Madrid.

En este gran óleo pintado en la primavera de 1800, la familia entera del monarca están representados dentro de un espacio poco profundo, así, Goya dispuso la composición de los modelos reales de tal manera que conforman dos grupos compactos a la derecha y a la izquierda del cuadro, dejando un espacio más amplio en el centro donde aparecen los monarcas con sus hijos pequeños. Si observamos con cuidado nos daremos cuenta de que el centro de la pintura *La Familia de Carlos IV* no es el rey, con todas sus medallas e insignias, sino la reina María Luisa con sus pequeños hijos, uno a cada lado. Otra de las cosas maravillosas en este cuadro no es únicamente la unión exitosa de todas las figuras, pero la extraordinaria armonía de color y tonalidades; aquí en su fase más fina están todas las sugerencias de brillo, peso y consistencia que hacen de este grupo pintado un espectáculo incomparable. Predominan las sombras cálidas, no estridentes, pero casi desprovistas de intensidad. Como después ocurrió con otros cuadros, Goya logra en *La Familia de Carlos IV* capturar el sentimiento de la época: el momento de transición entre el final del esplendor del periodo rococó, no hacia el romanticismo, sino al realismo de finales del siglo XIX.

Iluminación: Las imágenes 12, 13, 14, 15 y 16 ilustran la puesta en escena cinematográfica de la obra *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya, en consecuencia, el tratamiento luminoso empleado aquí por Godard resulta más elaborado que en el caso de *La Maja desnuda*. Justamente, en el trabajo original de Goya, *Los fusilamientos de la Moncloa* relata el acto represivo y brutal de la ocupación de España por parte de las tropas francesa a inicios del siglo XIX, en este sentido, la iluminación en los fotogramas del 12 al 16, tiene como finalidad expresiva crear la atmósfera tenebrosa de los fusilamientos en masa de los rebeldes españoles. A partir de esta sensación de horror, Godard recurre a un grupo de luces laterales que iluminan parcialmente, al unísono que a las figuras del fondo, al pelotón de fusilamiento listo para disparar (fotos 12, 13, 14) —en esta secuencia de imágenes destaca la lámpara en el suelo, situada entre los grupos antagónicos que protagonizan la acción, que acentúa el sentimiento global, sombrío, de miedo y muerte tal como ocurre en la tela de Goya, donde, por cierto, dicha lámpara es la fuente principal de luz que ilumina la ejecución de los rebeldes a las afueras de Madrid (ver ilustración página siguiente). En el caso del fotograma 16 la luz proviene de un reflector colocado de lado derecho del marco de la pantalla, lo que permite iluminar nítidamente al personaje central que aparece con los brazos al aire —en el lienzo original este es el mismo personaje que ocupa el centro compositivo y dramático de la escena. En suma, la iluminación se caracteriza por su fuente (algunos pocos reflectores colocados en posición lateral y cenital), por su dirección (en sentido lateral) y cualidad dura (altos contrastes lumínicos con sombras muy marcadas).

Dirección de arte: La dirección artística sobresale nuevamente por la elección del vestuario (uniformes militares, ropa deteriorada y manchada con sangre de los rebeldes caídos) y los accesorios de los actores que interpretan a los soldados (fusiles, gorros) además del maquillaje que simula la sangre derramada. En este caso, no obstante, no hay ninguna referencia escenográfica o decorativa de las calles y ni de las casas de la ciudad de Madrid que aparece representadas en último plano en el cuadro de Goya, incluso, Godard y su director de arte tampoco hacen referencia visual alguna del paraje agreste donde ocurren las ejecuciones (la Montaña del príncipe Pío). En suma, en comparación con la pintura original la dirección de arte cinematográfica de Godard de *Los Fusilamientos* destaca por la elección del vestuario, del maquillaje y de los accesorios.

Encuadre: Al igual como hizo en el cuadro de Rembrandt, Godard seccionó la vista global de la escena en una serie de tomas más cerradas y desde diferentes ángulos: los fotogramas 12, 13 y 14 muestran en ángulo lateral el perfil del escuadrón de fusilamiento preparando sus armas y a punto de disparar. Por la distancia del encuadre diría que son tomas medias abiertas. En los fotogramas 15 y 16 vemos a los rebeldes españoles que han sido ya fusilados y aquellos que están a punto de correr la misma suerte, en este caso, no obstante, observamos el drama desde una distancia más cercana a los hechos. Del mismo modo que en el cuadro de *La Ronda de noche*, son básicamente los paros de imagen (cortes de cámara) los que nos facilitan observar detalladamente y en diferentes actitudes a las figuras dramáticas.



Los fusilamientos del 3 de mayo, Francisco de Goya, óleo sobre lienzo, 266x345cm, 1814.
Museo del Prado, Madrid.

La cruenta revuelta acaecida en Madrid el 2 de mayo de 1808 contra las tropas francesas y el sucesivo fusilamiento de los rebeldes impactaron profundamente el espíritu de Goya, que seis años después dedicó a este hecho dos brillantes testimonios de amor y de furor, dos altísimas obras maestras de significación universal. En este cuadro al no representar el rostro de los soldados que disparan, Goya logró un sentimiento de horror más inhumano e impersonal, el ritmo de los cuerpos de los soldados es unificado en su movimiento de inclinación frontal con sus ojos puestos sobre las víctimas. Por otro lado, el horror de la escena se incrementa por la fila de hombres que esperan su destino ante el escuadrón de fusilamiento y el montón de cuerpos que yacen entre charcos de sangre. Asimismo, al fondo, observamos la silueta de la ciudad sobre el cielo tormentoso que envuelve la escena en general.

Fotogramas 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 y 35.

Los siguientes 19 fotogramas citan a 4 de los cuadros más conocidos de Ingres, Delacroix y El Greco, a saber, *La Bañista* de Ingres, *La Entrada de los Cruzados a Constantinopla* y *La Lucha de Jacob con el ángel* de Delacroix y *La Asunción* de El Greco.



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34

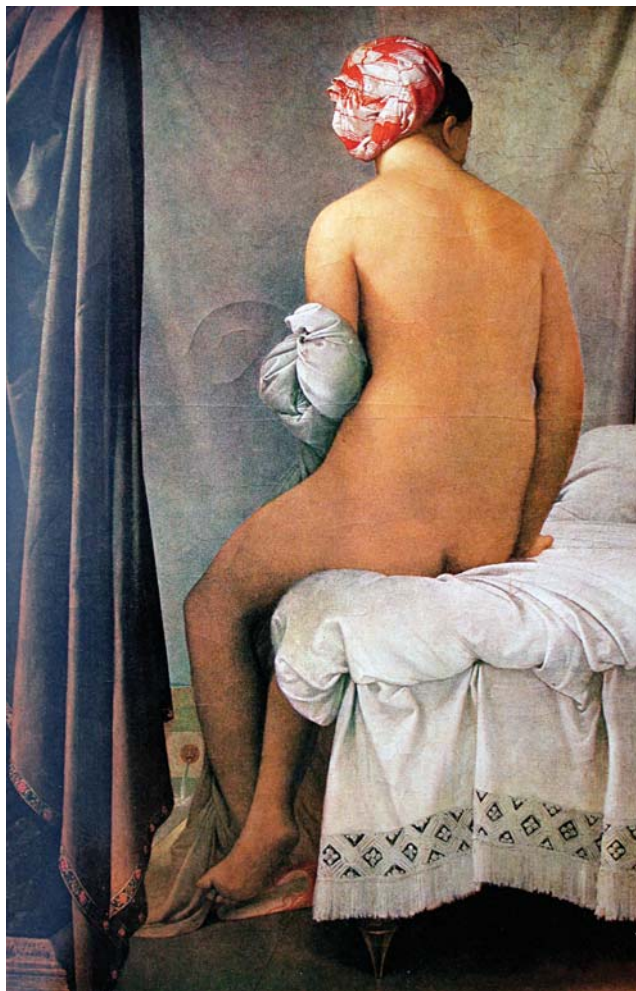


35

Iluminación: La iluminación empleada para la superposición formal de *La Bañista* de Ingres en *Passion* es muy elaborada pues la escena ocurre en un espacio más amplio de lo que originalmente representó Ingres en el cuadro. Los siguientes 5 fotogramas (17, 18, 19, 20 y 21) ponen a la vista de todos que el diseño general de iluminación no está en función únicamente de iluminar la espalda desnuda de la bañista (fotos 20 y 21), sino también trabaja en función de iluminar todo el plató de rodaje donde se alude a la famosa pintura. A diferencia, por ejemplo, de la cita de *La Maja Desnuda*, donde Godard resuelve hábilmente el asunto de la luz, en este caso, la iluminación se torna más laboriosa, ya que, lo digo una vez más, parte importante del espacio físico que ocupa el foro televisivo está plenamente iluminado al igual que lo están extras y asistentes que aparecen a cuadro (ejemplo de iluminación general, fotos 17, 18 y 19). Pero lo extraordinario ocurre en el último instante, en el justo momento en que la bañista se sienta y toma su lugar: la luz se torna suave y uniforme, tenemos ante nuestros ojos la tersa y delicada espalda desnuda de la mujer, podemos entonces apreciar los finos huesos de su columna, espalda y hombros (ejemplo de iluminación semi-frontal). En síntesis, la iluminación se vuelve *puntual* al momento de irradiar a la bañista ya sentada y desnuda frente a la tina con agua (alberca), pero también es cierto que la luz trabaja en orden de iluminar todo el acontecimiento desde el momento que la chica llega al baño (foto 17), camina (foto 18), se sienta (foto 19), se acomoda (foto 20) y finalmente posa (foto 21). De una luz general cambiamos a una luz particular.

Dirección artística: Lo artístico en esta escena se limita a los cambios de luz general en el foro de rodaje, a la piscina y a los pocos accesorios que portan las bellas mujeres desnudas: batas, turbantes (fotos 17, 18, 19) y velos (foto 21)

Encuadre: El encuadre en esta ocasión es móvil, es decir, a lo largo de la escena observamos y seguimos a la actriz por medio de un movimiento panorámico. La toma inicial es abierta, es una toma general del foro (foto 17), en seguida el punto de vista, el marco de la pantalla, hace un movimiento de traslado siguiendo siempre en ángulo frontal a la actriz principal (foto 18). Después, el ángulo de la cámara baja y se acerca a la modelo hasta situarnos a la misma altura y distancia que en el cuadro del pintor francés (foto 21), por cierto, ya en el último fotograma, al final del instante, notamos que se trata de la evocación del bello cuadro de Ingres. Así pues, gran movilidad y variaciones de distancia, altura y ángulo anteceden el punto de vista final.



La Bañista de Valpinçon, Jean-Auguste-Dominique Ingres, óleo sobre lienzo, 141x95cm, 1808, Museo del Louvre, París.

El primer gran cuadro de Ingres sobre desnudo femenino, *La Bañista de Valpinçon* (nombrado así por el coleccionista que la compró), es vista desde atrás, donde el cuerpo desnudo es descubierto con una calma mesurada que nos lleva lentamente hacia abajo, desde la exquisita inclinación y media vuelta de la cabeza, hasta las piernas y pies entrecruzados. Quizá inspirado por alguna de *Las Tres Gracias* del fresco de Farnesina de la escuela de Rafael, el desnudo de Ingres, no obstante, pertenece más a las sensibilidades eróticas y formales de su tiempo, particularmente, a los mármoles del Neoclásico de Antonio Canova. Ingres debió haberse percatado que con este cuadro había logrado un tipo de perfección inmaculada, por tan sólo podido copiar, con variaciones, las armonías duraderas inventadas por Rafael, de tal modo que él también tuvo que recrear su propia *Bañista de Valpinçon* en una serie de composiciones aún más elaboradas que culminaron con el cuadro titulado *El Baño Turco*.

Iluminación: Los 6 fotogramas que conforman este grupo de análisis corresponden a la cita pictórica concretada por Godard del extraordinario cuadro titulado *La Entrada de Los Cruzados a Constantinopla* de Delacroix. Una vez más, la iluminación del foro televisivo actúa en orden de iluminar la escena global que ahí se representa: notamos que tanto los jinetes que entran a caballo, como las figuras que aparecen de pie y en el suelo están parcialmente iluminados. Primeramente, los cruzados entran a Constantinopla con un plano de iluminación que evoca la luz del atardecer (fotogramas 22, 23 y 24), incluso en el fotograma 22 podemos observar en el recuadro superior izquierdo un par de reflectores que iluminan a los jinetes y a la maqueta de la ciudad ocupada. Más adelante, los rostros de los cruzados (foto 24) nos confirman que la luz es de dirección lateral además de que también el fondo del foro es claramente iluminado, contrario a lo que sucede en algunas de las citas anteriores que acabamos de examinar. En los tres fotogramas siguientes (25, 26 y 27) la luz se concentra en iluminar al viejo que implora por la vida de su esposa e hijo (luz lateral) al igual que al par de mujeres que desfallecen ante los pies de los invasores — vemos claramente iluminados, el delicado y suave cuello, hombro y espalda de la mujer que sostiene en sus manos el cuerpo desvalido de la mujer que la acompaña. En pocas palabras, puedo asegurar que el diseño global de iluminación actúa en orden de evocar a la pintura al óleo de Delacroix que en su gran formato narra varios hechos a la vez, subsecuentemente, la luz en esta escena del filme funciona en varios planos lumínicos.

Dirección de Arte: Lo notable de la dirección de arte es la riqueza en los detalles decorativos, escenográficos, de vestuario, de accesorios, incluso de animales (caballos). En los 6 fotogramas que examinamos las ropas, túnicas y cascos, lanzas y estandartes que portan los cruzados son muy semejantes a los que represento Delacroix, al igual que los vestidos de las mujeres que desfallecen y la ropa del viejo que clama por su mujer e hijo (a). Ahora sí tenemos ante nuestra mirada vivas referencias visuales y escenográficas de la ciudad de Constantinopla donde tienen lugar los terribles hechos, por ejemplo, destaca el detalle de la escenografía y el fondo bien iluminado claro y activo de la historia que nos narra Godard. En suma, la dirección de arte destaca por la elección del vestuario de cada uno de los personajes representados, por los accesorios que complementan la sensación de realidad histórica (maqueta, caballos, lanzas, estandartes, espadas, escudos) por el maquillaje y por los peinados de las mujeres postradas.

Encuadre: Como podemos apreciar en la imagen de la pintura original, Delacroix narra varias historias en el mismo cuadro, acontecimientos que suceden paralelamente en varios planos y desde diferentes distancias, por tanto, Godard secciona su cita pictórica en varias tomas y con diversos encuadres para mostrarnos, no en una única toma general todo lo que acontece al unísono, sino por cortes de imagen y por medio de un excelente trabajo de selección, así, el director se vale de los recursos característicos que dispone el lenguaje cinematográfico para contar simultáneamente una, dos o más historias: cortar, seccionar y montar en un hilo secuencial continuo de tiempo la acción que narra. Los fotogramas 22, 23 y 24 son encuadres generales del plato (long shots), sin embargo, el punto de vista tiene movimiento, sigue a los jinetes en su recorrido circular, oscilatorio alrededor de la ciudad de Constantinopla —algo parecido ocurre en la puesta en escena de *La Bañista*: hay un movimiento panorámico y de seguimiento de los personajes. En el caso del fotograma 25 observamos al anciano desde un ángulo picado, como si lo viéramos desde el mismo ángulo de visión de un cruzado montado a caballo. En los fotogramas 26 y 27 ocupamos el punto de vista de las mujeres al nivel del suelo, como si nosotros mismos estuviéramos tirados en el suelo junto a ellas, pero el ángulo de visión desciende hasta colocarse levemente sobre el hombro izquierdo de la mujer en primer plano. Una vez más Godard nos recrea y nos pasea por el cuadro, con cortes de cámara, con movimientos panorámicos y de seguimiento, con ángulos que suben y bajan y con distancias que se cortan o se acrecientan. Nos involucra en la acción y no se conforma con que observemos desde cierta distancia y altura la crueldad de los invasores.



La Entrada de los Cruzados a Constantinopla, Ferdinand Victor Eugène Delacroix, óleo sobre lienzo, 410x498cm, 1840, expuesta en el Salón de 1841, Museo del Louvre, París.

Este cuadro de gran tamaño había sido comisionado por el rey Luis Felipe a Delacroix el 30 de Abril de 1838 para adornar la habitación de los cruzados del Pabellón de Roi en Versalles. Para el catálogo del Salón de 1841 Delacroix había provisto de un sumario del tema de la inmensa obra histórica que obviamente también aplica para una variante más pequeña realizada posteriormente en 1852. En ambas versiones de la pintura, la figura central es el Conde de Flandes, Baldwin, que aparece entrando a la ciudad de Constantinopla a la cabeza de sus caballeros y a los pies de quienes los vencidos se arrojan. Pero el encuadre de la versión de 1840 es mucho más dinámico concentrando la acción alrededor de cuatro importantes grupos de figuras: un acaudalado ciudadano de Constantinopla es arrastrado violentamente de su palacio por un guardia; otro que se arrodilla en la calle apoyado en su esposa o hija con su brazo derecho e implorando a los cruzados misericordia; el grupo formado por Baldwin y sus soldados; y el de una mujer casi desnuda quien evidentemente acaba de ser violada y que sujeta a otra mujer inconsciente o muerta.

Iluminación: La iluminación en las imágenes 28, 29, 30, 31, 32 y 33 está dispuesta en función de evocar la luz del cuadro original al que alude y que corresponde a *La Asunción* pintada por Domeníkos Theotokópoulos entre los años de 1607-13. Efectivamente, en *Passion* la iluminación recae sobre la figura del ángel y del grupo de figuras que oran alrededor de la virgen, iluminación que tiene como fuente un grupo de luces cenitales y laterales. Primeramente, en el fotograma 28 notamos la intensidad dura de la iluminación directa que proviene del lado izquierdo del cuadro de imagen lo que ocasiona un alto contraste en el rostro y en los hombros del ángel mientras que las alas permanecen en penumbras. En seguida, en los fotogramas 30 y 31 la iluminación baja un poco de intensidad lo que nos permite notar con claridad, bajo una luz tenue, el color, la textura y los pliegues de las túnicas de los actores. En el fotograma 32 la intensidad de la iluminación varía levemente sobreexponiendo el hombro y la parte izquierda del torso del ángel que toca el clarinete, además de que la dirección de la luz se invierte y ahora emana del lado derecho del marco de la pantalla. Por último, en el fotograma 33, vemos las tres figuras que aparecen iluminadas suavemente desde el costado izquierdo del cuadro de imagen (la virgen, el desnudo femenino detrás de ella y la figura en el extremo derecho del marco). Así pues, de nueva cuenta observamos variaciones de dirección e intensidad en el diseño general de la iluminación al cambiar el encuadre de la escena.

Dirección artística: La dirección de arte se circunscribe a la acertada elección del vestuario (por el color, la textura y la calidad de la misma) para la breve puesta en escena de *La Asunción*. No hay fondos escenográficos, ni decoraciones ni indicios visuales que hagan alusión a la ciudad donde acontece el milagro religioso: Toledo, España. En sentido opuesto al lienzo real.

Encuadre: El encuadre es móvil. La escena inicia en un encuadre lateral con una toma de medio cuerpo completo de la figura del ángel para emprender inmediatamente después un movimiento de grúa ascendente, que nos muestra, en trayectoria continua, a las figuras en su expresión dramática, hasta terminar en un ángulo frontal en una toma de medio cuerpo completo del ángel que toca el clarinete. A continuación observamos en un único encuadre frontal (fotograma 33) el delicado rostro de la virgen (close-up), el cuerpo desnudo situado detrás de ella (medium close-up, toma media cerrada) y la figura con ropa azul y blanca colocada al costado izquierdo de la virgen (medium shot, toma media). En breves palabras, el encuadre se distingue por su gran movilidad ascendente y en ángulo frontal, siguiendo una trayectoria continua en su camino hacia arriba, hacia el mundo celestial.



La Asunción, Doménikos Theotokópoulos El Greco, óleo sobre tela, 1607-13, 347x174cm, Toledo, España, Museo de San Vicente.

No hay Apóstoles aquí para ver y compartir el milagro ni hay un sepulcro como evidencia del evento. La ausencia de estos y otros atributos convencionales de *La Asunción de la Virgen* contribuye para las diversas interpretaciones de la pintura, para algunas autoridades se trata de la Inmaculada Concepción. Pero cualquiera que sean los méritos desde el punto de vista iconográfico, de las lecturas posibles, la cualidad pictórica de la escena es clara: la santa figura asciende en medio de un coro de ángeles. *La Asunción de la Virgen* no es sobre la levitación de un cuerpo, su Asunción es la ascensión de todo en la pintura incluyendo el fiero y disipado cielo en el cual su transfigurada cabeza cae. El manto azul de la virgen es el eje sobre el cual todas las otras formas están construidas, sin embargo, el brillo de este azul se complementa equilibradamente con el rojo, el amarillo y el gris de las demás figuras. El universo es aquí estático y móvil: color, luz, volumen, todos se convierten en sustancia pictórica en la que las figuras y el entorno se adhieren uno al otro y forman la realidad del uno al otro.

Las dos últimas ilustraciones (34 y 35) son una alusión al cuadro pintado por Delacroix en 1855 titulado *La Lucha de Jacob con el ángel*. La mención iconográfica que lleva a cabo Godard de dicho cuadro es, en términos formales y de puesta en escena, muy sencilla. Veamos por qué.

Iluminación: La iluminación se distingue por la puerta del fondo (fuente de luz) que enmarca en un cuadro blanco la lucha de Jerzy con el personaje del ángel, si observamos la foto de la versión al óleo (siguiente página), notamos que el diseño lumínico de esta escena es muy distinto al de la pintura original. Aunque debo señalar que reconozco también la presencia de un grupo de luces provenientes del lado izquierdo de la pantalla que iluminan nítidamente la espalda y el hombro izquierdo de Jerzy así como la cara y la parte frontal y derecha del personaje del ángel, lo que evita que la luz de la puerta del fondo (ejemplo de iluminación a contraluz) sobreexponga a ambas figuras.

Dirección de arte: La dirección artística también es muy austera en razón de que solo se limita a la disposición de la túnica azul del ángel, mientras que el director Jerzy lucha con su traje habitual, mismo que no cambia durante toda la película. En el cuadro original, por ejemplo, la batalla tiene lugar en un paraje silvestre, en un camino rodeado por arbustos y árboles que se elevan hacia el cielo, elementos figurativos que Godard ha dejado de lado y que no son puestos en escena.

Encuadre: El punto de vista de la escena se circunscribe a una toma de medium full shot (toma media abierta) de Jerzy y el ángel, pues como podemos observar (fotos 34 y 35) el marco “corta” a los personajes a la altura de las rodillas. Ante esto creo que la intención narrativa y visual de Godard se circunscribe en la mención de una bella pintura que en su versión original es mucho más dinámica, rítmica y expresiva, no debemos pasar por alto que este mural es parte de un tríptico que inicialmente Delacroix pintó en la capilla de la iglesia de Saint-Sulpise en París.



La Lucha de Jacob con el ángel, Ferdinand Victor Eugène Delacroix, óleo y cera, 1855, mural de la capilla de los Ángeles en la iglesia de Saint-Sulpice, París

Última gran obra mural de Delacroix es la de la iglesia de Saint-Sulpice que ya se había encargado en 1847, pero que diferentes compromisos de trabajo, sobre todo su mal estado de salud, habían ido retrasando hasta que en 1855 fue por fin empezada. Delacroix pinta en el techo un *San Miguel venciendo al demonio* (óleo en tela aplicada); en las dos paredes, directamente al óleo y cera, por una parte, *Heliodoro arrojado del templo*, por otra, *La Lucha de Jacob con el ángel* (más cuatro pinturas triangulares con figuras de ángeles, hechas en su mayor parte por Andrieu y Boulangé), Delacroix finaliza esta obra en 1861. Es, como Barrés lo ha definido, el «testamento de Eugène Delacroix».

Síntesis

En síntesis, el modelo de acción empleado para la auscultación razonada de *Passion* me permite confirmar que las siete citas pictóricas representadas en el filme ponen de manifiesto que la iluminación y el encuadre (punto de vista) son parte esencial de la puesta en escena cinematográfica de Godard ya que, como acabamos de constatar, son formalmente más colmados en su contenido expresivo que la dirección artística. La dirección de arte es, en términos generales, sobria, con algunas referencias escenográficas de las pinturas originales, la excepción ocurre en *La Entrada de los Cruzados a Constantinopla* de Delacroix, mientras que la luz en el foro televisivo trabaja con la finalidad de evocar las atmósferas dramáticas retratadas en las telas. Este esquema lumínico consiste de un reducido número de reflectores que nos brindan una buena iluminación general del estudio televisivo y de igual forma luces y sombras de alto contraste, en este sentido, siguiendo la definición técnica de la luz esgrimida Bordwell & Thompson (pág. 51) la iluminación en estas 35 ilustraciones se caracteriza por su dirección (frontal, lateral, cenital) y por su cualidad (dura y suave).

Lo mismo puedo resumir acerca de la elección del punto de vista al momento de enmarcar los lienzos citados, sin duda, la vista de Godard es más dinámica y variable. Los emplazamientos fijos y los movimientos panorámicos de seguimiento definen la composición global del cuadro, subordinada en este caso no únicamente a la cita del marco real de las pinturas en sus dimensiones verdaderas —la actividad del marco de la cámara nos proporciona centros visuales y equilibrios compositivos casi idénticos a las pinturas reales—, pero también a los requerimientos analíticos e intelectuales del director Godard al momento de diseccionar las tomas en diferentes encuadres. En este orden de ideas, siguiendo la descripción física de Bordwell & Thompson (pág. 63) acerca del encuadre puedo asegurar que *la ventana de la cámara* destaca por su ángulo (recto, picado, contrapicado) y distancia (primer plano, plano medio, plano general).

Ahora bien, cuando digo que la dirección de arte es austera no significa que no desempeñe un papel fundamental en el desarrollo de la historia que nos cuenta Godard, pues si bien en las puestas en escena cinematográficas de los famosos lienzos son pocas las referencias escenográficas y decorativas en relación a los cuadros, en el resto del film la dirección artística es parte importante por la elección de las locaciones, los interiores y exteriores (fabrica, hotel, plató televisivo), por la elección del vestuario y de la decoración. Como sea, recordemos que las citas

pictóricas del pasado ocurren al momento de que Jerzy filma una película sobre las grandes pinturas de los siglos XVII, XVIII y XIX, y es en estos casos cuando la dirección de artista se encamina a la elaboración de los accesorios mínimos, sin grandes fondos ni telones escenográficos, en razón, justamente, de que la superposición formal ocurre en el estudio de televisión, paradójicamente, espacio donde destacan los actores, las luces, las cámaras, los extras, los cables, las tramoyas y el personal técnico.

Por lo demás, igual de significativa que la observación anterior, debo apuntar que, teniendo como referencia las modalidades funcionales comunicativas de la cita, elaboradas por Plett, las alusiones que han sido motivo de examen en páginas anteriores corresponden a casos de citas de autoridad y a citas poéticas. Veamos por qué: como se pudo reconocer las evocaciones pictóricas de Godard no son exactas (la iluminación y en el encuadre, en su extraordinaria disposición formal, presentan variaciones de intensidad y dirección en el caso de la primera, de ángulo, distancia y altura en el caso del segundo) como tampoco están colmadas de detalles escenográficos, decorativos y de personajes en relación, por supuesto, con los cuadros reales. Algunas de las obras (e. j. *La Lucha de Jacob contra el ángel*, *La Bañista* o *La Asunción*) son reconocibles a partir del conocimiento previo que tenemos de ellas, lo que nos hace suponer que son aludidas, citadas. Por tanto, en *Passion* el director no está únicamente trabajando en mandato del simple simulacro pictórico, sino que, mediante la cita “inconclusa”, pretende interactuar cinematográficamente con la pintura del pasado. A través de la constante reconstrucción de los lienzos el cineasta francés se encuentra en posición de *estudiarlos, interpretarlos y experimentar sus posibles soluciones*, logra, en definitiva, entablar una discusión seria y reflexiva sobre la naturaleza visual y evocativa de ese género de pintura —del mismo modo sucede en muchos de los pintores barrocos, Velázquez y Rubens, por mencionar algunos de los más afamados, quienes también interactuaron plásticamente con las pinturas de artistas que les antecedieron; con la copia parcial y con la reproducción general del cuadro igualmente *replicaron*, entre otras cosas, sobre el espacio pictórico y los dilemas que enfrentan como pintores por los materiales, la luz, la composición y los colores adecuados.

Así pues, recordemos que la cita de autoridad *no admite dudas acerca de la legitimidad de los textos que cita*, la mención inconclusa del cuadro, constantemente rehaciéndose y reelaborándose, tiene como propósito establecer el carácter de diálogo razonado de *Passion* en correspondencia con la historia de la pintura occidental, no pasemos por alto que la cita de

autoridad se *produce en situaciones comunicativas que le imponen al emisor*.

En segundo grado, mediante la representación de las telas con recursos cinematográficos, diría que nos encontramos frente a citas de carácter poético pues las menciones de Godard también laboran en función del *estímulo estético para el deleite del receptor* (nosotros) —tengamos presente que todas las puestas en escena de las famosas pinturas tienen lugar, repito, en el mismo foro de televisión, acaso por ello Godard prescinde de mayores detalles, más realistas, por decirlo de alguna forma, ya que se limita a la mención **evocativa**, bellamente difusa, sin llegar a concretar alusiones exactas. En consecuencia, extrapolando la noción del tipo y función de la cita, las siete alusiones pictóricas no corresponderían a citas ornamentales (*sólo sirven como embellecimientos decorativos añadidos a la sustancia de un texto*) ni a citas eruditas (*usadas para contar con la autoridad del conocimiento indiscutible*), pero a citas poéticamente autorizadas.

En cuanto a la condición intertextual de *Passion*, apuntaría que es reconocible a partir de la relación que entabla con las manifestaciones plásticas y formales de las obras maestras del pasado a través, ya lo vimos, de las estrategias de representación visual enunciadas por Lauro Zavala: mención, citación e inclusión. Ciertamente, el diseño general de la puesta en escena cinematográfica-televisiva se funda con motivo de la cita pictórica, los treinta y cinco fotogramas constatan el hecho. No hay pastiches ni parodias, es decir, alusiones en sentido irónico, burlesco o carnavalesco. Más aún, si nos ajustamos nuevamente a lo que indica Lauro Zavala el personaje de Jerzy sería un extraordinario ejemplo de las relaciones intertextuales de segundo grado (el personaje como director de cine).



Fotografía fija del plató de filmación de la cinta *Passion*.

Bajo California. El límite del tiempo

Sinopsis

La ópera prima de Carlos Bolado —ganadora de siete arieles en 1999, incluyendo mejor película— es la descripción del itinerario de un hombre llamado Damián Ojeda, interpretado por Damián Alcázar, su contacto con la naturaleza y su descubrimiento del valor de la fraternidad. Un *road movie* que inicia con el ingreso del personaje central de Damián a territorio mexicano través de la frontera norte con Estados Unidos en dirección a los sitios prehispánicos colmados de pinturas rupestres de San Francisco de la Sierra; su deseo de recorrer a pie el camino que lo llevará a sus orígenes genealógicos, y su constante interés de intervenir creativamente, por medio de instalaciones y ambientaciones land art, el espacio circundante (desierto, cuevas, playas).

Una extraordinaria cinta sobre el paso del tiempo, el carácter precedero de las acciones humanas y el reencuentro de los antepasados familiares, reflejado en el conflicto y los sentimientos encontrados que vive este hombre al haber matado a una mujer en días pasados y al hecho de que su hijo está a punto de nacer lejos de él.

Ficha técnica

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, C/Producciones, Producciones Sincronía,
Carlos Bolado, Salvador Aguirre

Dirección: Carlos Bolado

Guión: Carlos Bolado y Ariel García.

Fotografía: Claudio Rocha, Rafael Ortega

Dirección de arte: Abraham Cruz-Villegas y Sebastián Rodríguez; decorados: Alejandro Varela

Vestuario: Ximena Fernández

Edición: Carlos Bolado

Música: Antonio Fernández Ros

Tiempo de duración: 96 minutos.

Ficha artística

Damián	Damián Alcázar
Arce	Jesús Ochoa
Caminante	Gabriel Retes
Viejo	Fernando Torre Laphan
Esposa	Claudette Maille
Indígena	Manuel Poncelis
Voz en off de esposa	Justine Shapiro
Judicial Federal	Ángel Norzagaray

Mapa cronológico de secuencias

La elaboración de este mapa cronológico de secuencias se basa en las relaciones secuenciales de la selección de películas de la serie: *Cien años del cine*, Vol. 3 publicado por Werner Faulstich y Helmut Korte (consulte bibliografía). Por lo demás, debo apuntar que las secuencias de *Bajo California. El límite del tiempo* a pesar de ser demasiado prolongadas en su extensión temporal y a pesar de los cortes de transición entre escenas, continúan siendo segmentos de información ligados ya que mantienen cierta unidad dramática y de contenido por lo que no necesariamente dejan de ser una sola secuencia. En pocas palabras, *Bajo California* puede ser segmentada en tan sólo nueve secuencias.

Secuencia	Duración hrs/min/seg	Contenido
1	0-6''03''	Créditos de coproductoras. Aparece Damián conduciendo por una autopista de EU en dirección a la frontera sur, cruza hacia México y se dirige hacia la costa del pacífico. Recuerda el atropellamiento de mujer embarazada.
2	6''03'''-15''13'''	Damián toma un par de <i>fotos instantáneas</i> de un obelisco que se encuentra en el camino. Continúa manejando adentrándose en parajes de mar y desierto. Prosigue el viaje de noche y de día, el auto se queda sin gasolina y pasa la noche en casa de un viejo "Voy a San Francisco de la Sierra". A la mañana siguiente llega a la antigua misión de San Francisco y encuentra la foto de 1847 del último de los indios guaicuras. Lleva a cabo una <i>intervención del espacio</i> . Registro con fotografía instantánea Polaroid.
3	15''13'''-25''35'''	Se abastece de gasolina y reanuda el trayecto, en el camino se encuentra con un caminante e intercambian gorra por sombrero. Más adelante en un reten militar se identifica como Damián Ojeda de profesión artista "Uso varios elementos, expongo en museos". Lo dejan ir, en un momento de desesperación sale del camino y se desvía hacia la Bahía de Las Tortugas, una vez ahí le prende fuego a su camioneta y a partir de ese instante el viaje será a pie, como una forma de manda.
4	25''35'''-37''27'''	Damián arriba a un lugar a orillas del mar donde se ve nadar a la ballena, se oye su canto. Con restos de huesos arma la estructura ósea de un cetáceo y se coloca adentro de la misma (<i>instalación</i>). Procede su recorrido hacia San Francisco de la Sierra, hacia las

pinturas rupestres, bordeando la costa noroeste del pacífico baja californiano. Pasa la noche en un faro. Realiza otra *instalación* con conchas de mar. Abandona la costa y se dirige de regreso hacia la sierra. Lleva a cabo otra *instalación* con pequeñas piedras negras. Por la noche se oye el canto de la ballena.

- 5 37''27'''-47''54''' Llega a un pueblo y entra a un restaurante a comer. Sigue caminando y finalmente llega a San Francisco de la Sierra. Encuentra a Tacho Arce, el guía que lo llevará a las pinturas. Casi todo el pueblo lleva el apellido Arce. Pasan primero al panteón a ver la tumba de la abuela de Damián, Olivia Arce. “El pasado son todos nuestros muertos”. Como una manda tiene que hacer todo el recorrido a pie, caminando.
- 6 47''54'''-1h 04''34''' Damián y el guía Tacho Arce arriban a una colina escarpada y se hallan con la cañada del Indio Sólo y la cañada del Indio Viejo. Ascienden y en el trayecto Damián desfallece de cansancio. “No es fácil vivir aquí”. Se abastecen de agua. *Intervención* del lago con ramas y semillas.
- 7 1h 04''34'''-1h 11''29''' Llegan a las cuevas de las pinturas rupestres. Pasan dos noches en ese lugar de mitologías indígenas. *Pinta* la silueta externa de su mano izquierda sobre una piedra. Revelación del indio chaman, quien habla en latín y lengua indígena. Le cuenta a Arce que atropello a una mujer y que no hizo nada por ella.
- 8 1h 11''29'''-1h 28'' 25''' Al día siguiente Damián es mordido por una víbora de cascabel. Lo atienden en un establo de alguna pequeña localidad, sufre de fiebre y delirios. Al otro día se recupera y regresan a las pinturas. Una de las pinturas se llama *La Familia del Hombre*. Sube al pico de una montaña desde donde se puede ver el mar, deja ahí el amuleto que le hizo Arce con la cabeza de la víbora que lo picó. Llegan a un pequeño pueblo y presencia el velorio de un niño que murió de deshidratación. Música de trío norteño.
- 9 1h 28''25-1h 33''38''' Damián se despide de Arce y emprende el camino de regreso a casa. Se va caminando por la carretera, vuelve a encontrar al caminante e intercambian esta vez de sombreros “No me gusta llevar las mismas cosas en la cabeza”. El caminante se dirige ahora hacia las pirámides. Más adelante, Damián llega y entra a la oficina de correos de Santa Rosita donde recibe correspondencia de su esposa quien le manda una carta y fotos del bebe que recién ha nacido. En la toma final se ve a Damián caminar en el horizonte con el mar a lo lejos y de frente.

El tiempo de duración de cada una de las nueve secuencias fue cronometrado a mano.

Itinerario del plan de trabajo metodológico empleado para la *segmentación y descomposición* de *Bajo California. El límite del tiempo* en breves fragmentos de contenido.

A Título de la cinta: *Bajo California. El límite del tiempo* (1998).

B Tiempo de duración: 96 minutos.

C Mapa cronológico de secuencia: nueve secuencias conforman el cuerpo total de la película.

D Tiempo de duración de cada una de las nueve secuencias:

- 1) 6 minutos 3 segundos
- 2) 9 minutos 10 segundos
- 3) 10 minutos 22 segundos
- 4) 11 minutos 52 segundos
- 5) 10 minutos 27 segundos
- 6) 16 minutos 28 segundos
- 7) 6 minutos 55 segundos
- 8) 16 minutos 56 segundos.
- 9) 5 minutos 13 segundos

La duración de cada una de las secuencias fue cronometrada a mano.

E Secuencias elegidas para análisis de imagen de *Bajo California. El límite del tiempo* tomando en consideración su contenido temático (instalación ambiental) y material (puesta en escena): 2, 4, 6 y 7.

F Número total de encuadres, según la disertación del término hecha por Casetti & Di Chio (pág. 76), de cada una de las cuatro secuencias escogidas:

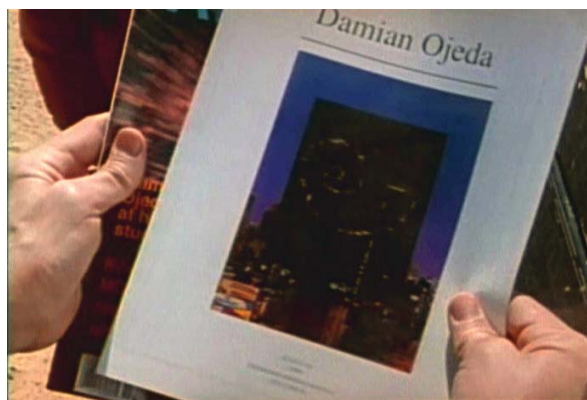
- 2) 78
- 4) 92
- 6) 49
- 7) 69

G Aislamiento de imágenes a partir de los encuadres de cada una de las cuatro secuencias en grupos más reducidos de fotogramas. 28 en total.

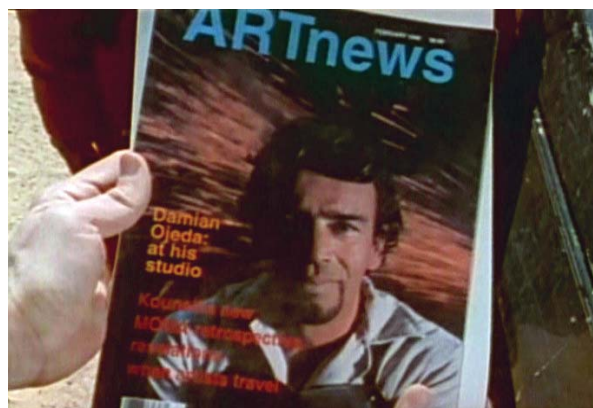
H Enumeración y clasificación de 28 fotogramas en tres grupos de imágenes (Págs. 120-121, 123, 127-128), siguiendo el principio metodológico de Casetti & Di Chio sobre la recomposición y ordenamiento del *desmembramiento* del objeto cinematográfico.

Criterio de selección

En el caso de *Bajo California. El límite del tiempo* a diferencia de lo que ocurre en *Passion*, la inclusión alegórica del lenguaje artístico al cinematográfico acontece con la elaboración y aparición de un reducido número de instalaciones e intervenciones del espacio circundante (montaña, mar, desierto), en el transcurso de la película. En efecto, no hay en *Bajo California. El límite del tiempo* una sola referencia al arte pictórico ni de alguno de los grandes maestros de la pintura “tradicional”, ni de cualquier otra disciplina (escultura, dibujo, estampa), contrario, como acabamos de ver, a lo que acontece en *Passion*. Son precisamente las interrogantes sobre la naturaleza, sobre la fugacidad y el carácter efímero de las cosas, las que interesan al director Carlos Bolado a través del personaje de Damián —el personaje central recae sobre la figura del artista visual: Damián se identifica ante la policía con catálogos y revistas de arte que hablan sobre sus exposiciones y trabajo artístico (imágenes a y b).



a



b

Por tal motivo, entonces, las ilustraciones seleccionadas para el análisis cinematográfico de *Baja California*, obtenidas a partir del mismo procedimiento digital que las de *Passion* (Pág. 76), son las que dan cuenta acerca de dichas tareas creativas: la de aludir y evocar, por medio de instalaciones, las características propias de la naturaleza y del entorno ambiental (tierra, fuego, aire y agua), y la tarea de intervenir los espacios abiertos (desierto, montaña, mar). En consecuencia, a partir de esta observación, haremos una atenta revisión de las instalaciones llevadas a cabo por Carlos Bolado, la dirección de arte estuvo a cargo del artista visual Abraham Cruz-Villegas, mediante la puesta en escena cinematográfica, en relación con una intervención ambiental llevada a cabo por el artista estadounidense Robert Smithson, con dos del artista inglés Richard Long y con algunos breves comentarios críticos hechos por Tonia Raquejo a propósito del carácter material y geográfico del land art, para poder así constatar la presencia del arte de la tierra en *Bajo California. El límite del tiempo*.

La propuesta de Smithson y la de Long pueden definirse como obras land art (arte de la tierra) pues son trabajos que manipulan el paisaje como elemento matérico. En el land art el artista agrega, mueve o despliega los materiales disponibles del lugar para crear formas escultóricas de geometrías elementales que denotan el énfasis por el material y por los emplazamientos físicos de la obra en el paisaje. Los artistas de este género sacan a la luz la relación entre las características geográficas existentes del lugar y la evidencia de la intervención humana; usualmente monumentales en tamaño, las instalaciones simulan el espacio extendido en el cual se localizan, la **aglomeración** y la **recolección** de materiales son las principales estrategias de elaboración a las que recurren. En este sentido, Tonia Raquejo establece que las elaboraciones land art corresponden a ensayos sobre el terreno: “de carácter efímero, tiene mucho más en común con el arte conceptual y el arte de acción. El denominador común de todos estos movimientos radica en el predominio del carácter procesual de la obra, que queda testimoniado en documentos que pueden ser fotografías del lugar, mapas, vídeos o películas que reflejen el desarrollo de la obra, hasta instalaciones realizadas con elementos autóctonos del lugar donde se ha intervenido, como ocurre con los no-lugares de Smithson” (Raquejo, 13).

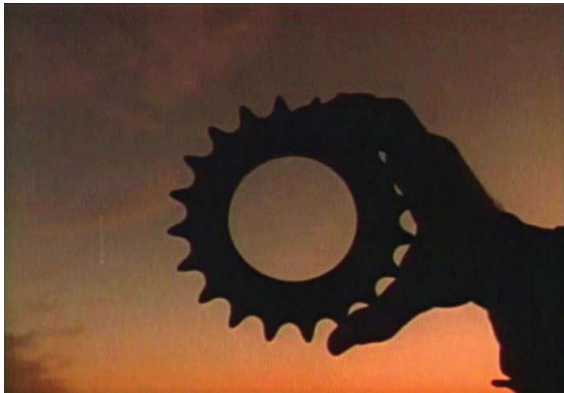
Por tal motivo, pues, he decidido incluir la reproducción fotográfica de las intervenciones ambientales de Smithson y de Long, respectivamente, para que podamos así compararlas cotejadamente con dos de las intervenciones del espacio de *Bajo California* ya que, como notaremos, son muy similares en dimensión y en forma. Demos inicio y analicemos ahora al

primer grupo de fotogramas —la enumeración y clasificación de estos 28 fotogramas en tres grupos se hizo siguiendo, de un lado, el precepto metodológico presentado por Casetti & Di Chio sobre la recomposición y ordenamiento del *desmembramiento* del objeto cinematográfico, y del otro lado, en base, precisamente, al principio compositivo de la obra Land Art. Se trata, ya lo dije previamente de trabajar sobre la información ocular que brindan los *rentables sucedáneos* del filme entero.

Análisis de 28 fotogramas del filme *Bajo California. El límite del tiempo*

Los primeros 12 fotogramas de este grupo de 28 dan noticia de tres momentos que vive el personaje de Damián en su camino hacia las pinturas rupestres de San Francisco de la Sierra, desde que ingresa a territorio mexicano (en busca de sus orígenes genealógicos), continuando por su paso por la antigua misión de San Francisco, donde se topa con la fotografía del último indígena guaicura (vestigios de un pueblo extinto) hasta que llega a la Bahía de las Tortugas (restos óseos de ballenas: carácter perecedero de los seres vivos). Como veremos a continuación representan las tres fases iniciales que vive Damián del largo trayecto hacia su redención espiritual.

Fotogramas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Tal como apunte en páginas anteriores, en el caso de *Bajo California. El límite del tiempo* la transposición de las artes visuales al ámbito de la realización cinematográfica ocurre con la elaboración y presentación de un número instalaciones ambientales, estrategia de representación pocas veces vista en el cine internacional y menos aún en el cine nacional. En lo referente a los dos fotogramas iniciales vemos la presentación, en una toma cerrada (foto 1) y en una toma media abierta (foto 2), de dos objetos metálicos: el primero asimila un sol y el segundo un obelisco metálico, dispuestos en el lugar de tal forma como si indicaran a Damián la dirección del camino que está a punto de tomar (el encuadre es frontal en el primero y trasero en el segundo y en el caso del fotograma 1 el ángulo de encuadre es contrapicado).

En los fotogramas 3, 4 y 5 apreciamos a Damián elaborar una *intervención* fotográfica en la antigua misión de San Francisco a partir de la única fotografía original del último indígena guaicura (foto 3), a continuación toma varias instantáneas Polaroid de dicha fotografía y las cuelga de las paredes de adobe de lo que era la antigua Misión (fotograma 4 y 5). Los tres fotogramas fueron “aislados” de un movimiento panorámico hacia el lado izquierdo del cuadro de imagen, así, la escena inicia en una toma muy cerrada (foto 1), después hace un alejamiento óptico (zoom back) y al mismo tiempo un movimiento de paneo a la izquierda hasta detenerse en un toma abierta del umbral y las paredes de adobe (foto 5). El ángulo de la escena es siempre frontal. Por cierto, con la *multiplicación* de la fotografía del indígena guaicara, por medio de instantáneas Polaroid, ya no es, paradójicamente, la única foto que queda sino que ahora tenemos más de diez fotogramas de ese personaje, así, vemos el principio de la repetición serial, estrategia de representación característica del arte posmoderno.

El siguiente segmento de imágenes revelan la llegada de Damián a la Bahía de las Tortugas donde encuentra restos óseos de una ballena (foto 6), enseguida inicia la reconstrucción del esqueleto del cetáceo. Los fotogramas 7, 8 y 9 muestran de frente y en un ángulo contrapicado a Damián trabajando con los huesos, la toma es media cerrada. En las ilustraciones 10 y 11 apreciamos un breve zoom back de Damián sentado adentro del vientre del esqueleto de la ballena —el zoom back inicia en una toma frontal media cerrada y termina en una toma frontal abierta. Por último, en el fotograma 12 vemos lateralmente en una toma larga al esqueleto completo de la ballena ya armado con Damián sentado dentro de la caparazón que conforma dicho esqueleto. En este sentido, nos comenta Tonia Raquejo que *las rocas, los huesos y el terreno mismo son el soporte sobre el cual trabajan muchos de los artistas land art*. Así pues, lo

que nos presentan los fotogramas del 7 al 12 son, en efecto, dos cosas: la primera, la condición orgánica y material de la obra land art que lleva a cabo Damián, y la segunda, el carácter procesual de la instalación por motivo del tiempo de recolección y ensamblaje de los huesos de ballena hallados en la playa (elementos autóctonos).

Fotogramas 13, 14, 15, 16, 17 y 18.



13



14



15



16



17



18

Estas 6 impresiones muestran a Damián cuando, a mitad del camino, se detiene en la playa y lleva a cabo una *instalación* en forma espiral con conchas de mar. En la ilustración 13 Damián llega a un lugar a orillas del mar (toma larga en ángulo lateral), en el siguiente fotograma aparece la mano derecha de Damián ordenando y alineando las conchas de mar (toma cerrada en ángulo lateral), en la foto 15 prosigue alineando y ordenando las mismas conchas de mar (toma frontal abierta, al nivel del suelo). A continuación nuestro personaje observa la instalación ya terminada (toma general en ángulo picado); y finalmente la vista 17 es una toma general de la instalación, con el mar al fondo, sin que aparezca el personaje. Vemos que los fotogramas muestran variaciones de distancia, altura y ángulo del encuadre además de los cortes de cámara de fotograma a fotograma, no corresponden a ningún tipo de movimiento o desplazamiento del marco. Cinco de las seis imágenes son tomas generales y tomas largas, con excepción de la 14 que es una toma cerrada (close-up).

Por cierto, esta espiral es una alusión a la espiral original hecha por Robert Smithson en el estado de Utah, E. U, en 1970. En el fotograma de la siguiente página, podemos comparar de qué manera la espiral que lleva a cabo Damián con conchas de mar es similar en forma a la hecha por Smithson, pero sin llegar a ser una simple copia exacta. En efecto, la espiral de Bolado gira en sentido opuesto y es de tamaño mucho más pequeña, sin embargo, conserva la forma de caracol, no hay, entonces, una alteración considerable en la morfología de la reproducción bajacaliforniana en correspondencia con la espiral de Smithson, es más, como telón de fondo, vemos que *brotó* en un sitio cercado por abundante agua. Asimismo, en vista de que el proceso de elaboración de la espiral de Bolado rescata la idea intelectual del land art sobre la experiencia del artista con los materiales y el lugar donde trabaja, donde la mínima alteración cobra una relevancia inesperada, puedo asegurar que se trata de una cita de la obra de Smithson.

A propósito de esto, Raquejo nos dice: “en *Muelle en espiral* Smithson explora las posibilidades de acceder a un espacio propio de la ciencia-ficción que nos reconduce hacia una idea del universo donde tienen cabida simultáneamente mundos y tiempos superpuestos. Es un ejemplo magistral del espacio laberíntico, más que entenderla como un objeto artístico, debemos leerla como una abstracción espacio-temporal.” (Raquejo, 56). Más aún “La imagen es la de una concha de caracol, una estructura que se identifica con la mitología griega con el laberinto, y está compuesta por una serie de anillos ascendentes y descendentes que llegan a los respectivos vértices.” (Raquejo, 57).



Robert Smithson. *Muelle en espiral*. Abril 1970. Piedras, tierra, cristales de sal y agua. 6, 783 toneladas de tierra. 457.20 metros de largo, 4.57 metros de ancho. Great Salt Lake, Utha.

De enormes dimensiones, esta obra tiene tres umbrales perceptivos, que se corresponden con tres preposiciones que en inglés significan una relación determinada con el lugar: desde el aire (out), a nivel del suelo (in) y desde dentro del muelle (at). Estas tres posiciones se corresponden con los tres universos que Smithson, metafóricamente, introduce en su *Muelle*. A través de él viajamos constantemente del microcosmos al macrocosmos. La espiral que forma el muelle en superficie debemos entenderla como un espejo que refleja las mismas estructuras que existen tanto en el mundo de arriba (astrofísico) como en el mundo de abajo (molecular).

Por lo demás, en la ilustración 18, vemos a Damián caminar y alejándose de nosotros, pero en primer plano vemos una pequeña instalación hecha con piedras (toma abierta con el desierto y el cielo al fondo). Dicha instalación, en este caso, no es espiral sino circular hecha de dos círculos y una pequeña piedra al centro, si la comparamos con las dos que aparecen a continuación, notaremos que es muy parecida en forma y dimensión. Lo que muestra el fotograma 18 es, por consiguiente, una mención evocativa de la obra circular del artista land art Richard Long.



Círculos de lava de mar, 1988.

Este trabajo del artista inglés Richard Long yace sobre una plataforma de concreto anteriormente usada como cancha de tenis. El trabajo fue hecho en el año de 1988 con rocas volcánicas recolectadas por el artista en Islandia. Consiste de tres círculos concéntricos de piedra, cada piedra toca a la siguiente, el círculo más grande mide de diámetro 4.18 metros.



Círculo de Bota, caminata de siete días en el lado este del Río Grande, Nuevo México, 1995

Fotogramas 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 y 28



19



20



21



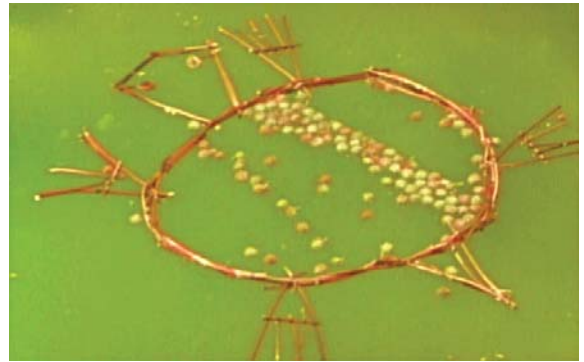
22



23



24



25



26



27



28

Estos 10 últimos fotogramas indican cuando Damián y Tacho Arce se encuentran ya en las pinturas de San Francisco de la Sierra, lugar donde acampan para descansar y pernoctar por unas noches. Son momentos de gran dramatismo en la historia pues en este sitio Damián le confiesa a Arce que accidentalmente atropello a una mujer embarazada y que no hizo nada para ayudarla, situación que lo ha llevado a un estado de desaliento anímico y confusión personal; momentos dramáticos por que en dicho lugar Damián es mordido por una víbora venenosa y casi muere a causa de ello. Así pues, las cañadas y las cuevas son el escenario agreste del momento más álgido en el arduo proceso de sanación y reconciliación espiritual y artística de Damián.

Los fotogramas del 19 al 23 nos presentan la intervención imaginativa sobre una de las paredes de las cuevas, el personaje central logra plasmar el entorno externo de su mano izquierda en una base roja y coloreada con pintura negra. Inicialmente prepara la pintura (foto 19), luego pinta la base sobre la pared de color rojo (foto 20), escupe la pintura sobre su mano (21, 22) y por último muestra la silueta externa de su mano izquierda (23). Es evidente que estas cinco ilustraciones corresponden a tomas cerradas vistas de lado y de frente y casi al mismo nivel que el protagonista.

A propósito de este trabajo, debemos notar que algunas de las intervenciones que los artistas del land art materializan en el paisaje se asocian instintivamente a aquellas otras que hicieron los hombres primitivos en épocas del paleolítico. Por tanto, el proceso de estampación de la mano izquierda de Damián sobre una piedra es una clara alusión a las halladas en las cuevas de la Patagonia, Argentina, si la cotejamos con las manos de la siguiente página nos daremos cuenta de su gran parecido: es la misma mano izquierda que, como negativo fotográfico, ahora es la mano derecha que se entiende ante nuestros ojos, y al igual que las obras del hombre prehistórico, la mano de Damián *posee un aspecto casi ancestral*.

Se ha comentado que las pinturas rupestres que aparecen en varios lugares del mundo, incluida la Patagonia argentina, se hacían con propósitos de orden religioso, pues en la mayoría de los casos se representan escenas de la vida diaria de comunidades nómadas destacando imágenes de cacería de animales, o, como aquí vemos, la estampación de manos en espacios cerrados y alejados de la vista de los demás lo que devela su carácter sincrético, místico y mágico.



Cuevas de las manos, 550 a. C. Perito Moreno, Santa Cruz, Argentina.

La mayoría de estas impresiones están en una cueva de 24m de largo. El nombre de *Cueva de las manos* se origina por las miles de manos que, como impresiones en negativo, cubren la roca y habrían sido dibujadas alrededor del año 550 a. C., por un pueblo que tiene la característica de ser el primero en utilizar el color blanco. Las manos están pintadas en negro, ocre, violeta, amarillo y colorado mediante la técnica del arrastre de los dedos, por sopleteado (posiblemente usando un hueso o caña), por medio de una pluma o pincel o por impacto (arrojando contra la pared un objeto cubierto de pintura). Además de las manos hay dibujos de animales y de figuras geométricas dibujadas por medio de puntos, líneas, círculos, huellas y cruces.



Detalle de una mano pintada.

En los últimos fotogramas, del 24 al 28, Damián hace una sencilla y pequeña intervención con ramas y semillas (ilustración 24), o dicho de otro modo, “recrea” la figura de una especie de animal de morfología paleolítica, podría ser un ave o una tortuga (foto 25), sobre el agua de un pozo en las cuevas de San Francisco de la Sierra. Lo notable es el registro de su trabajo creativo por medio de la fotografía instantánea (fotos 26 y 27). Asimismo, se pueden apreciar una serie de variaciones en el encuadre de la escena: close-up (foto 24), toma media abierta (fotos 26 y 27) y una toma general en ángulo picado (foto 28) donde aparecen conjuntamente Damián sentado a orillas del pozo, Tacho Arce de pie, la figura hecha de ramas y, desde luego, el pozo de agua, escenario donde tienen lugar los hechos (el lugar es el soporte de la obra y, por ello, juega un papel primordial en el proceso de elaboración, pues Damián ya no interviene sobre la pared de la cueva sino ahora sobre el lecho del agua de tonalidad verde).

Así pues, retomando el juicio reflexivo de Tonia Raquejo entorno a que en la obra land art: “La naturaleza actúa como escenario donde se registra el acontecer, el ser y el estar en un presente continuo lleno de sorpresas y experiencias. El artista debe descubrir, como un primitivo, el lugar y, para ello, tiene que ser capaz de escucharlo y sacar a la luz lo que permanece oculto. Así, mediante la paciente observación detecta elementos geológicos del paisaje que le ayudan a descubrir el lugar.” (Raquejo, 69), me hallo en posibilidades de establecer que los fotogramas 24 al 28 dejan constancia evidentemente de que esta última intervención corresponde a un ejemplo de arte land art, en virtud de que observamos a Damián deja llevarse por la experiencia vivencial de las pinturas maestras de las cuevas y disponer de la recolección de los elementos autóctonos del sitio para la elaboración de dicho trabajo.

Síntesis

En síntesis, pues, las 28 imágenes seleccionadas para el análisis cinematográfico de *Bajo California. El límite del tiempo* ponen ante nuestros ojos que el diseño general de la puesta en escena actúa a partir de los elementos naturales disponibles del sitio donde tiene lugar la historia personal de Damián (desierto, mar, llano, cuevas). No constatamos, como sucede visiblemente en *Passion*, de foros televisivos con grandes reflectores de luz, hermosos vestuarios o decorados. Todo lo proporciona el entorno ambiental: la iluminación se limita a la luz del día y de la noche, según el caso, y la dirección de arte se concreta a la ropa y a los escenarios naturales — la ropa se deteriora y ensucia y el aspecto personal de Damián se descompone en el transcurso del filme; como telón de fondo aparecen siempre el mar, el desierto, el cielo y las montañas.

En todo caso, vemos que lo que más destaca es la variedad de emplazamientos físicos de la cámara en las locaciones exteriores, de este modo, las tomas de Bolado seccionan el proceso de recolección y acoplamiento de los elementos locales del sitio en cada una de las intervenciones land art pero, al unísono, la elaboración y exposición de las ambientaciones artísticas son apreciables tanto en sus pequeños detalles como en su ubicación geográfica y en la extensión de su tamaño. Como resultado el encuadre de la cámara muestra variaciones de ángulo, nivel y distancia (tomas generales, tomas cerradas).

Como colofón, diría que el diseño de puesta en escena es de carácter *natural* pues gran parte de este diseño se erige en base a la asistencia temática y formal del entorno geográfico y ecológico, incluso los emplazamientos de la cámara al nivel del suelo, con tomas generales de lente gran angular, tienen como propósito mostrarnos por un lado, el detalle de los materiales de la instalación land art, y por otra, la profundidad y amplitud de la vista natural. En este sentido, el hecho de que el tema de la cinta, decía en la parte de la sinopsis, verse sobre los orígenes genealógicos del personaje y sobre el carácter efímero de los pueblos, hacen que la puesta en escena y la disposición conceptual de cada una de las seis instalaciones operen con el fin de acentuar el dilema emocional y la crisis existencial del artista caminante reflejado precisamente en el conflicto del paso del tiempo y en el carácter perecedero de los seres vivos.

Por su opuesto que Tonia Raquejo nos vuelve a confirmar que en el land art las citas visuales son, desde el punto de vista meramente formal, “fundamentalmente de carácter abstracto: formas geométricas simples, líneas que atraviesan selvas o desiertos, rectángulos,

triángulos y especialmente círculos y espirales. Proliferan obsesivamente en las intervenciones que los artistas hacen en la naturaleza, como si quisieran llenar la tierra de huellas primordiales semejantes a las que dejaron nuestros antepasados en el paleolítico y neolítico.” (Raquejo, 24). En *Bajo California. El límite del tiempo* este esquema de organización es una de las constantes formales más acuciantes durante el relato dramático del personaje de Damián.

Y vuelvo a decirlo: cuando establezco que las intervenciones ambientales de Damián son de constitución land art es por varias razones: 1) por que constatamos la recolección y aglomeración de los elementos naturales del entorno en intervenciones de orden ambiental; 2) por la experiencia personal de Ojeda al recorrer y transitar físicamente los sitios que interviene a lo largo de la geografía de San Francisco de la Sierra y 3) por que el título de la cinta es una referencia textual al libro publicado por George Kubler bajo el título *La configuración del tiempo* (1962) texto de cabecera que sirvió de horizonte para los artistas involucrados en el movimiento de land art: Heizer, Holt y muy especialmente Robert Morris y Robert Smithson, el gran protagonista teórico del movimiento. Así pues, parte importante de la estructura narrativa, dramática y visual del film parece girar en torno a los postulados creativos del land art estudiados y descritos por Tonia Raquejo en el libro Land art (ver bibliografía).

Por último, a propósito de las relaciones intergenéricas del film, Zavala nos comenta que la intertextualidad se caracteriza por *la multiplicación de perspectivas y por la relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y su contexto cultural*, y es con la instalación minimalista land art como se constata, en parte, la naturaleza intergenerica del film, y al igual que en *Passion* también tiene lugar una intertextualidad de segundo grado con el personaje principal como artista.

Conclusiones

En conclusión: los 63 fotogramas examinados de las dos cintas seleccionadas denotan contundentemente la tendencia de transponer y superponer elementos compositivos y visuales de la pintura clásica y de la instalación ambiental en el diseño general de la puesta en escena cinematográfica actual. Efectivamente, en el caso del grupo de los 35 fotogramas de *Passion*, por ejemplo, he constatado que presentan patrones de organización formal que favorecen las composiciones pictóricas de algunos de los cuadros más famosos de Goya, Ingres, Rembrandt, Delacroix y El Greco. Dicho de otro modo, el sistema global de relaciones entre los elementos que la constituyen (dirección de arte, iluminación, composición y encuadre) aboga por las figuraciones “clásicas” de la pintura al óleo. Si bien es cierto que en *Passion* la historia gira en torno al personaje del cineasta creador (Jerzy), preocupado constantemente por la composición y la iluminación adecuada para sus puestas en escena *pictóricas*, **tableau vivants* las llaman Aúrea Ortiz y María Jesús Piqueras —sin pasar por alto, desde luego, el interés de Godard por abordar cuestiones de clase y de género, conflictos laborales y sindicales, así como señalar la diversidad étnica, lingüística y cultural que Francia, y Europa en general, experimentan a partir de la concreción de la Comunidad Europea y el fin de la fronteras comunitarias— evidentemente en el trasfondo subyace el interés de la cinta por algunas de las interrogantes de representación visual más significativas a lo largo de la historia de la pintura occidental, a saber: composición, punto de vista (perspectiva), espacio pictórico, iluminación, color. En efecto, a partir de esta inquietud temática el diseño general de escena responde, en términos globales, a la **alusión figurativa** del cuadro pictórico, no hay que olvidar que la re-elaboración y la transposición de las famosas telas tiene lugar al interior del foro televisivo, de tal suerte que no hay un afán de copia fiel de parte de Godard, sino la firme intención de aludir y citar algunos de los lienzos más destacados de la pintura, de este modo, la dirección de elenco, el encuadre móvil y el subsiguiente equilibrio composicional nos brindan únicamente *aproximaciones* figurativas de los textos originales (e. j. *La Bañista*, *La Lucha de Jacob*).

En este tenor, hago mía la observación hecha por el pensador Jacques Aumont en el sentido de que *Passion* es una propuesta de entablar y continuar con discusiones serias y profundas del proceso creativo y evocativo de la pintura, a Jerzy (Godard) le inquieta “capturar”

* Representación de una pintura mediante seres vivos.

la atmósfera y los espacios visuales de las grandes telas. Así, *Passion* es el film de Godard que interroga a la pintura de la manera más directa: lo que importa, mas allá de la mera representación, es que se muestran, no cuadros, sino cuadros haciéndose y deshaciéndose; Godard rehace los célebres lienzos, los explora, los desmonta y los monta, los lleva a su límite y ensaya variantes, los combina entre sí y los simplifica. En una palabra, *es una cinematización, una retroacción conceptual y analítica del cine sobre la pintura.*

Ahora bien, un aspecto relevante que he notado en la puesta en escena de *Passion* es el recurso del *tableau vivant* y sus connotaciones dramáticas en cada una de las citas que concreta Jerzy. Efectivamente, considero que con el *tableau vivant* Godard resalta el grado de importancia que tiene el cuerpo humano en el acto de escenificación pictórica pues es obvio que la atmósfera dramática de las alusiones emana, en buena medida, de los cuerpos desnudos y semidesnudos de los personajes, allende de la iluminación, los decorados y el punto de vista. Destacados ejemplos son *La Bañista de Valpinçon*, *La Entrada de los Cruzados a Constantinopla*, *La Asunción* y desde luego *La Maja desnuda*. Por tanto, deduzco que Godard subraya la naturaleza erótica que se encuentra de manera tácita en las representaciones alegóricas de vírgenes, ángeles y majas en la pintura de los grandes maestros, de modo que con la figura humana la cita del cuadro al óleo adquiere un aspecto humano y sensual, por llamarlo de algún modo. Tal vez por ello el director prescinde de mayores referencias decorativas en correspondencia al lienzo real por que se ocupa más de la pose corporal de los modelos, de la expresión de sus gestos, que de los detalles escenográficos, además de que con la figura humana es mayor el control del director sobre el instante **evocativo** de reelaboración del cuadro. Así pues, aparece el cuerpo humano, femenino y masculino, desnudo y semidesnudo, erótico y sensual como elemento vital en el proceso de permutación visual entre el cine y la pintura —seguramente a esto debemos el título de la película, pues el ideal clásico del Romanticismo, nos ilustra Aumont, postula que es el cuerpo el que *expresa*, es el lugar privilegiado de los sentimientos y de las pasiones. Así pues, pasión humana, pasión del cuerpo, *Passion* de Godard por la pintura y por el cine. Más aún, en otros filmes la alusión a un cuadro o pintor es usualmente con la copia o con la reproducción semioriginal de la obra o con telones y escenografías pintadas a la manera de, sin **tener que** recurrir al cuerpo **humano** ni **al tableau vivant** como componentes artísticos de la puesta en escena.

Por cierto, Fredric Jameson comenta **que**, desde el plano de la crítica cultural (marxismo y posmodernidad), **que** *Passion* podría interpretarse como una declaración sobre el canon, pero de forma no canónica sino canibalesca: la estética de la cita, el cine considerado como una de las bellas artes; la estrategia que emplea Godard referente a las posibilidades del cine y la superioridad formal de éste sobre el teatro, la pintura o la escritura, consiste en proponer las más duras objeciones al medio con el fin de superarlas de la forma más triunfante; el resultado en este contexto formal es una reinención y resurrección extraordinarias y, por así decirlo, postcanónicas de las «obras maestras» propias del museo o de la galería de pintura: las enormes representaciones de las puestas en escena significan recuperar una extraordinaria experiencia de visualidad.

Por otra parte, en lo que concierne al filme de Carlos Bolado, éste nos muestra vivamente la elaboración y presentación de una serie de intervenciones del espacio que no son del todo accidentales sino más bien lúdicas, en buena medida por su relación dramática con el sentido del relato y, por otro lado, por el hecho de que son espacios ambientados por el personaje del artista land art. Ahora bien, la interrelación que existe entre dichas intervenciones y la puesta en escena cinematográfica no parece ser igual a la de *Passion*, en este caso, **no obstante**, consiste en aprovechar y disponer *poéticamente* de los elementos naturales accesibles en las playas, desiertos y cuevas de la zona poniente de la costa de la península Californiana (rocas, huesos, conchas de mar, madera). No hay representaciones ni reelaboraciones de cuadros famosos ni tenemos que hacer uso apurado de nuestra memoria pictórica para saber y reconocer lo que está sucediendo: el artista que va dejando rastro de su estancia física por los lugares que va transitando, recordemos que Damián pasa por una crisis existencial a raíz del terrible accidente carretero que acaba de tener, esto lo confunde emocional y desde luego, artísticamente. Con base a eso, el tratamiento temático de la cinta (crisis, búsqueda, sanación, redención), define el sistema global de la puesta en escena, en este caso, ya lo vimos, por medio de algunas instalaciones de carácter *land art*, del arte ambiental de la tierra. Así pues, en correspondencia con las citas visuales de Damián (espirales, círculos, pinturas rupestres) cada uno de los trabajos, al mismo tiempo de ser citas cinematográficas de la obra de los artistas ambientales Robert Smithson, Richard Long y del arte del hombre nómada, tendría un significado específico según la trama de la historia: sentarse dentro del caparazón de la ballena, por ejemplo, significaría estar en el vientre materno y **volver a**

nacer renacer (la esposa de Damián está embarazada y a pocos días de dar a luz); la espiral hecha con conchas de mar y los dos círculos concéntricos hechos de piedra (fotograma 18) simbolizarían el trayecto espiral, circular y fluctuante de la existencia humana; la silueta externa de la mano izquierda pintada sobre una piedra sería la muestra de la capacidad intelectual del hombre por dejar constancia de su existencia material y de su pulsión espiritual, cualidad racional única de la especie humana; la multiplicación de imágenes a partir del último original significaría un modo de trascender la temporalidad y la naturaleza finita de la vida humana. En términos generales, metafóricamente significarían, como adelante en la sinopsis del filme, el paso del tiempo y el carácter perecedero de las acciones humanas.

Ahora bien, si leemos con detalle el libro de Tonia Raquejo (ver bibliografía), donde reflexiona sobre los principios técnicos, formales, conceptuales e ideológicos de la obra land art, notaremos que la historia de *Bajo California. El límite del tiempo* parece haber sido inspirada en buena medida por dicha corriente del arte procesual, entre otras cosas, por que el personaje de Damián, al igual como hicieron en su momento Richard Long, Robert Smithson y Walter de Maria elabora un tipo de intervención definida por el acto de caminar, por que retoma los elementos “autóctonos” del sitio y por que crea figuras escultóricas de morfología geométrica. En una palabra, se sustenta en la idea de *conquistar espacios, de usar un territorio nuevo en tierras desérticas y apenas habitadas*. Más aún, señalaba en la página 133 que el título de la cinta hace alusión al libro de George Kubler, un historiador especializado en civilizaciones antiguas, *La configuración del tiempo*, pero también creo que es una alusión a uno de los trabajos ambientales *llevados a cabo por* Dennis Oppenheim en el año de 1968 en la línea geográfica fronteriza que divide a Estados Unidos y Canadá bajo el título *La línea del tiempo*.



Anillos anuales. La línea del tiempo, 1968. Dennis Oppenheim.

Por consiguiente, deduzco que el film de Bolado es una forma de **homenaje** a los artistas land art y a su **programa** filosófico y conceptual sobre el arte y la naturaleza, en vista de que, como señalé en la página 133, las citas ornamentales de la obra Smithson, de Long, al igual que la intervención natural con los huesos de ballena y la mano pintada sobre la piedra de la cueva y parte de la estructura narrativa y visual del film, giran en torno a los postulados creativos del land art. Por ende, una de las muchas maneras de entender la película de Bolado, comenzando por el título de la cinta es, precisamente, como un acto evocativo de reconocimiento y distinción por el arte de la tierra.

Ahora bien, ante la evidencia de los patrones visuales que acabamos de identificar surgen dos interrogantes: ¿que hay detrás de esta presencia de citas y referencias pictóricas en *Passion*? ¿Qué hay con la esquematización land art de los elementos materiales y espaciales en *Bajo California. El límite del tiempo*? Diría que, más allá de la mera interactividad visual entre cine y artes, hay un deseo honesto por razonar críticamente sobre la especificidad del arte cinematográfico en base, desde luego, a su relación material con otras disciplinas artísticas; lo que ponen de manifiesto las dos cintas es la búsqueda constante del cine por encontrar formas novedosas de constitución visual, pero, ahora, ya vimos, esa exploración lleva al cine hacia el plano de las artes visuales asimilando de ellas algunos de los temas y supuestos que por muchos años han abordado —está documentado que desde un principio el cine ha tomado de otros lugares temas de inspiración para llevarlas a la pantalla grande, primero de la novela y la historia, más tarde de la televisión, del cómic y últimamente del video juego; ha sido, pues, una inquietud **persistente** por lo nuevo, lo viejo y lo diverso lo que ha estimulado el espíritu inventivo de los más importantes realizadores de nuestros días. Lo que nos enseñan Godard y Bolado, cada uno por su lado, es una manera alterna de hacer películas en las que las recreaciones pictóricas del pasado y el arte de la tierra interactúan **orgánicamente** con los nuevos medios tecnológicos de información, fotografía y televisión, pero particularmente con el cine —el cine como arte y las artes visuales como medios de expresión comparten los mismos intereses y las mismas preocupaciones y también la misma inquietud sobre cómo decir las cosas, por eso, ha habido, desde la aparición del cine mismo, un tipo de recaída, de intercambio e interacción de formas y figuras del uno hacia el otro y viceversa (ver Apéndice).

En *Passion*, nos dice Jacques Aumont, el modelo pictórico ha vuelto al centro del discurso teórico y “creatorial” de Godard acompañado esta vez por una acentuación más confesada de la pictorialidad en las propias películas. *Lo que pone Pasión en juego es la puesta en escena y la luz: es decir, lo que ha podido enlazar el cine con la pintura.* Por otro lado, en el primer largometraje de Carlos Bolado no se cuestiona la visualidad del cine derivada de su aparente herencia pictórica sino que las cosas que acontecen se relatan con la asistencia del esquema compositivo de la obra land art y del arte de acción. En efecto, uno de los propósitos es hacer una distinción al programa filosófico y artístico de los más importantes artistas terrestres por lo que la película de Bolado termina siendo una especie de homenaje póstumo y queda como ejemplo del film como registro, del film como memoria.

Con este proceso de permutación con formas extra-cinematográficas el cine contemporáneo se interna por caminos híbridos de organización y elaboración. En este sentido, en el primer párrafo de la sección introductoria hablaba sobre la naturaleza alusiva y fragmentaria del cine de hoy. Declaraba asimismo que el de hoy es un cine que se cimienta sobre las bases de una interdiscursividad genérica y estilística **del cine clásico** con adaptaciones, condensaciones, pastiches, palimpsestos, fusiones y reconversiones de distintas tradiciones figurativas. Así pues, finalmente, es esta la hipótesis que mi tesis ha intentado constatar de manera gráfica y metódica: la presencia de figuras, formas e imágenes de las artes visuales en el arte de la pantalla grande. Si el cine de nuestros días es un conglomerado de fragmentos y alusiones ha quedado demostrado que no solamente la televisión, la literatura, el cómic, la informática y los medios masivos de comunicación en global, pero, también el arte, son parte de este proceso de superposición y combinatoria visual ilimitada.

Por último, como conclusión final, debo agregar que ambos largometrajes corresponderían, indudablemente, a un ejemplo de lo que Lauro Zavala ha llegado a definir como intertextualidad cinematográfica —a partir de las investigaciones conducidas por Zavala en el campo de la comunicación sobre posmodernidad y con fundamento en la *teoría de la recepción cinematográfica* logra establecer una de las características funcionales y específicas del cine contemporáneo: su naturaleza intertextual. En consecuencia la intertextualidad cinematográfica consistiría en la presencia implícita de: 1) otros discursos cinematográficos, o bien 2) discursos extracinematográficos en el interior de un producto específico. El segundo caso de intertextualidad remite al espectador a su cultura extracinematográfica: literatura, música,

tradición oral y, por supuesto, todas las formas de la cultura visual contemporánea (historietas, fotografía, diseño, pintura, graffitis, etc.). En nuestras películas, por lo demás, la intertextualidad, en este caso, extracinematográfica no es una estrategia de representación del todo nueva, basta echar un vistazo, por ejemplo, a las estrategias intertextuales que aparecen en el trabajo del propio Godard, desde principios de los años sesenta (en la sección del apéndice se enlistan algunas de las muchas cintas con referentes pictóricos), lo novedoso en ambas cintas, se ubica en sus explícitas referencias visuales no de productos cinematográficos, literarios o publicitarios sino de aquellos surgidos del plano artístico, en particular, de las formas visibles de la pintura al óleo y del arte conceptual.

Por cierto, no es esta la primera vez que Godard se ocupa de formulaciones intelectuales acerca de la filiación visual entre cine y pintura, sino que, por lo contrario, en varias de sus películas el asunto de la pictorialidad en el cine es abordado ya con anterioridad, tengamos como ejemplo algunas de sus primeras producciones: *Pierrot el loco* (1965) y *Sálvese quien pueda (La vida)* (1979), y luego en películas como *Scénario du film "Passion"* (1982) y *Yo te saludo, María* (1983). Por consiguiente, *Passion* debe ser discernida en razón de este grupo de filmes que analizan y reflexionan sobre las relaciones y legados entre pintura y cine. En todo caso, lo que llama la atención de nuestro film son, ciertamente, las **evidentes** referencias visuales a los maestros de la pintura clásica (estética de la cita poéticamente autorizada).

Como colofón debo agregar que en cuanto a las metodológicas de análisis cinematográfico examinadas, agrupadas y sintetizadas para los objetivos de mi investigación, me han permitido dotar a mi trabajo de claridad y contundencia argumentativa, ya que me brindaron las herramientas de operación necesarias para la buena indagación cinematográfica, en los niveles escénico y formal, de las dos producciones seleccionadas. En este sentido, la segmentación de ambas películas en mapas cronológicos de secuencias, su descomposición en fotogramas y el aislamiento de dichos fotogramas en pequeños grupos de información me han facilitado observar con detalle y cuidado los parámetros escénicos de todos y cada uno de ellos, como resultado, pues, he dado con la naturaleza posmoderna e intertextual, según la definición de Zavala, Pavlicic y Plett, de las dos cintas; ha quedado evidenciada su configuración híbrida y auto-referencial. En efecto, mediante la observación minuciosa del encuadre, la dirección de arte, la iluminación y los personajes así como el marco crítico acerca del land art, por ejemplo, he podido constatar que

efectivamente existe una estrategia de representación posmoderna de permutación y transposición formal de las representaciones en óleo y de la instalación land art en la realización cinematográfica actual.

Por lo demás, pudimos constatar en la primera parte que existen otra serie de estrategias de representación intertextual, como la parodia, el pastiche, la glosa, sin embargo, como dije anteriormente, sólo busqué dar noticia, hallando la ejemplaridad del suceso en un reducido número de imágenes y en un cierto número de cuartillas, de la presencia de la cita intertextual y del cine como homenaje. De tal suerte, pues, pongo a disposición del lector interesado una propuesta de interpretación fundamentada en los preceptos críticos y analíticos de la posmodernidad, la intertextualidad y el formalismo cinematográfico.

Apéndice

La Pintura en el Cine. El Cine en las Artes Visuales.

FILMES CON REFERENTES PICTÓRICOS

1903. *La vie et la passion de Jesús-Christ*. Francia. Directores: Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet.
1905. *Les Martyrs*. Francia. Director: Lucien Nonguet.
1906. *La vie du Christ*. Francia. Director: Alice Guy.
1908. *Julius Caesar*. Estados Unidos. Director: John Stuart.
1909. *The life drama of Napolen Bonaparte and the Empress Josephine of France*. Estados Unidos. Director: John Stuart.
1909. *Napoleon, the man of Destiny*. Estados Unidos. Director: John Stuart.
1909. *The way of Cross*. Estados Unidos. Director: John Stuart.
1912. *From the manger the Cross*. Estados Unidos. Director: Sidney Olcott.
1913. *Cabiria*. Italia. Director: Giovanni Pastrone.
1915. *Intolerancia*. Estados Unidos. Director: D. W. Griffith.
1916. *Christus*. Italia. Director: Giulio Antamoro.
1918. *Il misterio di Galatea*. Italia. Director: Giulio Aristide.
1922. *La brujería a través de los tiempos*. (Häxen). Suecia. Director: Benjamín Christensen.
1924. *Los nibelungos*. Alemania. Director: Fritz Lang.
1925. *Ben Hur*. Estados Unidos. Director: Fred Niblo.
1926. *Fausto*. Alemania. Director: F. W. Murnau.
1927. *Napoleón*. Francia. Director: Abel Gance.
1933. *La vida privada de Enrique VIII*. Gran Bretaña. Director: Alexander Korda.
1936. *Un día de campo*. Francia. Director: Jean Renoir.
1936. *La kermesse heroica*. Francia. Director: Jacques Feyder.
1938. *Alexander Nevsky*. URSS. Director. S. M. Eisenstein.
1943. *Dies Irae*. Dinamarca. Director: Carl T. Dreyer.
1944. *Iván el terrible* (1ª parte de *Ivan Groznyj*). URSS. Director: S. M. Eisenstein.

1946. *La conjura de los boyardos*. (2ª parte de *Ivan Groznyj*). URSS. Director: S. M. Eisenstein.
1954. *Senso*. Italia. Director: Luchino Visconti.
1955. *French can can*. Francia. Director: Jean Renoir.
1959. *La comida sobre la hierba*. Francia. Director: Jean Renoir.
1963. *El gatopardo*. Italia. Director: Luchino Visconti.
1963. *La ricotta*. Italia. Director: Pier Paolo Pasolini. (episodio del film colectivo Rogopag)
1964. *El evangelio según San Mateo*. Italia. Director: Pier Paolo Pasolini.
1971. *El Decamerón*. Italia. Director: Pier Paolo Pasolini.
1975. *Barry Lyndon*. Gran Bretaña. Director: Stanley Kubrick.
1976. *La marquesa de O*. Francia-Alemania. Director: Eric Rohmer.
1977. *Los duelistas*. Gran Bretaña. Director: Ridley Scott.
1978. *Perceval le Gallois*. Francia. Director: Eric Rohmer.
1982. *Danton*. Francia-Polonia. Director: Andrej Wajda.
1984. *París Texas*. Alemania-Francia. Director: Win Wenders.
1985. *Z.O.O.* Gran Bretaña. Director: Peter Greenaway.
1986. *Gothic*. Gran Bretaña. Director: Ken Russell.
1991. *Todas las mañanas del mundo*. Francia. Director: Alain Corneau.
1991. *Los libros de Prospero*. Gran Bretaña. Director: Peter Greenaway.

LAS VANGUARDIAS Y EL CINE

1916. *Thais*. Italia. Director: Anton Giulio Bragaglia.
1917. *Perfido incanto*. Italia. Director: Anton Giulio Bragaglia.
1919. *El gabinete del Dr. Caligari*. Alemania. Director: Robert Wiene.
1920. *Genuine*. Alemania. Director: Robert Wiene.
1921. *La muerte cansada/Las tres luces*. Alemania. Director: Fritz Lang.
1922. *Opus I*. Alemania. Director: Walter Ruttmann.
1923. *Opus II*. Alemania. Director: Walter Ruttmann.
1923. *Rhythmus 23*. Alemania. Director: Hans Richter.
1923. *La inhumana*. Francia. Director: Marcel L'Herbier.
1924. *Opus III*. Alemania. Director: Walter Ruttmann.

1926. *Anémic Cinéma*. Francia. Director: Marcel Duchamp.
1926. *Emak Bakia*. Francia. Director: Man Ray.
1928. *Un perro andaluz*. Francia. Director: Luis Buñuel y Salvador Dalí.
1930. *La edad de oro*. Francia. Director: Luis Buñuel.
1955. *Blinkity Blank*. Canadá. Director: Norman McLaren.

FILMES SOBRE LA PINTURA

1955. *El misterio Picasso*. Francia. Director: Henri-Georges.
1975. *Fraude (F for Fake)*. Francia-Alemania. Director: Orson Welles.
1978. *La hipótesis del cuadro robado*. Francia. Director: Raoul Ruiz.
1982. *Passion*. Francia. Director: Jean-Luc Godard.
1982. *Scénario sur le film Passion*. Francia. Director : Jean-Luc Godard.
1982. *El contrato del dibujante*. Gran Bretaña. Director: P. Greenaway.
1987. *Los modernos*. Estados Unidos. Director: Alan Rudolph.
1989. *Apuntes del natural*, episodio del filme colectivo *Historias de Nueva York*. Estados Unidos.
Director: Martin Scorsese.
1991. *La bella mentirosa*. Francia. Director: Jacques Rivette.

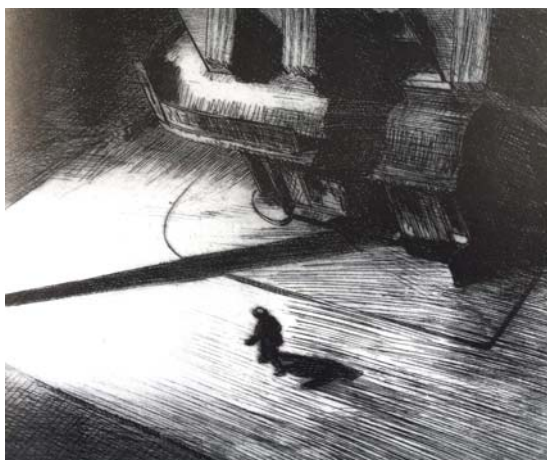
El grupo de cintas sobre pintura o con referentes pictóricos es muy extensa y cada vez su número se incrementa. A este grupo hay que añadir todas aquellas que versan sobre la vida u obra de algún pintor en particular, sobradamente de carácter biográfico — e. j. *El misterio Picasso*, *Pollock*, *Rembrandt*, *Van Gogh*, *Frida*. Mención aparte merece el largometraje sobre la obra visual de Gabriel Orozco, egresado de la ENAP Xochimilco, con guión y dirección de Juan Carlos Martín (*Gabriel Orozco*, México, 2002). No obstante, comienzan a aparecer películas con referencias ya no solo pictóricas o literarias sino como en el caso de *Bajo California. El límite del tiempo* con alusiones y asistencias temáticas y escenográficas de la instalación, el land art, la escultura e incluso de la arquitectura. Sin duda, tema de interés que habrá de ser pronto abordado en un nuevo trabajo de investigación.

Pero no todo ha corrido en un sólo trayecto, de la pintura, del dibujo o del grabado al cine, también ha ocurrido lo contrario, hay caminos que van en la otra dirección, que vienen de regreso, del cine a las artes visuales. Es sumamente alentador encontrar pintores, fotógrafos, escenógrafos, que han plasmado el ascendente cinematográfico en su labor artística; autores que no han dejado pasar por alto el llamativo encanto ocular de la emulsión métrica. Al respecto, el escritor José Luis Borau nos comenta: “Tanto en el campo literario como en el plástico —óleos, tablas, frescos, acuarelas, dibujos o cualquier otro medio de expresión gráfica—, el Cine lleva un siglo estimulando el conocimiento, la imaginación y hasta el espíritu artístico de gran número de creadores, pese a que algunos de ellos lo hayan negado, quizá por no ser siquiera conscientes del hecho.” (Borau, 88).

De tal suerte, veremos en seguida un número de creaciones de cuatro artistas que muestran, de manera por demás evidente, la influencia de contenido y forma del cine en el arte plástico —existe un grupo de obras, mayoritariamente pinturas, que retoman algunos de los aspectos figurativos más conocidos del espectáculo cinematográfico como son los retratos de famosos actores y de bellas actrices, los personajes de animación y otros más triviales del cine de Hollywood. Por tanto, siguiendo la afirmación de Borau en el sentido de que: “... el ascendente del Cine en la obra de un pintor puede y debe calibrarse, sobre todo, por la frecuencia e intensidad con que adopta formas o maneras características de la pantalla, y no por la presencia de objetos y personajes propios de la misma o de lo que podríamos llamar su parafernalia.” (Borau, 89), prescindiremos de la asistencia de dichas telas.

Entre tanto, también es posible constatar la influencia de la forma cinematográfica en trabajos que se ubican fuera del campo de la pintura y del arte gráfico, y ha sido, precisamente, el efecto mecánico de movimiento y las posibilidades expresivas que brinda de manipular el sentido del tiempo y del espacio (cámara lenta, cámara rápida, pantallas múltiples, montaje yuxtapuesto) lo que ha llamado la atención en artistas de orientación experimental y conceptual. Es por ello, pues, que al final he decidido incluir tres fotogramas de la obra visual de Bruce Nauman como ejemplo de dicha tendencia representacional.

Edward Hopper:



Sombras nocturnas, 1921. Agua fuerte, 17.5x21cms. Nueva York. Colección del Museo Americano de Arte Whitney



Automat, 1927. Óleo sobre lienzo, 72.4x 91.4cms. Des Moines (IA), Des Moines Art Center. Colección Permanente.



Compartimiento C, vagón 193, 1938. Óleo sobre lienzo, 50.8x45.7cms. Armonk, N. Y. Colección IBM Corporation.



Cine en Nueva York, 1939. Óleo sobre lienzo, 81.9x101.9cms. Nueva York. The Museum of Modern Art.

Jeff Wall:



"No", 1983. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 229x330cms. Burdeos, FRAC Aquitaine.



Vampires Picnic, 1991. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 229x335cms. Ottawa, National Gallery of Canada.



Dead Troops Talk (A vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Mogor Afganistan, Winter 1986), 1991-1992. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 229x417cms. Toronto, Ydessa Henderles Art Foundation.

David Hockney:



Mulholland Drive: The Road to the Studio, 1980. Acrílico sobre lienzo, 218x617cms.
Museo de Arte del Condado de Los Ángeles. Adquirido con fondos provistos por The F. Patrick Burns bequest.



The Wedding of David and Ann in Hawaii 20 May 1983, 1983. Tríptico, collage fotográfico, 176.3x528.3cms. Cortesía del artista.

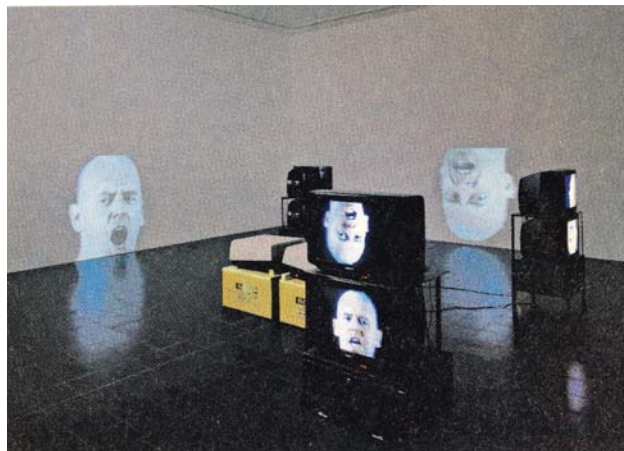


Pearblossom Hwy., 11-18 th april, 1986. 1986. Collage fotográfico, 198x282cms. Cortesía del artista.

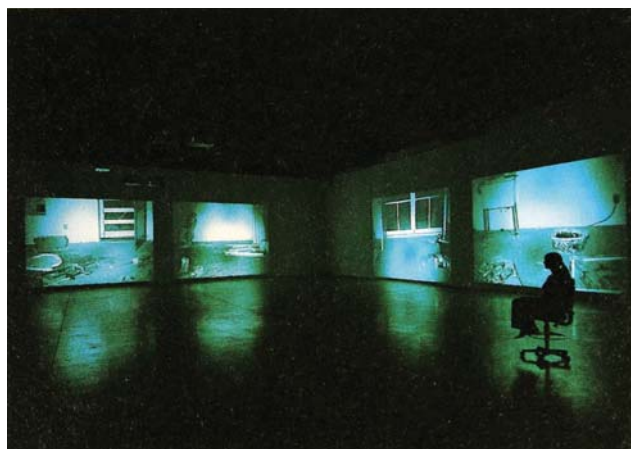
Bruce Nauman:



Clown Torture, 1987. Vídeo instalación.



Anthro/Socio (Rinde Spinning), 1992. Vídeo instalación.



Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage), 2001. Vídeo instalación.

Brevemente resumiría:

En las pinturas de Hopper dos parecen ser las características principales de la expresión cinematográfica susceptibles de ser transvasadas: el manejo artificial de la luz y el ángulo del punto de vista (encuadre). Ciertamente, el diseño de iluminación de estos óleos, incluido el del aguafuerte, nos remite a la luz monocromática y de alto contraste del cine negro (*cinéma noir*) y a la iluminación de los filmes de gansters muy populares en los años veinte y treinta del siglo pasado. Del otro lado, Hopper también retoma el punto de vista general de la escena cinematográfica mediante el efecto óptico de la lente gran angular lo que, invariablemente, nos pone de frente ante imágenes de gran profundidad de campo. Estrategia dramática igualmente utilizada en aquellos días por la fotografía documental y que, más tarde, Orson Welles aprovecharía culminantemente en su extraordinaria película *Ciudadano Kane* (1940).

En lo que concierne a las fotografías de gran formato de Jeff Wall, podemos constatar que la analogía con el cine es inevitable, pero más que sugerir las similitudes e identificaciones con el estilo de algún director, el encuadre, la composición o el montaje fílmico, la correspondencia ocurre en el plano de la puesta en escena, es decir, en el plano de trabajo de la dirección de arte, pues, indudablemente, la toma fotográfica de Wall se acerca más a la iluminación, a los decorados, al maquillaje, al vestuario y a las escenografías del plató cinematográfico actual que de las imágenes de la moda, de la televisión, del fotoperiodismo o de la publicidad. Incluso la elección de la emulsión química de la transparencia fotográfica funciona en esa misma dirección: hacia un realismo casi de cine documental.

En el caso del óleo y los fotocollages de David Hockney diría que poseen una narrativa visual similar a los episodios sincronológicos privativos del cine, pues el relato de las obras ocurre en tiempos secuenciales lineales similares a los que se describen en los *story-boards* y en los *découpages** técnicos de pre-producción y en el cine de ficción —las vistas creadas por Hockney parecen hechas con tomas de cámara en movimiento panorámico, de *dolly-cam*, y acopladas activamente en un montaje tipo *cut-jump*. Véase la analogía de la narrativa visual y compositiva del siguiente montaje fotográfico de la película *Unforgiven* y el collage fotográfico

* Término francés sin traducción exacta al castellano pero que en su acepción técnica más común se refiere a la operación que relaciona la fase final de la elaboración del guión con la fase inicial de la puesta en escena. “Actualmente el *découpage* sigue a otras fases del guión (sinopsis, continuidad dramática) y divide la acción en secuencias, escenas y finalmente en planos numerados, proporcionando las indicaciones técnicas, escénicas, faciales y gestuales necesarias para la buena ejecución de las tomas.” (Aumont & Marie, 1993, 57).

The Wedding of David and Ann in Hawaii de la página 148.



Montaje fotográfico panorámico hecho por el departamento de dirección artística para la película *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992).

Por último, Bruce Nauman en el transcurso de su carrera artística ha empleado periódicamente diversos dispositivos audiovisuales para registrar instalaciones y performances que ha presentado y exhibido en diversos recintos culturales, inicialmente con película cinematográfica de 16mm y últimamente con diferentes cámaras industriales de vídeo de alta velocidad. El propósito ha sido aprovechar la peculiaridad que brindan estos medios para congelar, pausar, aminorar y acelerar el movimiento corporal de los ejecutantes, en una palabra, el objetivo ha sido aprovechar la multiplicación de perspectivas, el efecto abstracto de movimiento e incidir en la experiencia sensorial del espectador sobre el tiempo —efecto abstracto específicamente distintivo del cinematográfico.

Como colofón, pues, podríamos pensar que la anterior clasificación y selección de imágenes es, en buen grado, arbitraria y sesgada, pero solamente he querido constatar la correspondencia que aún, hoy en día, ejerce el cine sobre el arte plástico, gráfico y experimental.

Bibliografía

- Academia de Artes. *Leopoldo Méndez (1902-1969)*. Exposición de Homenaje 1. Salas Nacional y Verde. Galerías del Palacio de Bellas Artes, Febrero-Marzo 1970. Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- Angulo Íñiguez, Diego. *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros. Y otros escritos sobre el pintor*. Madrid, Istmo, 1999.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1997.
- et. al. *Estética del film. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1996.
- & Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1993.
- *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992.
- Barsacq, León. “El decorado en el cine”. En *Estudios Cinematográficos*. México, Mayo-Julio 1999, año 5, núm. 16, Arte y diseño cinemáticos. Pp. 9-16.
- Borau, José Luís. *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura*. Madrid, Ocho y Medio, 2003.
- Bordwell, David & Kristin Thompson. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1994.
- Casetti, Francesco & Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Faulstich, Werner & Helmut Korte, comps., de la serie de 5 Vols.: *Cien años de cine, 1895-1995. Vol. 3: 1945-1960*. México, Siglo XXI Editores, 1995.
- Francina, Francis. “Realismo e ideología: introducción a la semiótica y al cubismo”. En Charles Harrison et. eds. *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo xx*. Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 1998.
- Gerzso, Gunther. “Gunther Gerzso. Escenógrafo cinematográfico”, entrevista a Gunther Gerzso realizada y adaptada por Jaime García Estrada, 31 de marzo de 1995, San Ángel, Ciudad de México. En *Estudios Cinematográficos*. México, verano 1995, año1, núm. 3, Dirección artística. pp. 40-49.
- Jameson, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1995.

- Ortiz, Aúrea & María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós Studio, 1995.
- Pavlicic, Pavao. “La intertextualidad moderna y la posmoderna”. En *Criterios*. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtin. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X)/Casa de las Américas/Unión Nacional Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC), 1993, pp. 165-186.
- Plett, Heinrich. “Intertextualidades”. En *Criterios*. Número especial en saludo al Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtin. México, UAM-X/Casa de las Américas/UNEAC, 1993, pp 65-94.
- Ramírez Berg, Charles. “Los cielos de Figueroa y la perspectiva oblicua: Notas sobre el desarrollo del estilo mexicano clásico.” En *Estudios Cinematográficos*. México, Mayo-Julio 1997, año 3, núm. 8, Cinefotografía. Pp. 14-26.
- Raquejo, Tonia. *Land art*. Madrid, Nerea, 1998.
- Reyes Palma, Francisco. *Leopoldo Méndez. El oficio de grabar*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) /Ediciones ERA. 1994.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “Radiografía del posmodernismo”. En *Artes Plásticas*. Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Marzo 1991, No. 12, vol. 3, pp. 57-69.
- Tibol, Raquel. *Gráficas y neográficas en México*. México, UNAM/Secretaría de Educación Pública (SEP), 1987.
- Villain, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Ulmer, L. Gregory. “El objeto de la poscrítica”. En Hal Foster comp. *La posmodernidad*. México, Kairós/Colofón, 1988 (1983), pp. 125-163.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM-X, 2003.
- *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), 1era. Edición, 1998.
- *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997.

----- “Elementos para el análisis de la intertextualidad”. *La Colmena*, núm. 9, Toluca, UAEM, 1996, pp. 4-15.

Bibliografía sobre la obra de Godard

- Archand, M. *Vous avez dit Godard?* París, Libre-Hallier, 1980.
- Amengual, Barthélemy. *Bande à part*. Bruselas, Yellow Now, 1993.
- Andrew, D. *Breathless: Jean-Luc Godard, director*. Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1987.
- Aumont, Jacques. *Amnésie. Fictions du cinéma d'après. J. L. Godard*. París, P O. L., 1999.
- Beaulieu, Jacques. *Alphaville: le phénomène Jean-Luc Godard*. Quebec, Limbourg, 1968.
- Bellour, Raymond & Mary Lea Bandy (comp.). *Jean-Luc Godard. Son + Image. 1974-1991*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1992.
- Bergala, Alain. *Nul mieux que Godard*. París, Cahiers du cinéma, 1999.
- Cerisuelo, Marc. *Jean-Luc Godard*. París, L'Herminier/Éditions de Quatre Vent, 1989.
- Collet, Jean & Jean-Paul Fargier. *Jean-Luc Godard*. París, Seghers (edición modificada y completada), 1974.
- Desbarats, Carole & Jean-Paul Gorce. *L'effet Godard*. Toulouse, Milan, 1989.
- Dixon, Wheeler. *The films of Jean-Luc Godard*. Albany, State University of New York Press, 1997.
- Douin, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard*. París, Rivages (edición aumentada), 1994.
- Dubois, Philippe. *Video, cine, Godard*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.
- Font, Ramon (comp.). *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona, Anagrama, 1976.
- Godard, Jean-Luc. *Introduction a une véritable histoire du cinéma*. París, Albatros, 1980.
- *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París, Cahiers du cinéma (2 tomos), 1998.
- Gubern, Román. *Godard polémico*. Barcelona, Tusquets, 1974.
- Liandrat-Guigues, Suzanne & Jean-Louis Leutrat. *Jean-Luc Godard*. Madrid, Cátedra, 1994.
- MacCabe, Colin. *Godard: Images, Sounds, Politics*. Londres, British Film Institute, 1980.
- Oubiña, David (comp.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Historie(s) du cinéma*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

- Silverman, Kaja & Harun Farocki. *Speaking about Godard*. Nueva York, NYU Press, 1998.
- Sterritt, David. *The films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Nueva York, Cambridge University Press, 1999.
- Temple, Michael & James Williams (comp.). *The Cinema Alone*. Amsterdam, University of Amsterdam Press, 2000.
- Vianey, M. *Esperando a Godard*, Madrid, Fundamentos, 1971.
- VV. AA. *Art Press*, Nº 4, especial Godard, diciembre 1984.
- VV. AA. *Cahiers du cinéma*, Nº 437, suplemento especial: «Godard 30 ans depuis», noviembre, 1990.
- VV. AA. *Jean-Luc Godard: Au-delà de l'image. Études Cinématographiques*, Nº 194-202. París, Lettres Modernes, 1993.
- VV. AA. *Jean-Luc Godard*. Munich, C. Hanser Verlag, 1979.
- VV. AA. *Jean-Luc Godard*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985.

Bibliografía sobre Carlos Bolado

- Ciuk, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México, CONACULTA/Cineteca Nacional, 2000.

Filmografía de Jean-Luc Godard

Opération Béton (1954), cortometraje.

Une femme coquette (1955), cortometraje.

Tous les garçons s'appellent Patrick (1957), cortometraje.

Une histoire d'eau (1958), codirigido con François Truffaut, cortometraje.

Charlotte et son Jules (1958), cortometraje.

Sin aliento (*À bout d souffle*, 1959).

El soldadito (*Le petit soldat*, 1960).

Una mujer es una mujer (*Une femme est une femme*, 1961).

La Paresse (1961), episodio del filme *Les sept péchés capitaux*.

Vivir sin vida (*Vivre sa vie*, 1962).

El nuevo mundo (*Le nouveau monde*, 1962), episodio del filme *RoGoPag*.

Los carabineros (*Les Carabiniers*, 1963).

Le grand escroc (1963), episodio del filme *Les plus belles escroqueries du monde*.

El desprecio (*Le Mépris*, 1963).

Bande à part (1964).

La mujer casada (*Une femme mariée*, 1964).

Reportage sur Orly (1964), cortometraje.

Montparnasse-Levallois (1965), episodio del filme *París vista por... (Paris vu par...)*.

Alphaville (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965).

Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, 1965).

Masculino-femenino (*Masculin féminin*, 1966).

Made in USA (1966).

Dos o tres cosas que sé de ella (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966).

Anticipation ou L'Amour en l'an 2000 (1966), episodio del filme *Les plus vieux métiers du monde*.

Cámara-ojo (*Camera-oeil*, 1967), episodio del filme *Lejos de Vietnam (Loin du Vietnam)*.

La Chinoise (ídem, 1967).

L'Aller et retour andante e ritorno des enfants prodigues dei figli prodighi (1967), episodio del filme *Amore e rabbia / Vangelo 70*.

Week-end (1967).

Le gai savoir (1968).

Un film comme les autres (1968), dirigido por el grupo ARC.

One plus one (1968), también distribuido, con otro montaje, como *Simpatía por el Diablo*.

One American Movie (One A. M.) (1968), inconcluso.

British Sounds (1969), co-dirigido con Jean-Henri Roger.

Pravda (1969), dirigido por el Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger, Paul Burron.

Vent d'Est (1969), dirigido por el Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin.

Lotte in Italia (1969), dirigido por el Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin.

Communications (1969), inconcluso.

Vladimir et Rosa (1971), dirigido por el Grupo Dziga Vertov: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin.

Tout va bien (1972), co-dirigido con Jean-Pierre Gorin.

Letter to Jane (1972), co-dirigido con Jean-Pierre Gorin.

Ici et ailleurs (1974), co-dirigido con Anne-Marie Miéville.

Numéro deux (1975).

Comment ça va (1975).

Six fois deux (Sur et sous la communication) (1976), co-dirigido con Anne-Marie Miéville, seis cortometrajes para la televisión.

France tour détour deux enfants (1977-1978), doce medietrajes para la televisión.

Sálvese quien pueda (La vida) Sauve qui peut (La vie) (1979).

Lettre à Freddy Buache (1981), cortometraje.

Pasión (Passion), 1981).

Scénario du film "Passion" (1982).

Changer d'image (1982), episodio para la serie *Le Changement a plus d'une titre*.

Carmen, pasión y muerte (Prénom Carmen), 1982).

Yo te saludo, María (Je vous salue Marie), 1983).

Petites notes à propos du film Je vous salue Marie (1983), medietraje.

Detective (Déetective), 1984).

Grandeur et décadance d'un petit commerce de cinéma (1986).
Meeting Woody Allen / JLG Meets Woody Allen (1986), mediométraje.
Armide (1987), episodio del filme *Aria*.
Soigne ta droite (1987).
King Lear (1987).
On s'est tous défilé (1988), cortometraje.
Puissance de la parole (1988), mediométraje.
Le Dernier mot (1988), episodio de la serie *Les français vus par...*
Closed (1988), comerciales para Marithé et Françoise Girbaud.
Le Rapport Darty (1989), co-dirigido con Anne-Marie Miéville.
Nouvelle Vague (1990).
L'Enfance de l'art (1990), co-dirigido con Anne-Marie Miéville, episodio del filme *Comment vont les enfants*.
Puor Thomas Wainggai (1991), episodio del filme *Contre l'oubli*.
Alemania, nueve cero (Allemagne année 90 neuf zéro), (1991).
Les Enfants jouent à la Russie (1993).
Hélas pour moi (1993).
Je vous salue Sarajevo (1994), cortometraje.
JLG/JLG, autorretrato de diciembre (JLG/JLG, autoportrait de décembre), (1994).
2 x 50 ans de cinéma français (1995), co-dirigido con Anne-Marie Miéville.
For Ever Mozart (1996).
Adieu au TNS (1996), cortometraje.
Plus Oh! (1996), videoclip para France Gall.
Histoire (s) du cinéma (1988-1998), conjunto de ocho mediométrajes.
The Old Place (1998), co-dirigido con Anne-Marie Miéville.
L'Origine du XXI ème siècle (2000), cortometraje.
Éloge de l'amour (2001).
Dans le noir du temps (2002), episodio del filme *Ten Minutes Older : The Cello*.
Liberté et patrie (2002), cortometraje.
Moments choisis des historie(s) du cinema (2004).
Notre musique (2004).

Vrai faux passeport (2006).

Filmografía de Carlos Bolado

Editor:

Laura (1986).

Golkobi (1990).

Uxmal (1991).

Ciudades del México antiguo (1991), serie de televisión.

Chicén-Itza (1991).

Mantis religiosa (1992).

Juegos nocturnos (1992).

Como agua para chocolate (1992).

Me voy a escapar (1993).

La vida conyugal (1993).

Un Volcán de lava de hielo (1994).

Ponchada (1994).

Novia que te vea (1994).

Hasta morir (1994).

Los Viejos ritos (1994).

En el aire (1995).

Katuwira, donde nacen y muren los sueños (1996).

Sin Sostén (1998).

Bajo California. El límite del tiempo (1998).

Crónica de un desayuno (1999).

El Silencio del tiempo (2000).

Promises (2001).

Sólo Dios sabe (2006).

Escritor:

Los Viejos ritos (1994).

Bajo California. El límite del tiempo (1998).

Sólo Dios sabe (2006).

Director:

Laura (1986).

Acariciándome frente al espejo (1986).

Sentido contrario (1988).

Golkobi (1990).

Ritos (1993).

Los Viejos ritos (1994).

Bajo California. El límite del tiempo (1998).

Promises (2001).

Sólo Dios sabe (2006).

Línea imaginaria (Imaginary Line, 2007), en filmación.

Pájaros solitarios (Solitary Birds, 2007), pre-producción.

Productor:

Bajo California. El límite del tiempo (1998).

Sólo Dios sabe (2006).