



Jorge Stahl

La versatilidad de un cinefotógrafo

Elisa Lozano

Para doña Hannia y Raúl Stahl, generosos guardianes de la memoria.

Luego de auxiliar a su padre en las pesadas tareas de laboratorio, Jorge Stahl Abasolo¹ se inició en 1937 como segundo asistente de cámara en la cinta *El derecho y el deber* (Juan Orol). Tenía apenas 16 años de edad y una disciplina férrea que le permitió escalar el rígido escalafón sindical hasta ascender a operador de cámara. Durante siete años colaboró con los mejores fotógrafos y realizadores en decenas de producciones, “graduándose” como director de fotografía en la cinta *Adán, Eva y el diablo* (A.B. Crevenna, 1944). Más adelante, en *La niña de mis ojos* (Raphael J. Sevilla, 1946), se advierte ya la suavidad y precisión de los movimientos de cámara que sellarán su escritura. Una gramática construida a partir de las dominantes estilísticas impuestas por el cine clásico de Hollywood.²

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
Jorge Stahl Abasolo
ca. 1945
Cortesía familia Stahl

Ismael Rodríguez
Los tres huastecos, 1948
Fotografía: Jorge Stahl
Col. particular

Fernando de Fuentes
Still de la película
Crimen y castigo, 1951
Fotografía: Jorge Stahl
Cortesía: Anita Cañedo

Estilo academizado mediante el cual Stahl nos legó imágenes emblemáticas de la cultura popular; la *Tucita* jugando con *la Chabela*, su serpiente y el rostro triplicado de Pedro Infante en un alarde técnico de *Los tres huastecos* (I. Rodríguez, 1948). Al mismo ídolo de Guamúchil en *La barca de Oro* (J. Pardavé, 1947) o en *Necesito dinero* (M. Zacarías, 1951) interpretando al mecánico Manuel, quien se conforma con ver por la ventana del sótano las fragmentadas piernas de una mujer anónima (Sara Montiel) a quien bautiza como la *zapatitos*, ¿un precedente almodovariano?





En el mismo periodo sobresalen las comedias iluminadas en tono alto protagonizadas por *Tin-Tan*, o los dramáticos claroscuros logrados para Fernando de Fuentes en *Crimen y castigo* (1951). Pero si Stahl Jr. (como le gustaba firmar) otorgó a sus directores “un balance y equilibrio estilo Hollywood”,³ supo también desprenderse de los “resabios del realismo a la norteamericana” cuando éstos le fueron cuestionados por Juan Bustillo Oro, quien lo estimuló a explorar nuevas fórmulas durante la filmación de *El hombre sin rostro* (1950). Narra el director:

Al principio Jorge Stahl, me oponía mucha resistencia para ciertos efectos que le pedía yo, como el uso de un lente gran angular, y de ciertos filtros [...] le *repugnaba* especialmente la deformación de las facciones que era consecuencia de ese atrevimiento que, si hoy se ha generalizado, entonces parecía de mucha rareza [...] cuando se proyectó una escena en que la cámara iba violentamente a la cara de Arturo de Córdova, con el gran angular, el director yanqui exclamó en voz muy alta: *Good shot*. Stahl, impresionado, abandonó bastante su preocupación por la ortodoxia de la técnica fotográfica. De este modo, pudimos conseguir casi por completo la siniestra atmósfera que yo perseguía.⁴

La lección le sirvió para entender y continuar siempre los principios de un buen cinefotógrafo: “ser fiel al guión, ser leal al director, ser capaz de adaptarse y cambiar de estilo”.⁵ Obtuvo así su primera nominación al premio Ariel y la confianza del realizador.

Otra experiencia definitiva para su formación fue el encuentro con Luis Buñuel en la cinta *La muerte en este jardín* (1956).

A través de un acertado manejo de emulsiones más sensibles, Stahl Jr. imprimió a la obra “una nueva gama de color distinta y maravillosa” con la que obtiene celebridad en el viejo continente, mencionándose incluso que algunos actores deseaban ser fotografiados por él.⁶ Y si bien el joven aún no era conocido por esos lares como sucedía en Estados Unidos, gracias a su espléndida fotografía compartida con Milton R. Krasner en *Garden of Evil* (Henry Hathaway, 1954) —en la que el paisaje mexicano filmado con la espectacularidad anamórfica del formato *Cinemascope* sorprende a la crítica—,⁷ el trabajo con el genio aragonés le abrió las puertas del mercado europeo.



Miguel Zacarías
Necesito dinero, 1951
Fotografía: Jorge Stahl
Col. particular

A sus 35 años de edad lo respaldaban quince de experiencia y más de 80 filmes en su haber, un recorrido que le permitió participar continuamente en producciones extranjeras para cine y televisión. Pero en México, las necesidades de la industria lo forzaron a incursionar en todos los géneros de moda: horror, comedias rancheras, musicales y aventuras, sin faltar las cintas de luchadores protagonizadas por su máximo exponente, el enmascarado de plata a quien fotografió en la cinta de culto *Santo contra la invasión de los marcianos* (Alfredo B. Crevenna, 1967). Películas de maquila de las que ni el más laureado fotógrafo se libró.

La situación mejoró durante el sexenio de Luis Echeverría, cuando se vivió una “época excepcional del cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria cinematográfica, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas”.⁸ Efectivamente, el apoyo económico y respeto al trabajo autoral favorecerá la participación de Stahl en buenos proyectos, siendo esta su etapa más interesante. Bajo la dirección de una nueva generación encabezada por Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Bojórquez, José Bolaños y Arturo Ripstein, el fotógrafo realizó un cine “que se asume como responsable de las imágenes que produce”.⁹ Con Ripstein filmó *Cadena perpetua* (1978), película poseedora de un audaz estilo¹⁰ y un claro ejemplo de lo que una relación armoniosa director- fotógrafo puede lograr.

Basada en la novela *Lo de antes*, de Luis Spota (con adaptación de Vicente Leñero y el propio director), es la historia de “un culpable que ahora ya es inocente y al que se le obliga a ser nuevamente culpable”.¹¹ La complicada línea narrativa se construye a lo largo de un día en la vida de Javier Lira (Pedro Armendáriz), honesto empleado bancario, católico, padre de familia, y los recuerdos de su vida pasada como *el Tarzán*, un ladrón explotador de mujeres y traidor de los amigos, estructurados a base de cuatro *flash backs* (uno inserto en otro). El tema central es la dualidad del personaje y las atmósferas por donde transita. El director recurre al convencionalismo de lo claro y lo oscuro como sinónimo del bien y del mal; no es casual que el ambiente que rodea a Lira sea de una iconocidad limpia, clara, casi clínica (como las oficinas del banco), ni que todas sus acciones se desarrollen en un ambiente diurno, y con luz natural.¹²

Por el contrario, el círculo *underground* en el que circula el *Tarzán* es nocturno, sórdido, lúgubre e iluminado artificialmente; la calle plomiza, envuelta en penumbra y bruma, donde roba carteras o regatea prostitutas a las que lleva a bailar a un antro de cálidas tonalidades dominantes y luces intermitentes (alejado a propósito del utópico centro nocturno del cine clásico). O los hoteles de paso donde acude con ellas, como el *Margo* en cuya intimidad lo vemos bañado por una intensa luz, y el *Turístico* “más limpio”, al que minutos después va con la *ojitos*, perdiéndose ambos entre juegos de sombras diagonales.

Observamos además el billar de sólidos colores y luces neón o la casa de Polanco apenas alumbrada, donde previa seducción de la criada roba cinco abrigos de pieles, luego recobrados a golpes por el corrupto agente judicial *Burro prieto* (Narciso Busquets, extraordinario en su papel), quien se quedará con dos. La precisa iluminación de Stahl apoya y hace efectivo el relato. Gracias a los cuidadosos tonos neutros sentimos, por ejemplo, la frialdad de la delegación donde continuamente va a dar el *Tarzán*; “ya eres cliente” le dice un agente, mientras un empleado (un sobrio Julián Pastor) le toma la declaración.





Los cambios de óptica en los puntos de vista de los personajes son también fundamentales en la trama, como el *Burro prieto* observando al policía que golpea al delincuente para arrancarle una confesión, escena que el espectador percibe sólo a través de la sombra. La sombra, metáfora imprescindible y fundamental del cine negro y el expresionista.¹³ La sagacidad del fotógrafo en el manejo de la cámara es perceptible en todo momento. Sobresale el ritmo que imprime a la secuencia de la extorsión del agente a Lira, en el interior de un monumento iluminado sólo por halos de luz filtrados a través de diminutas ventanas. Técnicamente complicada por los emplazamientos; más de treinta encuadres en un espacio muy reducido en el que los actores caminan, y de la cual Ripstein comenta:

Lo que se mueve es realmente la acción en el interior del cuadro. El movimiento tendía a que las líneas verticales de cuadro no obstruyeran la acción. A partir de las líneas verticales se acaba el mundo; entonces, había que buscar una solución para que los personajes atravesaran estas líneas verticales en la cabeza del espectador, y la acción fuera una acción circular completa.¹⁴

Finalmente, el *Burro prieto* roba el dinero a Lira, quien entra a una gasolinera para lavarse las heridas, se observa ante un maltrecho espejo (elemento simbólico reiterado





a lo largo de la cinta), habla con los empleados del negocio y toma un camión. Un *flash back* nos transporta a otro ambiente, el de las salinas de Guerrero Negro, Baja California, convertidas por la magia del cine en las Islas Marías. La iconografía e iluminación claustrofóbica introduce al espectador en el sórdido mundo masculino dominado por el *Cabo Pantoja* (Ernesto Gómez Cruz), a la postre protector del *Tarzán*. Los interiores de las galeras de techos bajos, resueltos en planos cortos, el espacio reducido para albergar a tantos hombres, una paleta cromática limitada a tonos sepia (las paredes, el mobiliario, los uniformes) aumenta la zozobra vivida por el personaje durante su forzada estancia en el lugar. Sólo por momentos inciden acentos de color concordantes: el paliacate de Pantoja con la sedosa bata de su mujer (Pilar Pellicer), o su vestido verdoso con el uniforme del *Cabo*. Un contraste absoluto con los *long shot* del exterior, en el que la blancura de las salinas es casi cegadora.

Durante su cautiverio *Tarzán* sostendrá relaciones sexuales con la esposa del Cabo, la primera vez ante su presencia (se supone que el personaje está inconsciente por el alcohol) y luego durante su ausencia. A su regreso del viaje, en un emotivo diálogo Pantoja le dice: "...y uno piensa que mi amigo, que come en mi casa, que bebe en mi mesa sea capaz de hacerme eso y tú dices ¡Eso no lo aguanto! Por que hacer eso es no tener madre [...] No es tener madre, Tarzán, ¡que te estés cojiendo a mi mujer!"

Y sin más, con un leve movimiento, el *Cabo* clava una puñalada a *Tarzán* para luego cantar tranquilamente una pieza de su autoría (por cierto improvisada por Gómez Cruz): "No me desesperes, ábreme la puerta porque en esta noche...te quiero besar". Secuencia determinada a partir de un plano general, un *over shoulder*, y primeros planos de cada uno de los personajes.

Un corte directo nos ubica de nuevo en el momento actual: Javier Lira, en el interior del camión y con el rostro lastimado por los policías-delincuentes-extorsionadores, se debate entre "pelarse" a otra ciudad o contarle la verdad a su jefe, el señor Romero. Personaje al que buscará con frenesí por toda la ciudad; en un restaurant, en su casa, en el interior del banco. La desesperación del protagonista se hace patente por los frenéticos movimientos de cámara que lo siguen durante su trayecto en un taxi, en el interior del moderno edificio del banco (destaca el juego de texturas: concreto,



vidrio, metal), mientras espera un elevador que no llega y sube desesperadamente varias escaleras e intenta abrir puertas. Escuchamos su pensamiento, rogando a la virgencita y a Dios que lo ayuden, la angustia crece a medida que el intento de encontrar al señor Romero fracasa. Director y fotógrafo nos enclavan de nuevo en la sordidez moral que se vive en el billar donde Lira busca a su “amigo” el *Gallito* (Roberto Cobo), otro delincuente perjudicado por la policía, quien le aconseja volver a robar: “tú eres un artista, no desaproveches tus facultades. ¿Cuándo empiezas?”, le dice, “¡nunca!”, responde y comienza ahí otro inquietante monólogo interno: “¡Me fallaste canijo Dios!, me escondiste todo el día al señor Romero, me cerraste todas las puertas como me las has cerrado siempre, siempre, siempre, pero no lo haré, aunque tú quieras yo no voy a ser ladrón de vuelta. Aunque me persigan, aunque me frieguen, aunque me maten, aunque tú no me ayudes ¡canijo Dios! Yo no voy a volver a lo de antes.”

En ese preciso instante, el empleado bancario compra un periódico. Anochece en las calles de la ciudad, en la entrada del estadio —donde tendrá lugar un partido de fútbol entre México y Alemania (aludido a lo largo de la cinta)—, Javier Lira roba una cartera mientras los exaltados hinchas gritan: ¡México! ¡México! “Asumido ya como *Tarzán*, la parábola individual coincide una vez más con la parábola nacional [...] el círculo narrativo se cierra.”¹⁵ Y Ripstein, entendiendo que es precisamente el rostro “el que resuelve con mayor perfección esa tarea de producir, con un mínimo de modificaciones de detalles, un máximo de modificaciones en la impresión general”,¹⁶ nos presenta a través del ojo educado de su fotógrafo la faz de Javier *Tarzán* Lira mirando fijamente a la cámara (un plano medio corto), mientras el ritmo de unos agitados tambores confirma que la sentencia del *Burro prieto* se ha cumplido: ratero una vez, ratero siempre.

Sin duda, una película singular que muestra la renuncia del fotógrafo a una marca autoral en beneficio de la puesta en escena de las producciones en las que interviene. Gracias a sus inigualables atmósferas, Jorge Stahl Abasolo entabló un diálogo íntimo y silencioso con el público cinéfilo —extendido hasta 1990—, cuando filmó *Maten a Chinto* (A. Isaac), poniendo fin a una satisfactoria trayectoria de la cual dijo: “en todos los años que tengo de cinematógrafo nunca me he arrepentido de dedicarme a esta actividad”.¹⁷



Notas

¹ Jorge Stahl Abasolo (Ciudad de México, 1921-2003) fue hijo de Jorge Stahl Valdés (Puebla, 1886-Ciudad de México 1979) —conocido como “El padre de la cinematografía nacional,” pionero, exhibidor itinerante, productor, director, laboratorista y fundador de varios estudios de cine—, y de la señora Carmela Abasolo, originaria de Mazatlán, Sinaloa. Desde muy pequeño Stahl, Jr. se involucró en las diferentes tareas del proceso cinematográfico. Ingresó al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica desde su fundación, y ocupó varios cargos en la rama de Técnicos y Manuales. Filmó más de doscientas cintas y fue, junto con Gabriel Figueroa, uno de los directores de fotografía más solicitados en el extranjero. Erróneamente se le ha adjudicado el apellido de su medio hermano también llamado Jorge Feist, quien nunca trabajó en el cine. Como sucede con la mayoría de sus compañeros, no existe un estudio crítico sobre las aportaciones de Stahl, más su obra sí fue bien apreciada en vida. Varias veces estuvo nominado al Ariel, el cual obtuvo en cuatro ocasiones.

² Entendido a la manera de Bordwell como el predominante en el mundo occidental desde 1919, que emanado de Hollywood designa un modelo particular de organización de elementos fílmicos. Se apoya en un argumento que construye la historia, manipula la causalidad, el tiempo y el espacio, tiene una estructura dramática de planteamiento, clímax y desenlace. Todos los elementos fílmicos están supeditados a la narrativa: la interpretación de los actores, la puesta en escena, la iluminación, los movimientos de cámara, el montaje. En México, el cine clásico “se desarrolla entre 1930 a 1950, tiene características comerciales, finalidad de entretenimiento, se organiza en géneros mediante estereotipos y tiene en el sistema de estrellas uno de sus puntales”. Julia Tuñón, “Enamorada en Madrid: la recepción de una película mexicana en la España franquista”, en Ángel Miquel (comp.), *Imágenes cruzadas México y España, siglos XIX y XX*, México, UAEM, 2005, p.15.

³ Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, México, Universidad de Guadalajara, CIEC, 1994, p. 93.

⁴ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, p. 271.

⁵ Preceptos definidos por el gran maestro, recién fallecido, Sven Nykvist, en Peter Etteggui, *Directores de fotografía de cine*, Barcelona, Océano, 1999, p. 47.

⁶ *Ambiente*, México, núm. 22, 18 de abril de 1957, p.16.

⁷ “The New Pictures”, en *Time*, 19 de julio de 1954.

⁸ Emilio García Riera, *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*, México, Universidad de Guadalajara, CIEC, 1998, p. 278.

⁹ Emilio García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine*, México, Universidad de Guadalajara, CIEC, 1986.

¹⁰ El estilo definido a la manera de Dreyer, como el producto de un gran número de componentes articulados de manera armoniosa y efectiva, “tales como el juego del ritmo y el encuadre, las relaciones de intensidad de las superficies coloreadas, la interacción de la luz de la sombra, el deslizamiento rítmico de la cámara”. Carl Dreyer, *Reflexiones sobre mi oficio*, Barcelona, Paidós, p. 59.

¹¹ Emilio García Riera, *Arturo Ripstein...*, *op. cit.*, p. 223.

¹² Luz natural apoyada con fuentes artificiales.

¹³ Según el director en esta escena se percibe la influencia del cine de Fritz Lang y Alfred Hitchcock, véase Emilio García Riera, *Arturo Ripstein...*, *op. cit.*, p. 223.

¹⁴ *Ibidem*, p. 227.

¹⁵ Paulo Antonio Paranagua, *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*, Barcelona, Cátedra/Filmoteca Española (Cineastas Latinoamericanos), 1997, p. 143.

¹⁶ Georg Simmel, citado en Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós (Comunicación Cine, 85), p. 81.

¹⁷ Macarena Quiroz Arroyo, “Relata vivencias el cinefotógrafo de gran trayectoria, Jorge Stahl”, en *Excélsior*, México, 20 de junio de 1988.