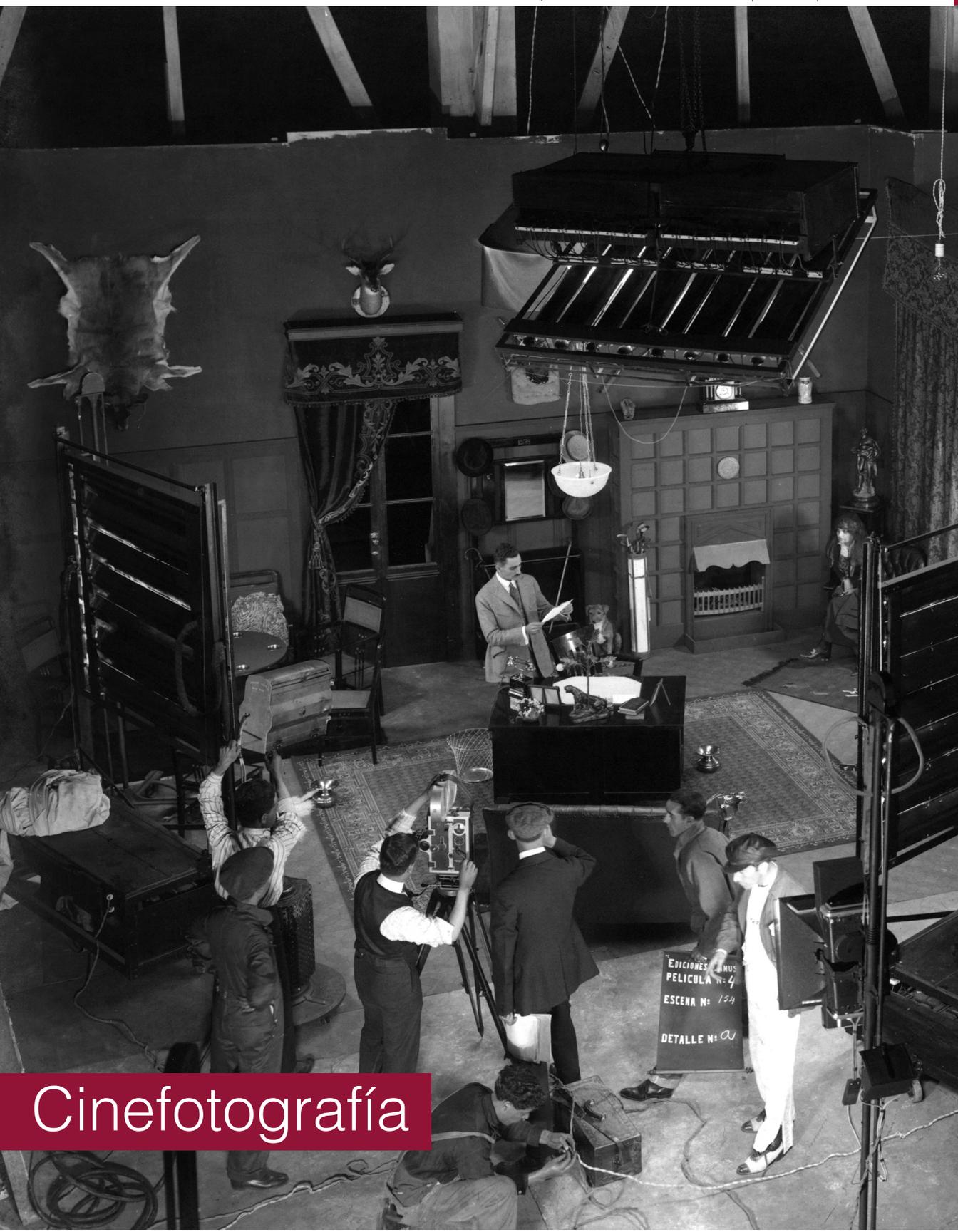


Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre 2006 | año 10 | núm. 28



Cinefotografía



Autor no identificado

De izquierda a derecha sentados: Raúl Martínez Solares, Ezequiel Carrasco, Enrique Wallace, Jorge Stahl Jr., José Ortiz Ramos, Gabriel Figueroa, Agustín Martínez Solares, personaje no identificado, Agustín Jiménez.

De izquierda a derecha de pie: Emanuel Gómez Urquiza, Rosalío Solano, Jack Draper, Alex Phillips Sr., Víctor Herrera y Domingo Carrillo, ca. 1955. Cortesía Bertha Romero

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

septiembre • diciembre | núm. 28 | año 10

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sergio Vela | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de María y Campos | Director General

Mario Pérez Campa | Secretario Técnico

Benito Taibo | Coordinador Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Héctor Toledano | Director de Publicaciones

Rodolfo Palma Rojo | Director de Divulgación

Mayra Mendoza Avilés | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Antonio Mazariegos Grajales | Subdirector Administrativo del SINAFO

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Cannon Bernáldez | Asistente editorial y fotografía

Rodolfo Palma Rojo | Editor invitado

Lourdes Franco | Diseño

Benigno Casas | Corrección

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Oliver Debroise, Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial Alfonso de María y Campos, Benito Taibo, Juan Carlos Valdez, Rodolfo Palma Rojo, Héctor Toledano, Mayra Mendoza, José Antonio Rodríguez.

D.R. © INAH Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.
alquimia@inah.gob.mx

ISSN 1405-7786

Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Benito Taibo/José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, Col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Artes Gráficas Panorama S.A. de C.V., México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico



Índice



Ver la fotografía en el cine

Editorial ... 4

**De la cinefotografía
a la cinematografía**

Rodolfo Palma Rojo ... 6

Jorge Stahl

La versatilidad de un cinefotógrafo

Elisa Lozano ... 13

Buñuel y los cinefotógrafos mexicanos

Claudia Negrete ... 21

Nacho López, cineasta

Jesse Lerner ... 33

Pasión por la luz

Sven Nykvist ... 36

Sistema Nacional de Fototecas

Norma Mereles de Ogarrio ... 41

Soportes e Imágenes

Juan Carlos Valdez ... 43

Reseñas

José Antonio Rodríguez ... 46
y Elizabeth Romero... 47

Ver la fotografía en el cine

José Antonio Rodríguez

El cine está hecho de diversas estructuras que todas ellas juntas terminan por incidir en su narratividad. De éstas, la fotografía ocupa un lugar de primer orden. No únicamente por ser el factor visual que de manera inmediata percibe el espectador, sino porque a la misma la conforman fragmentos de significaciones que le dan sentido al relato. La fotografía en el cine es un trazo intencional de significaciones, cuidadosamente planeadas y diseñadas, para lograr las formas cinematográficas. Porque nada menos que por medio de éstas se obtiene un sistema simbólico de punto de vista con el que se cuentan historias *visibles*, desde las sombras, desde las luces, desde el movimiento. La fotografía cinematográfica es, sin duda, columna vertebral del espacio fílmico.

Ahora bien, ¿pero qué ha sucedido con respecto a su estudio? Contra lo que se pudiera pensar, en México apenas se inician las investigaciones orientadas a revalorar los aportes de los fotógrafos cinematográficos. Hay, ciertamente, múltiples estudios sobre los muy diversos sistemas que conforman al cine que la historia y la crítica han puesto de relevancia. Pero incluso con ello la cinefotografía nacional es un campo casi inédito y con mucho terreno por explorar. Acaso un poco mejor estudiado en su etapa silente, por lo que la fotografía de la época sonora —un periodo clásico de la fotografía— deja asomar un fascinante campo de estudio por explorar.

Así, el presente número de *Alquimia* nos fue sugerido por Rodolfo Palma, estudioso del cine, quien se volvió nuestro editor invitado. Además de ofrecernos sus reflexiones, Palma tradujo y nos dio a conocer un texto, inédito en español, de esa leyenda que es Sven Nykvist. Por su parte, dos notables analistas de la fotografía en el cine mexicano, Elisa Lozano y Claudia Negrete, ambas *rara avis* de la investigación cinefotográfica, nos ofrecieron un gran apoyo. No únicamente escribieron sobre lo que ellas saben, que es mucho —Lozano es especialista en la cinefotografía de Agustín Jiménez mientras que Negrete lo es de Alex Phillips, lo que pronto se dará a conocer—, sino también colaboraron con nosotros para localizar las imágenes que aquí publicamos. Conocedoras de los archivos fílmicos, de las secuencias necesarias, del exacto fotograma, ellas nos condujeron con las familias de algunos cinefotógrafos mexicanos; e incluso gracias a su ayuda pudimos acceder a raros documentos como son los *stills* de *Subida al cielo*, realizados por Manuel Álvarez Bravo. Mientras que Jesse Lerner nos ofrece aquí sus reflexiones sobre una obra olvidada y poco estudiada: la película *Los hombres cultos* de Nacho López, en resguardo de la Fototeca Nacional, de Pachuca.



Como en otras ocasiones, *Alquimia* ha obtenido ayuda de muy diversas personas e instituciones. Por ello queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Bertha Romero, sobrina de Ezequiel Carrasco, un pionero de la cinematografía, quien nos proporcionó documentos inéditos; al director de cine Servando González quien entusiasta nos ofreció secuencias de sus películas; a Hannia González viuda de Stahl y Raúl Stahl González; a Anita Cañedo, viuda del actor Roberto Cañedo; a María Jiménez, hija de Agustín Jiménez, quien una vez más nos ofreció su apoyo; a Javier Hinojosa y su equipo, Mayte Montero y Gabriela Castillo, quienes nos escanearon otros tanto valiosos documentos; a Rodrigo Moya, quien al hurgar en su archivo recobró una curiosa fotografía de Gabriel Figueroa; César Alberto Benítez, por la obtención de algunos fotogramas que nos fueron útiles y a Gabriel Figueroa Flores, por su camaradería y comprensión hacia proyecto. Arturo Ripstein nos permitió publicar los fotogramas de *Cadena perpetua*. Asimismo a la Filmoteca de la UNAM y a su director Iván Trujillo, como a Antonia Rojas, por permitirnos ver varias de las películas aquí citadas así como proporcionarnos algunos *stills* que les solicitamos y a la Cineteca Nacional en cuya biblioteca conocimos algunas publicaciones para tener otras referencias con respecto a nuestro trabajo. Con todos ellos abrimos aquí una discusión sobre la necesidad de ver, más detenidamente, a la fotografía en el cine. Un área de conocimiento que se encuentra abierta para la historia del arte y que aquí invitamos a ver.

FOTO DE ÍNDICE
Autor no identificado
Jorge Stahl Sr., ca. 1975
 Cortesía familia Stahl

ARRIBA
Agustín Jiménez
Durante la filmación de la película de Arcady Boytler, Celos, 1935. En la escena se ve al director (con la cinta), detrás de él Roberto Gavaldón, junto a la cámara Alex Phillips Sr. Archivo María Jiménez

De la cinefotografía a la cinematografía

Rodolfo Palma Rojo

Es muy conocida la anécdota —sobre todo porque Buñuel no sólo la contó sino la incluyó en sus memorias— acerca del momento en que Gabriel Figueroa preparó una composición bastante cuidada y hermosa para una escena de *La fièvre monte à el Pao*, 1959 (que en español se tituló *Los ambiciosos*), y el director español impulsivamente giró la cámara hasta apuntarla hacia un tiradero lleno de pobreza.

El relato no debe interpretarse como una tiranía del director hacia el trabajo ni mucho menos como el afán póstumo por denostar a una de las glorias de la cinematografía nacional. Más bien es claro ejemplo del enfrentamiento entre dos concepciones sobre el trabajo en el cine. Figueroa aprendió de Gregg Toland que el entorno era básico para entender a los personajes que en él se mueven; un encuadre amplio (*long shot*) en el que la línea del horizonte retratada indica, ya sea si ésta supera o no la mitad del cuadro, opresión o liberación, por ejemplo; tomada con *f-stops* altos (16) de lentes normales (50 mm), lo que produce una sensación naturalista (por real), profundidad de campo (a manera de acotación sobre la perspectiva tanto de los personajes como del tema mismo del argumento), en el momento preciso en que la luz permite que ese entorno sea retratado aparentemente en su totalidad. “Aparentemente” debe subrayarse. Era una forma de permitir que la naturaleza comentara sobre la película.

Buñuel, menos geográfico y más psicológico, prefería fragmentar el entorno y se centraba en lo más cercano, lo próximo, que, en esa situación, resultó de la mayor ruindad, y que en otras de sus películas ese aspecto capturado se volvía sórdido, cínico, irónico y hasta ateo. Buñuel sólo permitía que la naturaleza hiciera comentarios en sus películas en forma de insectos y de animales —muchos de ellos muertos— y una sola vez la dejó irrumpir en escena como un rayo.

Las dos posturas prueban una misma cosa: el cuadro se llena de sentido, de ahí que confundir paisaje con una buena fotografía sea un error lamentable, además de frecuente. El paisaje es vacío. Imagen bella sin sentido. Sólo en las malas películas el paisaje permanece como tal, sin expresión; sólo el mal espectador se deja atrapar por un atardecer en el lago estéril, o por el paso de las nubes con las infaltables parvadas de pájaros.

Lo fotografiable no es estático, como no lo es tampoco el instrumento para fotografiar, y quien decide los movimientos es el director. Eso establece la diferencia más importante entre la foto fija y la cinefotografía, que en realidad son dos diferencias: una



Orson Welles
Ciudadano Kane, 1941
Fotografía: Greeg Toland
Col. particular

busca atrapar, detener el movimiento; la otra intenta retratar y conservar el movimiento (Mackendrick iba todavía más lejos cuando definía el trabajo en el cine: retratar no tanto la acción, sino la reacción). Además, el fotógrafo —salvo que esté inmerso en el mundo comercial— es un artista en sí, que sólo depende de sus decisiones; en cambio, el cinefotógrafo es un artista en colaboración con otros —a menos que sea tan experimental o talentoso que no requiera de los demás, ni músicos, ni guionistas y menos de los actores— cuyas decisiones por obligación están concatenadas.

Una de las funciones básicas del director es lograr transmitir a los demás artistas su peculiar punto de vista sobre el guión que se filmará. Con el fotógrafo tiene que plantear y establecer *su* estilo cinematográfico; cómo se verá (y oír, desde luego) el argumento en la película. “Lo que abarca la cámara, como casi todos los aspectos al hacer cine es un asunto de estilo y de gusto personal.”¹

Hay una serie de decisiones que, en el mejor de los casos, deberán asumirse con el fotógrafo. Color o blanco y negro. Desafortunadamente, el blanco y negro se ha relegado primero al “cine de arte” y después ha sido eliminado casi por completo. Y, a pesar de su predominancia, el color no ha tenido mejor suerte, porque el gusto hollywoodense ha impuesto el uso extensivo de “los colores vivos o brillantes”. Esto lleva a una segunda decisión que las compañías distribuidoras han casi suprimido: *low o high key*, porque se prefiere este último, el *high key*, es decir, poco contraste en un cuadro muy iluminado. Como es sabido, será *high key* si la escena luce brillante, con pocas sombras, con una iluminación predominantemente suave o difuminada;



AMBAS IMÁGENES
Stanley Kubrick
Ojos bien cerrados, 1999
Fotografía: Larry Smith
Col. particular

o será *low key* si el escenario ha sido iluminado sólo en algunas áreas y se utilizan muchas sombras. En ninguno de los dos casos se trata de sobre o sub exposición. Tampoco lo es en el tercer estilo, del cual poco se habla en los manuales, el de la tonalidad graduada (de grises), con escasas sombras creadas gracias a una iluminación pareja y difuminada. “Mucho antes de filmar, el director y el cinefotógrafo deben discutir el estilo o la forma de acercarse a la película. Esto dependerá en gran medida en la atmósfera y en el tono de la historia, o quizás de cada escena.”²

Obviamente esta decisión que apuesta por un estilo determinado llevará al cinefotógrafo a tomar decisiones tan particulares como el tipo de material que deberá emplear. Es tan relevante esta concepción que hasta el tamaño del cuadro —la proporción del mismo— deberá considerarse. Como ejemplo reciente, Stanley Kubrick optó por el 1.33 de la televisión para su última película, *Ojos bien cerrados*. La proporción se obtiene dividiendo el ancho por el alto de la imagen. A Kubrick le preocupaba filmar en las proporciones convencionales para luego ver su película modificada para la pantalla casera. No está de más decir que la proporción más cercana a nuestra visión es la rectangular. De ahí que los formatos más usados en cine sean 1.85 y 2.35. “El formato no está dictado automáticamente por el contenido dramático. Es una elección creativa por parte del cinefotógrafo y el director.”³

Aunque Hummel insiste en que cualquier género ha sido filmado en los diversos formatos, es evidente que la proporción 2.35 proporciona por naturaleza mayor amplitud, la cual puede obtenerse también con 1.35, aunque esto implicaría mayor “aire” en la parte superior. De esta forma, debe considerarse con seriedad si la historia es intimista o épica, o si ocurre en interiores o exteriores.

Otra cuestión de estilo relevante es el movimiento: el que ocurre dentro del cuadro y el propio de la cámara al filmar la escena. Sobre el primer aspecto hay que considerar que aun en la filmación de documentales, el director indicará al camarógrafo qué filmar o, al menos, en qué concentrarse. Esto se intensifica en las películas de ficción, donde el director traza movimientos y pide a los actores su ejecución. ¿La

cámara deberá seguir o simplemente acompañarlos durante un momento a sabiendas que habrá un corte y una posterior unión en la sala de edición entre dos segmentos filmados a veces con más de una hora de diferencia?

Quizá sea este el punto nodal en la manipulación de la imagen y el sonido —la cinematografía— en el que el director marca su estilo. El director, no el cinefotógrafo. Un cineasta preocupado por transmitir un sentido de realidad en sus películas⁴ preferirá las tomas largas, que con seguridad implicarán movimientos de cámara complejos para evitar los cortes; necesitará (un buen guión, por descontado) buenas actuaciones y una precisa y verosímil cinematografía —esto es, en gran medida la fotografía en el cine—. Por otra parte, las escenas breves y muchas veces vertiginosas dependen casi del todo de una buena realización fotográfica.

Alexander Mackendrich define el papel del director como el del primer espectador —lo cual no es novedoso, pues ya se había aplicado en el teatro, pero es útil de cualquier forma—. Su función es colocarse en el *set* cinematográfico y ver la película que se filma de la manera en que la contemplaría precisamente el futuro espectador: ya editada, con música y sonido. De ahí que no le sea ajeno determinar también los ángulos desde donde se deba filmar. Pero también insiste a lo largo de su libro que la película no es del director, sino de todos los que intervienen en ella.⁵ Un novelista se sentiría ofendido si alguien le tachara o incluyera diálogos en uno de sus relatos; un fotógrafo vería como agresión que se le señalara el ángulo desde el cual debe tomar sus imágenes; lo mismo ocurre con el músico y muchos otros más, mientras ninguno de ellos forme parte de una cuadrilla de creadores en una película. Y si el director señala los ángulos y la duración de las tomas es porque él ha interpretado —o al menos ése es su trabajo— el punto de vista, el contenido y hacia dónde debe encaminarse la historia que pretenden filmar todos ellos.

Esa interpretación trae consigo una serie de complicaciones que el equipo de técnicos y creadores deberá resolver. Por ejemplo, Akira Kurosawa prefería mantener a los técnicos alejados de los actores en el momento mismo de la filmación, y ésa era una de las razones para usar los lentes telefoto —y otra razón sería obtener la deformación misma de la imagen que esos lentes producen—. Sin embargo, su estilo no era tan expresionista como para no escoger escenarios naturales, vestuario y utilería verídicos de época. Es más, prefería la lluvia natural que la artificial empleada en el cine. Esta última es más gruesa y obviamente más controlable que la otra que por lo regular no es captada por los lentes de la cámara —salvo unos tenues rayones grises—, a menos que se trate de una verdadera tormenta, que era la utilizada por Kurosawa.

En esas complicaciones los participantes logran expresar su creatividad: se ven obligados a echar mano de sus recursos técnicos para manifestar una forma de ver el mundo. Esa forma de ver el mundo es, a final de cuentas, la película. Y habrá complicaciones sólo cuando el director de la película asuma correr riesgos (eso lo diferencia de los miles de realizadores que sólo siguen el patrón de producción que les imponen los grandes estudios y distribuidoras: las llamadas con tino películas comerciales), tome decisiones no convencionales y —sobre todo— decida hacer de la película una obra de arte memorable.



PÁGINAS 10 Y 11
Orson Welles
Ciudadano Kane, 1941
Fotografía: Greeg Toland

La cuestión puede verse también de otra manera: ¿qué habría sido del *Ciudadano Kane* sin Gregg Toland en la fotografía, o la actuación de Joseph Cotten o Bernard Hermann en la música? Sin embargo, cada uno de ellos, talentosos sin duda lo fueron, trabajaron también en olvidables películas, cuyas colaboraciones no lograron sacarlas a flote en lo más mínimo. Asimismo, es sintomático que hayan brillado y mucho con excelentes directores: Toland con Wyler (no anoto a Ford), Cotten con Hitchcock y Reed, y Hermann con Hitchcock y Scorsese.

En 1929, Sergei Eisenstein escribió un breve corolario a un artículo de mayor extensión de N. Kaufman sobre el cine japonés.⁶ Comenzaba diciendo que se trataba de un cine sin cinematografía, para luego probar que en la cultura japonesa abundaban elementos cinematográficos, sobre todo en sus artes, y que no habían sido aplicados al cine. Cinematografía, en términos del director ruso, es montaje. Y montaje implica, más allá de su realización técnica, visión del mundo, expresión cultural, arte. Es por la cinematografía que se manifiestan las industrias del cine de cada país, a través de un estilo, una manera de filmar (imagen y sonido) peculiar y única. La cinematografía es el conjunto de elementos de gran elaboración artística que conforman el cine.

La crítica cinematográfica no puede —salvo para análisis especializados— aislar a ninguno de sus elementos porque le negaría gran parte de su razón de ser. Por ejemplo la partitura musical no funciona en términos generales sin lo visual. Un buen guión no lo es hasta que se haya hecho una buena película de él. Un buen cinefotógrafo lo es en la medida en que crea las imágenes adecuadas y expresivas de la película que se tiene en mente desde el guión y que han sido interpretadas por un director. Un fotograma tomado de la película siempre mantendrá su referencia con ese trabajo original. Ni siquiera las fotografías tomadas fuera de la filmación —las fotos de promoción o como registro de la producción— logran su independencia artística.

Truffaut contaba que se salía de las salas de cine cuando la cámara se volvía protagonista. Me temo que en la actualidad pasaría mucho tiempo en la calle. Existen alardes técnicos que tratan de suplir las carencias o los excesos de otros lados. Una buena operación de cámara más una precisa/preciosa iluminación no produce una cinematografía. Para ello, se necesita también el guión, la dirección, la música, el sonido... y una visión del mundo a partir de una cultura específica.



Notas

- 1 Alexander Mackendrick, *On Film-making. An Introduction to the Craft of the Directors*, Paul Cronin (ed.), Martin Scorsese (pról.), Nueva York, Faber and Faber, 2005, p. 258.
- 2 J. Kris Malkiewicz, *Cinematography. A Guide for Film Makers and Film Teachers*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1973, pp. 86-135. Malkiewicz ejemplifica los estilos cinematográficos con pintores: *high key* (Turner), *low key* (Rembrandt) y tonalidad graduada (Ingres).
- 3 Rob Hummel, "Pros and Cons of 1.65, 2.35 and Super 35 Film Formats", en *American Cinematographer Manual*, 7a. ed., Hollywood, pp. 13-28.
- 4 Cfr. André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, París, Éditions du CERF, 2003. No tomo en cuenta el desarrollo de los efectos especiales que invierten la fórmula: escenas, si no es que secuencias completas, de la mayor fantasía son proyectadas de manera continua, sin cortes, creando una sensación de realidad, donde el espectador, aun el más inocente, se da cuenta de que lo que ve es imposible.
- 5 La anécdota utilizada para probar su punto es muy ilustrativa: dos personas se encuentran y pronto caen en la cuenta de que conocen al propio Mackendrick. Uno de ellos, asistente de carpintero, cuenta que Mackendrick había trabajado en una o dos películas de él, del carpintero. Mackendrick, por supuesto, apoya la idea de que la película no es del director, sino de cada una de las personas que trabajan en ella.
- 6 Sergei Eisenstein, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", en *Film Form. Essays in Film Theory*, Nueva York, Harvest, pp. 28-44.



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

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?

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





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 futbol 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 intervino. 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 filmicos. 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 filmicos 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 puntuales”. 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 Ettedgui, *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.



Buñuel y los cinefotógrafos mexicanos

Claudia Negrete

A Miguel Ángel

*Nunca me ha gustado hacer visible la técnica. Me molesta mucho un gran dolly o un arabesco muy complicado. La cámara debe moverse suavemente, sin que el espectador lo note*¹. Luis Buñuel

Fue la primera película que Luis Buñuel hizo en México. *Gran Casino* (1946) fue una experiencia difícil por varias razones; entre ellas, la relación con el camarógrafo. El malhumorado Jack Draper se negaba a obedecer sus indicaciones, al punto de que la filmación casi se detiene. Don Luis había tenido varias experiencias con distintos cinefotógrafos: en Europa Alex Duverger —quien había trabajado anteriormente con Jean Epstein— fotografió *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro*; mientras que Elie Lotar hizo lo propio en *Las Hurdes*. En México trabajaría con varios fotógrafos importantes dentro de la industria cinematográfica mexicana, como el ya mencionado Jack Draper, Ezequiel Carrasco, Agustín Jiménez, José Ortiz Ramos, Raúl Martínez Solares, Gabriel Figueroa, Jorge Stahl Jr. y Alex Phillips.

ESTA PÁGINA
Y LA SIGUIENTE

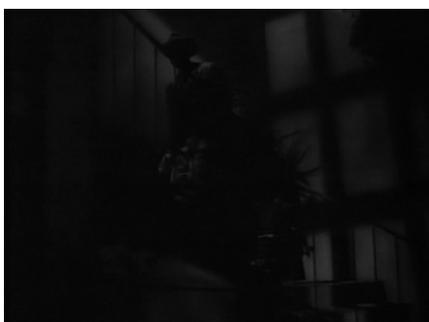
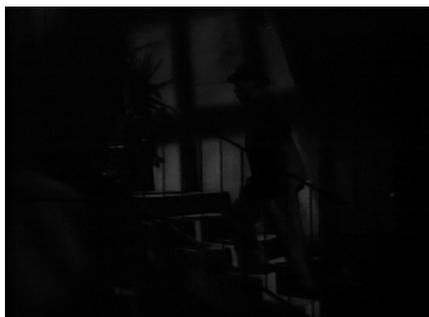
Luis Buñuel

El Bruto, 1952

Fotografía: Agustín Jiménez

Cortesía: Filmoteca UNAM/

María Jiménez



Buñuel filmó veintiún películas de su filmografía con camarógrafos mexicanos: Gabriel Figueroa (ocho); Agustín Jiménez (tres); Raúl Martínez Solares (tres); Alex Phillips (dos); José Ortiz Ramos (dos); Ezequiel Carrasco (una); Jorge Stahl Jr. (una), y Jack Draper (una). La elección del fotógrafo en cada película pertenecía al ámbito de la producción y no al de la dirección. La calidad y solvencia de los fotógrafos mexicanos era conocida por Buñuel, así que no le preocupaba particularmente quién estuviese a cargo (salvo por la mala experiencia con Draper). Lo cierto es que, como cineasta de gran sobriedad visual, no era partidario de los efectos fotográficos preciosistas, ni de rebuscadas soluciones visuales. Por ello sorprende el trabajo realizado con Agustín Jiménez en *Abismos de pasión* y *El Bruto*, sin duda de las mejores obras, en términos visuales, del director con un fotógrafo mexicano.

Estudiosos y críticos como José Francisco Aranda han señalado el “desinterés estilístico y técnico”² de Buñuel. Horacio Fernández, por su parte, hace una revisión de las declaraciones y escritos de don Luis de donde muy poco puede extraerse, tanto de su concepto de la función de la fotografía, como de su trabajo en particular con los distintos camarógrafos con los que trabajó.³ Y es que la parquedad verbal era el único acto de congruencia para quien creía que “el misterio es el elemento esencial de toda obra de arte.”⁴ Fernández plantea hablar sobre Buñuel y sus fotógrafos, aunque para hacerlo acuda a escasas fuentes bibliográficas, cuando lo obligado sería recurrir a la fuente primaria, es decir, la fílmica.

Las siguientes reflexiones derivan del análisis de una obra por cada uno de los camarógrafos mexicanos que trabajaron con Buñuel, ya que hacerlo de la obra completa de cada fotógrafo desbordaría los límites de este trabajo. Se parte de una premisa metodológica, la que atribuye la responsabilidad visual de una película al binomio creativo director-fotógrafo. Existe la idea de que el encuadre y los movimientos de cámara son responsabilidad del director, mientras que la iluminación es el campo autónomo del fotógrafo; se trata de una concepción contemporánea que tiene que probar su validez según la época y el director de quien se trate. El porcentaje que le corresponde a cada uno es variable según se dé el encuentro de estas dos personalidades. En este caso, tenemos a un director de una fuerte y definida personalidad cuya característica es, como se mencionó, la sobriedad visual. Los fotógrafos con los que trabajó Buñuel serían en su mayoría, según Néstor Almendros, cinefotógrafos al servicio del director y de su historia, aunque no por ello dejarían de lado su impronta personal.

El análisis de las fuentes fílmicas partió de los siguientes elementos formales comunes con la fotografía: el encuadre, la iluminación, el foco y la óptica. En el cine el primero de ellos adquiere una terminología propia: *plano general* o *long shot*, *full shot*, *medium shot*, *close up*... El foco puede ser suave (*flo*, término que proviene de la foto fija y que específicamente tiene su origen en el pictorialismo), selectivo o nítido. Existían también convenciones en la óptica utilizada; generalmente se utilizaban lentes “normales”, es decir, aquellos cuya distancia focal fuese equivalente a la distancia focal del ojo humano (35 - 50 mm).⁵ A estos elementos se agrega uno que es específico del cine: el movimiento de cámara, *paneo*, *travelling* y *tilt*, entre otros.

La iluminación, ámbito exclusivo del fotógrafo, tiene como principio básico la utilización de tres tipos de luces: principal o *key light*, de relleno o *fill light* (generalmente varias) y de fondo o *back light*.⁶ Las relaciones entre estos tipos de luces determinan el entramado lumínico a construir por el cinefotógrafo. El camarógrafo estadounidense Leon Shamroy decía que cada luz que se utiliza debe de tener un significado y estar plenamente justificada, “como las palabras en una oración”. El creador de la gramática lumínica debía tener conocimiento del funcionamiento de estos principios para poder hacer un uso dramático y narrativo de la luz. Se denominan dos esquemas generales de iluminación: *high key*, cuando las relaciones entre la luz principal y las de relleno son muy cercanas; y *low key*, cuando dichas relaciones lumínicas tienen grandes diferencias de intensidad. Son las constantes visuales a través de los encuadres, movimientos de cámara, iluminación y óptica las que le dan unidad y textura visual específica a una obra fílmica.

Gran Casino (1946) fue la primera película que Buñuel realizó en México, con grandes imposiciones de producción, como es de suponerse, en un medio de concepción industrial. Algo que Buñuel siempre pudo hacer, fue mediar entre éstas y su visión personal; aunque los repartos inadecuados llegaron a ser quizá uno de los escollos más fuertes a salvar en la realización. En esta ocasión la exigencia mayor resultó ser la poca afortunada combinación de los protagónicos: Jorge Negrete y Libertad Lamarque; y la elección por parte de Dancigers del fotógrafo Jack Draper. Lauron A. Draper, apodado *Jack* por sus compañeros de la industria mexicana, activo desde 1925 en la industria estadounidense, comenzó a trabajar en el país en 1935; se trataba, de un cinefotógrafo con veintiún años de experiencia, con quien Buñuel tuvo dificultades: “Tuve también problemas con el fotógrafo *Jack* Draper, que era —como todo mundo sabe— un hombre malhumorado y grosero. Si no es porque intervino Negrete, aquello habría terminado mal.”⁷

A pesar de ello, se trata de una película bien fotografiada. El plan general de iluminación es, sin llegar al *low key*, de contrastes, sin excesos ni alardes lumínicos. Existe una diferencia en el uso de la luz en los diversos espacios: en los campos petrolíferos —escenografía del estudio— hay una representación de la luz de día en exterior, lo que se traduce en una iluminación homogénea sin grandes diferencias entre la luz principal y las luces de relleno. En el espacio del cabaret también se utiliza iluminación homogénea. En términos generales, se trata de una representación naturalista más que simbólica de la luz, aunque no dejan de observarse al cambiar de encuadre las faltas de lógica lumínica, tan frecuentes en el cine mexicano.

En términos de óptica hay poca profundidad de campo, lo que combinado con el predominio de planos medios enfatiza el carácter teatral de la obra. Existen acercamientos a los protagonistas y al trío *Los Calaveras*, pero son por lo general *medium close up*. Aquí comienza a manifestarse la aversión de Buñuel por los acercamientos inevitables en una industria de “estrellas”: “Odio el *close up*, aunque a veces es necesario. El *close up* sirve mucho para efectos melodramáticos fáciles.”⁸ Es de suponerse que uno de los problemas entre el director y el fotógrafo haya sido la solución de los pocos acercamientos existentes, ya que una de las convenciones de la industria era la cuidada iluminación de los primeros planos, en especial los femeninos, y la utilización del *flo*, que tampoco era del agrado del director. En *Las Hurdes*, Buñuel menciona haber eliminado imágenes por este motivo: “eliminé muy buenas imágenes de Lotar porque los fotogramas se veían *flo*”.⁹ En la película hay tres acercamientos en los que se utilizó dicho efecto, cuestión que conduce a pensar en que quizá ésta fue una de las cuestiones de conflicto entre el director y el fotógrafo. Aun con la reticencia de Buñuel, Draper consiguió introducir, a falta de las convenciones de la iluminación de *glamour*, una luz de mayor intensidad en los encuadres medios y acercamientos en el área de los ojos de Libertad Lamarque.

En la cinta es evidente la tendencia a evitar el campo-contracampo. Buñuel menciona que fue en esta película donde dijo “abajo los 180” y agrega sobre su escepticismo en torno a esta cuestión: “Ahora debo confesar que después de haber hecho treinta películas aún dudo respecto a la relación de miradas en el campo-contracampo.”¹⁰

Su manera de “romper” con este eje en el campo-contracampo fue la eliminación de esta convención, sustituyéndola por *two shots* o encuadres medios en donde aparecieran los dos personajes en conversación.

Algo que caracteriza al director es su tendencia a la economía de movimientos de cámara. En *Gran Casino* se aprecia una tendencia a tratar de construir plano-secuencias en movimientos que van del *full* a *medium shot* en *dolly in* y viceversa (de *medium* a *full shot* en *dolly out*). Existe un largo y memorable plano-secuencia en el baile de Meche Barba en donde la cámara encuadra la parte baja de las piernas de la bailarina, hace un *tilt up* en *medium shot*, prosigue un *dolly out* a *full shot* y la cámara resuelve una vuelta en 360° de la protagonista en paneo y *travellings*.

También conviene señalar el paneo barrido utilizado por Buñuel para cambiar de personaje a personaje con el fin de evitar corte en varias de sus películas. El punto de vista que predomina durante toda su carrera cinematográfica es el de la altura de los ojos del operador. Las picadas y contrapicadas se utilizarán sólo por necesidad estricta de la historia como en *Simón del desierto* (1964).

El siguiente trabajo cinematográfico realizado por Buñuel fue *El gran calavera* (1949), en el cual Ezequiel Carrasco fue elegido por la producción para acompañarlo tras la cámara. En México, Carrasco había sido el fotógrafo más solvente y destacado del cine mudo que se había integrado con éxito al cine parlante.¹¹ Era además un hombre correcto y afable.

El esquema general de iluminación de *El gran calavera* tiende más hacia el *high key*, en el sentido de que los valores de las luces de relleno son altos, aunque se mantiene contraste y volumen. Hay un manejo de representación naturalista de la luz en donde predominan las escenas diurnas. A diferencia del filme anterior, se insertan algunas escenas en exteriores. La iluminación es distinta en los espacios habitados: más contrastada en la casa de vecindad que en la de Las Lomas, quizá porque la tensión dramática es mayor.

En términos de óptica se utiliza un lente duro, es decir, las orillas de los objetos son perfectamente definidas y se usa un foco nítido. Esta elección le da una textura visual específica, así como la extensa gama de grises intermedios en que está resuelta la película. Se hace más uso de la profundidad de campo.

La película inicia con un encuadre cerrado y abstracto: un acercamiento a unos zapatos. Este tipo de *establishing shot* lo retomará en *La hija del engaño* para complementarlo de manera circular, con la última toma también con encuadre cerrado. Los primeros planos son pocos, con predominio de *full* y *medium shot*. Se utiliza un plano general para establecer el cambio del espacio doméstico. La economía de movimientos de cámara es patente de nuevo; se aprecian mayor número de plano-secuencias, aunque no tan largos como el del baile de Meche Barba en *Gran Casino*.

Gabriel Figueroa fue el siguiente fotógrafo asignado por Óscar Dancigers para trabajar con Buñuel en *Los olvidados* (1950).¹² Aquí se tenía la difícil tarea de trabajar con una estrella, no en el ámbito de la actuación como lo había tenido que padecer el director en su primera película, sino en el ámbito de la cinematografía. Los éxitos internacionales de las películas de Emilio Fernández fotografiadas por Figueroa habían consagrado su figura. Se trataba pues, de un fotógrafo “estrella” poseedor de ciertos manierismos que algunos llaman “estilo”. Y los problemas surgieron entre director y camarógrafo. Existe la anécdota de las pequeñas nubes que Figueroa



Luis Buñuel
El gran calavera, 1949
Fotografía: Ezequiel Carrasco
Col. particular



Luis Buñuel
Los olvidados, 1950
Fotografía: Gabriel Figueroa
Still: Luis Márquez
Cortesía: Filмотeca de la UNAM

quería captar y Buñuel no se lo permitió.¹³ Lo cierto es que, después de once días de rodaje, don Gabriel le fue a preguntar a Dancigers por qué lo habían escogido “para hacer un film que hubiera podido hacer igual de bien un operador de actualidades cualquiera”.¹⁴ Esta pregunta refleja no sólo los problemas de entendimiento entre director —“no estábamos nunca de acuerdo”—¹⁵ y fotógrafo, sino la consideración por parte de este último de que el tipo de trabajo que se le pedía no era artístico y estaba por debajo de su capacidad y talento. A pesar de ello Figueroa, hombre inteligente, hizo la voluntad del director (aunque por ahí se cuelan algunos planos ligeramente en contrapicado en algunos encuadres al *Jaibo* y a los niños); y hombre de talento, hizo un buen trabajo de fotografía adecuado para la historia.

El plan general de iluminación tiende al contraste *low key*. Los interiores y exteriores nocturnos grabados en el estudio tienden al alto contraste lumínico, mientras que los exteriores con luz de día también están solucionados, en general, de manera contrastada. Don Gabriel le da a la iluminación nocturna de la calle una cualidad atmosférica al construir dicho espacio mediante intensidades lumínicas diferenciadas, incluso las del fondo del cuadro, aunque la acción se encuentre en primer plano. Particular atención merece la iluminación en la “afiladuría”, en donde a través del humo se hacen visibles los haces de luz que se filtran por la puerta dejando a los personajes a contraluz, acentuándose con ello el dramatismo del robo del cuchillo.

En cuanto a los emplazamientos, existe un predominio de los planos medios como en las obras anteriores. Apreciamos varios planos generales para asentar ubicación geográfica y captar el entorno de los personajes de manera documentalista. En esta

película hay un mayor número de primeros planos y en su mayoría son de los niños; se trata de encuadres hechos con luz de día, de carácter documentalista. A esto se añade un cierto sentido coral al editarse juntos estos acercamientos. El escepticismo buñueliano sobre el eje de los 180° se hace patente al resolver las relaciones entre personajes en encuadres incluyentes en donde aparecen varios actores; sólo hay un campo-contracampo en toda la película. La economía de movimientos de cámara es ya la regla de oro. Paneos, *dollies* muy lentos, un *tilt down*, todos ellos combinados para armar el mayor número posible de plano-secuencias.

Ese mismo año Buñuel filmó *Susana*, con José Ortiz Ramos como responsable de la fotografía. Ortiz Ramos inició junto con Ismael Rodríguez en 1943 como director en *¡Qué lindo es Michoacán!* Trabajó durante esa década con directores como Ramón Pereda y René Cardona. No se le concibe como un fotógrafo de los más destacados, pero tendría que ponderarse su trabajo en una historia que está todavía por escribirse. Su labor en esta película es eficaz y bien resuelta.

El esquema general de iluminación tiende al *low key* en las escenas nocturnas, manteniendo el contraste en las escenas diurnas. Encontramos un uso de luz naturalista. Debe señalarse la bien resuelta iluminación *low key* del área de confinamiento del reformatorio, misma que establece la truculencia del personaje central.

En términos de óptica hay un elemento que Buñuel utiliza por primera vez como parte del lenguaje narrativo. Se trata de la profundidad de campo de uso recurrente para desarrollar acciones simultáneas en un mismo encuadre en diferentes planos visuales. Este uso narrativo y formal de la profundidad de campo no era nuevo, pero era la primera vez que Buñuel lo utilizaba.

Los planos medios seguían siendo predominantes y los pocos primeros planos no eran utilizados para destacar la belleza de la protagonista. La construcción de plano-secuencias combinado con el uso de la profundidad de campo contribuyen a la economía de movimientos característica de Buñuel. Aquí vuelve a utilizar el paneo barrido de personaje a personaje.

Fue Raúl Martínez Solares el siguiente fotógrafo que trabajó para don Luis en *Una mujer sin amor* (1951), película poco valorada, incluso por el mismo Buñuel (“Es la peor de las que he hecho”).¹⁶ Raúl Martínez Solares, junto con sus hermanos Agustín¹⁷ y Gilberto, compartieron un estudio fotográfico con Gabriel Figueroa, quizá fue a través de este último que los Martínez Solares entraron al cine. Raúl fotografió cortos documentales con Rolando Aguilar y Chano Urueta entre 1935 y 1936, y entró a la industria fílmica nacional en 1937 con *El Bastardo*, dirigida por Ramón Peón.

El plan general de iluminación de *Una mujer sin amor* está resuelto en *high key*, es decir, la relación entre la luz principal y las de relleno es muy cercana, y hay un mayor —aunque ligero— contraste en los espacios habitados por el personaje del marido autoritario (Julio Villarreal). Se trata de un manejo lumínico de representación naturalista. Buñuel utiliza el *deep focus* o profundidad de campo para permitir la continuidad de acción entre algún plano medio y los demás personajes, a diferencia de cómo lo utilizó en *Susana*.



Luis Buñuel
Los olvidados, 1950
Fotografía: Gabriel Figueroa
Still: Luis Márquez
Cortesía: Filмотeca de la UNAM

La película está resuelta en general en planos medios. La mayoría de los diálogos se encuadran en *two shots* (solución utilizada por Buñuel para desterrar el campo-contracampo o eje de 180°). Los plano-secuencias están muy bien coreografiados, quizá mejor que en varias de sus obras anteriores. Don Luis menciona este tipo de tomas como parte de sus tendencias formales: “tiendo a la toma larga, claro que es más difícil hacer un plano seguido en lugar de tres cortos: es un poco un lujo, si hay que filmar rápidamente. El plano largo tiene que estar más concertado con la acción y el escenario, pero es más rico. Si ustedes examinan mis películas advertirán que no es grande el número de planos”.¹⁸ *Dollies* y paneos son recurrentes a la manera discreta de don Luis, salvo en los paneos barridos de un personaje a otro. Destaca un *dolly back* de primer plano a plano general.

Había sido un buen año para el director y ahora filmaba su tercera película con Alex Phillips. *Subida al cielo* fue la primera de las dos en que trabajaron juntos. Buñuel se refirió a Phillips como un “especialista en primeros planos”. Teniendo en cuenta la poca simpatía manifiesta de don Luis por este tipo de encuadres, no parecía realmente adecuada la elección de un fotógrafo versado en la imagen de *glamour*, en tanto que esta nueva empresa del director requería en su mayor parte de fotografía en exteriores, si tomamos en cuenta que el relato versaba sobre un viaje en autobús. Gabriel Figueroa, como se mencionó anteriormente, pensó en algún momento que el fotógrafo adecuado para *Los olvidados* hubiese sido un “fotógrafo de actualidades”, es decir, un documentalista. Esto refleja una concepción implícita sobre dos tipos de cinefotografía: si era en exteriores era documentalista y no se requería un fotógrafo de grandes dotes; si era en estudio se requería un fotógrafo artista.

Buñuel, según él mismo, tenía tres películas de inspiración neorrealista: *Los olvidados* (1950), *Subida al cielo* (1951) y *La ilusión viaja en tranvía* (1953).¹⁹ El neorrealismo integraba cierto carácter documental al drama, y en términos fotográficos se traducía en imágenes captadas en exteriores, con menor control lumínico y de factura menos acabada. Don Alex no pareció afectarse por dicha cuestión, aunque su verdadero reto radicó en la solución a escenas imposibles de ser resueltas con luz natural.

El plan general de iluminación se divide en las escenas hechas con luz natural y las realizadas en estudio. En exteriores se hace un manejo documentalista de la luz, aunque se utilizan reflectores de sol en emplazamientos donde es perceptible que era necesario para dar el registro. La iluminación de interiores se hace en *high key*, sin perder volumen ni contraste, haciendo una representación naturalista de la luz. El reto a solucionar fueron las escenas del camión, que tenía que ser iluminado por dentro con luz artificial ya fuese de noche o de día, haciendo uso del *back projection* de manera recurrente; también fue utilizado este recurso en algunas tomas del viaje nupcial en barquita. En las escenas nocturnas dentro del camión la luz principal estaba emplazada de frente a los rostros de los viajeros, solución muy lejana de los cánones de la fotografía de *glamour*. Otro de los retos fue la solución de las escenas del camión a la orilla del precipicio, cuestión que tuvo que ser resuelta con escenarios contruidos en estudio, y por lo tanto con luz artificial, así como la maqueta de la llegada al punto más alto del camino. En este primer trabajo de Buñuel con Phillips, el fotógrafo resolvió las necesidades de una historia de concepción más bien documentalista, en condiciones de producción muy limitadas.

El Bruto (1952) fue la primera de tres colaboraciones entre el director y el destacado fotógrafo y cinefotógrafo Agustín Jiménez. Su importante participación dentro de la vanguardia fotográfica mexicana ha sido ya estudiada, y su fundamental contribución a la historia de la cinefotografía está por ser develada por la investigadora Elisa Lozano. Jiménez hizo su entrada a la industria en 1934, junto a Juan Bustillo Oro en *Dos monjes* —única película expresionista mexicana—, y después tuvo una larga filmografía con directores como Julio Bracho, Ismael Rodríguez y Juan Orol, entre otros.

Su primera colaboración con Buñuel sorprende, ya que tiene una propuesta visual a las que no era afecto el director. Es de suponerse que don Luis aceptó la propuesta gracias a la discreción y sobriedad de la misma. La obra lleva el sello del director en cuanto a sus constantes visuales como la economía de movimientos de cámara, el predominio del plano-secuencia y los encuadres medios, así como la ruptura del eje de los 180 grados.

La gran aportación de don Agustín está en la iluminación. Existe una representación naturalista de la luz en espacios representados con luz de día, como la carnicería, el rastro y la casa del protagonista, don Andrés. Aun así, hay gradaciones sutiles en las que se anuncian las sombras que se utilizarán en momentos y espacios de mayor dramatismo.

Los espacios que habita *El Bruto*, como el almacén y la bodega, y las escenas nocturnas en la calle, tendrán un tratamiento magistral en el esquema de iluminación *low key* al estilo *film noir*. Es extraordinaria la secuencia en la que en la noche don Andrés camina hacia su casa porque se utilizan sombras de formas geométricas que aluden al confinamiento, sombras de rejillas cerniéndose ominosamente sobre el destino del personaje. La pelea de los inquilinos de la vecindad con *El Bruto* en la calle recuerda el tratamiento de la secuencia inicial en el muelle de *Reporte confidencial* (Orson Welles, 1955).



ESTA PÁGINA Y LA SIGUIENTE
Luis Buñuel
Subida al cielo, 1951
Still: Manuel Álvarez Bravo
Cortesía: Filmoteca de la UNAM

Otro tratamiento inusual es la ubicación de la cámara un poco más abajo de los ojos del operador, en ligera contrapicada para enfatizar el tamaño de *El Bruto* junto a los demás personajes; se trata de una ligera variante de las constantes visuales del director para dar mayor realce visual a las características del personaje central.

En 1956, Jorge Stahl Jr. colaboró por primera y única vez con Buñuel en *La muerte en este jardín* (1956). Stahl inició su aprendizaje desde finales de los años treinta como asistente y operador de cámara de diversos camarógrafos. Alex Phillips fue uno de sus maestros tras la lente, hasta 1944 en que debutó como director de fotografía con Ismael Rodríguez, en *Cuando lloran los valientes*. El trabajo de Stahl se destaca por una muy cuidada iluminación. En su trabajo con Buñuel incursionó en el color. El tipo de película que se utilizaba en la época, el Eastmancolor, daba un predominio de tonos ocre y de colores botados (fuera de registro); sin embargo, la cuidadosa iluminación de Stahl no permite la saturación y tiende al equilibrio cromático.

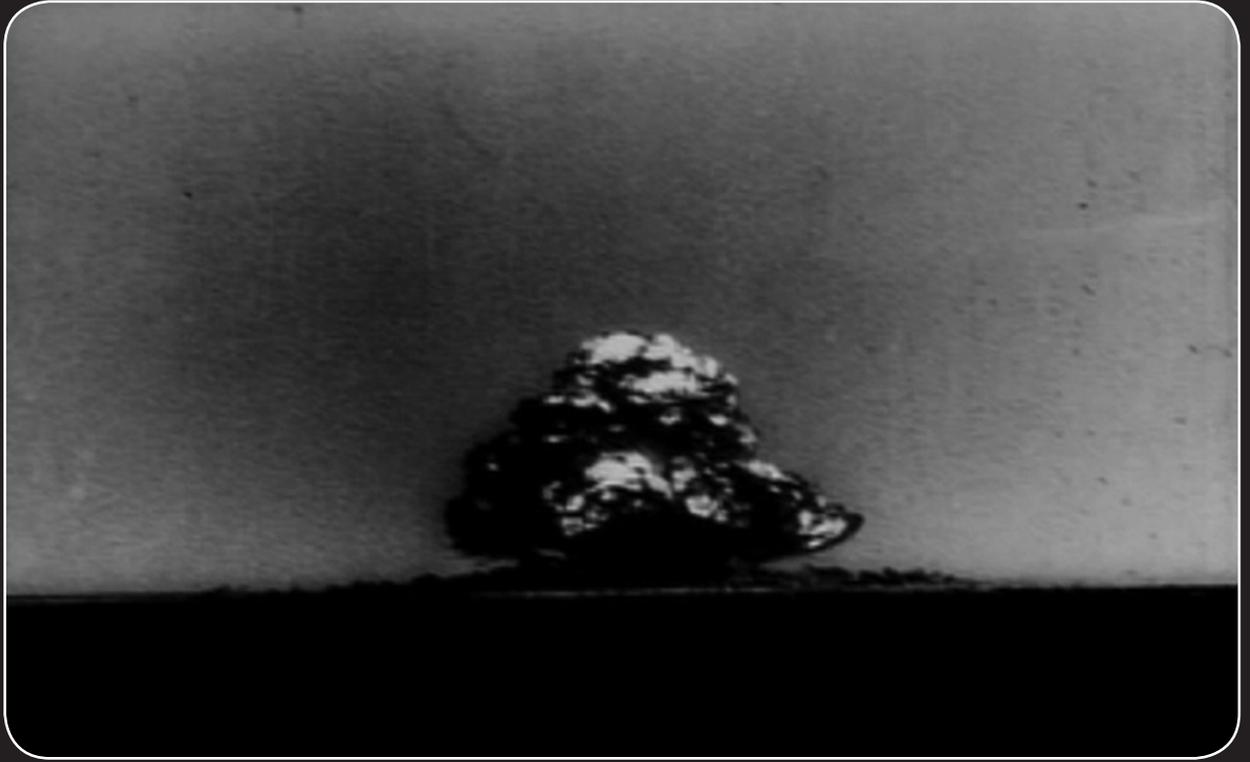
En la historia del filme son parte importante los exteriores, por lo que hay mayor cantidad de planos generales, en los que se captan acciones colectivas, y la parte que se desarrolla en la selva implica una contextualización. Es notoria la meticulosidad de Stahl en composiciones como la del pelotón de soldados encuadrados en perspectiva, la cual forma una diagonal que cruza el cuadro. Se trata de una obra en donde las constantes visuales buñuelianas predominan con total y absoluta discreción de la cámara.

La obra de Buñuel en México, de sobria y discreta visualidad, había tenido a su servicio extraordinarios artífices de las luces y las sombras. Miguel Morayta había dicho alguna vez que el trabajo de los fotógrafos de la industria era de calidad inmejorable, que "México [era] el país que [contaba] con mayor número de fotógrafos de categoría, artistas ciento por ciento..."²⁰ La revisión del trabajo de los camarógrafos mexicanos con Luis Buñuel así lo confirma. La contribución de cada uno de ellos a la historia del cine y la cinefotografía en México esta aún por ponderarse.



Notas

- 1 Citado en José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz/ Planeta, 1986, p. 190.
- 2 José Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 9.
- 3 Horacio Fernández, "Buñuel y sus fotógrafos. Una nota mexicana", en Juan J. Velásquez *et al.*, *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y Fundación ICO, 2000.
- 4 Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, México, Debolsillo, 2004.
- 5 Véase Charles Clarke, *Professional Cinematography*, Hollywood, ASC, 2002.
- 6 *Idem*.
- 7 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 50.
- 8 *Ibidem*, p. 190.
- 9 *Ibidem*, p. 38.
- 10 *Ibidem*, p. 51.
- 11 Véase Elisa Lozano y Horacio Muñoz, *Ezequiel Carrasco. Manipulador de luces y sombras*, México, ed. de autor, 2004 (CD-ROM).
- 12 Se ha dicho (*Artes de México*, "El Arte de Gabriel Figueroa", número 2, 1992, p. 54), que Buñuel "invitó" a trabajar a Gabriel Figueroa en *Los olvidados*, cuestión que desmiente el propio Buñuel en un texto de José Francisco Aranda (*op. cit.*, p. 188), ya que era el productor quien elegía al fotógrafo.
- 13 Entrevista en *Cahiers du Cinéma*, núm. 36.
- 14 José Francisco Aranda, *op. cit.*, p. 188.
- 15 *Idem*.
- 16 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 71.
- 17 Sobre Raúl y Agustín Martínez Solares no se tiene ni siquiera un expediente abierto en el archivo de la Cineteca Nacional.
- 18 José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, pp. 68-69.
- 19 Véase Aurelio de los Reyes, "Luis Buñuel y el neorrealismo", en *Anuario 2004*, Seminario de Cultura Mexicana, 2005, p. 153.
- 20 Indiana Nájera, "Miguel Morayta Martínez", en *Cinema Reporter*, México, 2 de junio de 1951.





Nacho López, cineasta

Jesse Lerner

A lo largo de su carrera de más de cuarenta años, Nacho López (1923-1986) trabajó con regularidad en el cine como camarógrafo, guionista y director. La conmemoración del vigésimo aniversario de su muerte, el pasado otoño, provocó la realización de diversos homenajes: una exposición retrospectiva en Francia, del 16 de noviembre de 2006 al 13 de enero de 2007, en el Instituto de México en París; una ceremonia póstuma en su honor durante el Séptimo Encuentro Nacional de Fototecas en Pachuca, por sus contribuciones a la fotografía en México, el 22 de agosto de 2006; así como diversos números especiales en publicaciones (como *Luna Córneas* y *Cuartoscuro*). Todos ellos se enfocaron —quizá de manera predecible— sólo en su trabajo sobresaliente y amplio en la foto fija, mientras el trabajo cinematográfico ha permanecido, después de pasar un cuarto de siglo encerrado en los baúles institucionales, sin ser proyectado y virtualmente sin ser estudiado.

PÁGINAS 32-35
Nacho López
Los hombres cultos, 1972
Col. SINAFO-FN-INAH

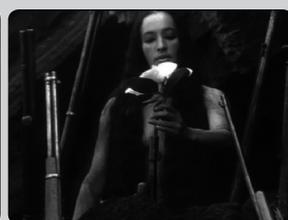
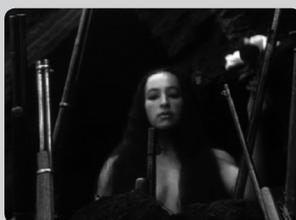
Distintos proyectos por encargo conforman el grueso de la filmografía de Nacho López. Algunos de ellos son comerciales para diferentes productos, que van desde cervezas y cigarras hasta cobijas y relojes. A finales de los años cincuenta y durante los sesenta, López fotografió y también a veces dirigió segmentos para los noticieros de Cine Mundial, Cine Estudios, Cine Verdad, Cine Selecciones y Cinescopio, al igual que una gran variedad de cortometrajes turísticos, didácticos, periodísticos, propagandísticos y promocionales (la mayoría de ellos a finales de los años sesenta y en los setenta). De vez en cuando la censura o los conflictos con los productores gubernamentales o comerciales llegaron a frustrar la buena complejión de estos proyectos de encargo. Tal fue el caso del —con seguridad— más ambicioso e históricamente más significativo

de todos ellos: una película en 35 mm, en blanco y negro, para ser filmada en Cuba, justo después del triunfo de la Revolución y cuyo título sería *En algún lugar del mundo*. Después de seis meses de filmar las reconstrucciones, de la lucha en contra de la dictadura de Fulgencio Batista, las escenas de la vida de la guerrilla en Sierra Maestra, así como varios pies de película que documentaban la vida en la isla, se presentaron algunas circunstancias desafortunadas y se detuvo la producción. Desde entonces este material languidece en las manos del productor (Televisa-Azcárraga) carente de edición y por supuesto sin ser proyectado.

Probablemente que todas esas frustraciones condujeron a López a trabajar más de forma independiente. De cualquier forma, en el contexto predominante de los trabajos por encargo, sobresale como excepcional en muchos sentidos su corto experimental, en 35 mm, *Los hombres cultos* (1972). En contraste con su trabajo comercial, este corto es un proyecto independiente, elaborado a base de convicciones, más que una película hecha para ganar dinero. A diferencia de los múltiples guiones y sinopsis de proyectos que no dejaron de ser ideas o sueños, o de los fragmentos incompletos de las películas encontradas en el archivo de López, éste es un filme terminado que se exhibió y obtuvo un éxito considerable.

A diferencia de la gran mayoría de las fotos fijas de López, *Los hombres cultos* no se basa en materiales documentales ni en situaciones creadas en las cuales se insertan los actores en espacios urbanos para interactuar con un público desconocido. La película, de hecho, es experimental, y su premisa se presenta de manera sucinta en la primera imagen —tomada de archivo— del hongo que forma la explosión atómica. Mientras cualquier otra película toma este sombrío —pero no improbable escenario— como un punto de partida (*On The Beach*, de Stanley Kramer, 1959; *A Boy and His Dog*, de L. Q. Jones, 1975; *The Day After*, de Nicholas Meyer, 1983, *Threads*, de Mick Jackson, 1984), donde se busca una descripción realista de un mundo postapocalíptico, en el que la humanidad ha sido reducida a emprender acciones desesperadas de sobrevivencia. López opta por un acercamiento surrealista pop, con gran reminiscencia de la sensibilidad que puede hallarse en los filmes de Rafael Corkidi o por muchos de los *superocheros*¹ de la contracultura de los años setenta. Despliega un sonido fuera de sincronía de los ataques nazis y de explosiones y de disparos, actuación histriónica y un vehemente simbolismo de Acuario, para crear una enfática declaración contra la guerra de delirantes sugerencias.

Aunque en términos de acercamiento, la fotografía más característica de López es por completo distinta a la pintura figurativa asociada con el grupo interiorista;² él expuso y fraternizó con este amplio y abierto grupo de artistas visuales, así como con otros bohemios del teatro de su generación de la Ciudad de México.





López retomó esas relaciones y amistades para la realización de *Los hombres cultos*; en vez de trabajar con actores profesionales, incluyó a Vlady, de quien había hecho un pequeño retrato documental en 1961, y a otros pintores mejor conocidos en el mundo del arte de México que en el de la actuación, ya fuera de teatro o de cine. La única excepción en el reparto es la de su hermana, Rocío Sagaón, quien antes había trabajado en el cine (en *Las Islas Marías* de Emilio El Indio Fernández de 1950, y en la *opera prima* de Alberto Isaac, *En este pueblo no hay ladrones*, de 1964, que fue otra película con un reparto de conocidos bohemios, pero no actores) y sobre todo en la danza.

Si López hubiera buscado crear algún tipo de ilusión de realidad, quizá la relativa inexperiencia de sus actores habría significado un obstáculo, pero el tono es el de una pesadilla expresionista, y los pintores involucrados trabajaron efectivamente en ese estilo. El filme culmina con un personaje vestido como un gran dragón del Ku Klux Klan, que exhorta a sus seguidores para unirse en un climático baño de sangre. Después de la masacre, una mujer tranquila y desnuda (Sagaón) entra portando una gran flor blanca, que coloca en el cañón de la ya aquietada artillería. Estas escenas evocaban la ola de protestas (en Praga, París, Chicago, Ciudad de México, y en todas partes) que había sacudido al mundo pocos años antes. El gesto hace cercana la súplica de López por paz, solicitud que desafortunadamente permanece vigente y relevante hoy en día.

Traducción: Rodolfo Palma Rojo

Notas

¹ En español en el original (N. del t.).

² *Idem.*

Pasión por la luz

Sven Nykvist¹

El otro día surgió una discusión acerca de la luz y sus múltiples usos en el cine, a partir de una plática en que el tema era la película *Un día en la vida de Iván Denisovich*, de la que yo fui el director de fotografía, durante el invierno de 1973. La película está basada en la novela de Alexander Solzhenitsin, y se trata de un severo recuento de la vida en un campo de trabajo soviético durante la era de Stalin. Para su recreación construimos una réplica auténtica, a escala natural, de un campo de trabajos forzados en Roros, Noruega, muy cerca del círculo polar ártico.

Pudimos, por supuesto, haber filmado la mayor parte de la película en la comodidad de un estudio de Oslo, pero Caspar Wrede —el director— opinó que ningún interior podría capturar la sensación del cortante frío y la atmósfera depresiva que el *set* requería. Observamos con cuidado los balances de la luz, utilizamos virtualmente sólo luz natural o la clase de luz que normalmente habría existido en ese tipo de campo. De hecho tuvimos muchos problemas para contrastar la luz fría y plana del exterior con la —comparativamente— más calurosa del interior de las barracas.

En un momento de la plática, una persona giró hacia mí y me dijo: “Sí, fue una buena película. Y sus efectos de luz la hicieron ver maravillosa”. En teoría debería haberme sentido halagado por un comentario así, sin embargo, me enojé. El verdadero logro de *Un día en la vida de Iván Denisovich* fue que, usando la luz natural (las lámparas de verdad parpadeaban con temperatura bajo cero) capturamos la atmósfera que el guión de Ronald Harwood requería y que la dirección de Wrede exigía. La iluminación se volvió parte de la interpretación de la historia, un componente vital con una función propia de la cual, no obstante, el público no estaba consciente.

Nada me molesta más que alguien me felicite por “mi hermosa fotografía”. Eso es lo último que quisiera que me dijeran. Hubo una vez, seguramente en los inicios de mi carrera, en que yo sí trataba que cada *shot* fuera hermoso. Eso parecía ser el propósito de una buena fotografía y lo que se esperaba de mí. Hoy, estoy mucho más preocupado por el uso de una manera inteligente y efectiva de la luz para alcanzar las expectativas del director y del guión. La luz es una pasión para mí. Pienso que todos tenemos todavía mucho que aprender acerca de ella, y de sus posibilidades. No sólo importa una buena exposición. Estoy listo para ir hasta los límites de la sobre o la sub exposición si con ello se logra el efecto esperado y se construye la atmósfera correcta. Conforme pasa el tiempo, estoy cada vez más convencido de que la



manera más simple de iluminar, el acercamiento más natural a la iluminación cinematográfica es lo mejor y nos da la mayor de las oportunidades para hacer justicia artística a nuestros temas.

He visto una gran cantidad de películas y he llegado a la conclusión de que la mayoría de las actuales tienen más iluminación de la que deberían tener. La perfección técnica, en términos de cámaras y lentes, se ha hecho equivalente a satisfacer el deseo de llenar la pantalla con abundantes luces perfectamente colocadas y planeadas. No estoy de acuerdo con ello y debo agradecerle a Ingmar Bergman haberme permitido experimentar con un tipo de cinematografía que, al utilizar luz natural donde fuera posible, le hace mayor justicia al medio.

Claro que Bergman es único. He tenido el privilegio de trabajar con él desde 1951 y por él he aprendido a entender mejor las posibilidades máximas de la cinematografía. Puesto que él había trabajado en el teatro, estaba muy interesado en la luz y sus usos y cómo podía aplicarse para crear una atmósfera determinada. Bergman ha hecho películas durante muchos años y sabe todo lo referente a la cámara como un instrumento técnico. Tiene una mente y una imaginación que toma en cuenta los límites de la imaginación poética y los aspectos científicos del cine. Se ha apartado de una fotografía “bonita” y nos ha enseñado a encontrar la verdad en el movimiento de la cámara y en la iluminación.

Mi próxima película —en preparación en Suecia— será otra vez con Bergman, y Liv Ullmann en la actuación.² Ocurre casi todo en un castillo desierto y —otra vez— me esmeraré por lograr la mayor de las simplicidades con mi luz. Ya estuve en el castillo con mi Leica tomando fotos de las condiciones y cambios de luz y he visto que cambia durante todo el día. Así que sabré con exactitud qué esperar cuando llegue el momento de la filmación.

PÁGINAS 37- 39
Ingmar Bergman
Persona, 1966
Fotografía: Sven Nykvist
Imágenes tomadas del filme
de Carl-Gustaf Nykvist,
Light Keeps Me Company,
2000

Pienso que no nos damos el suficiente tiempo para estudiar la luz. Es tan importante como los parlamentos de los actores o las indicaciones que se les dan. Es una parte integral de la historia y de la dirección, y es por ello que se necesita una coordinación muy cercana entre el director y el cinefotógrafo. La luz es un tesoro inexplorado; una vez entendido correctamente, puede darle al medio una mayor dimensión y una mejor apreciación para el público. Pero la mayoría de las veces no hay suficiente tiempo en la planeación de una película para explorar de forma adecuada la disponibilidad y las posibilidades de la luz natural. Trabajando con Bergman, es un gran placer porque él insiste en la necesidad de tener dos meses de preparación para cada película con el fin de que en ese tiempo se dé una total integración de los problemas cinematográficos con los otros aspectos de la producción.

El procedimiento en todas las películas de Bergman es siempre el mismo. Lo seguimos en *El manantial de la doncella* (1959), *A través de un espejo* (1961), *El silencio* (1963), *Persona* (1966), *Pasión* (1970), *La hora del lobo* (1968) y en la última de sus películas, *El toque*, que filmamos el año pasado. Nos reunimos y discutimos el guión en detalle, hacemos preguntas así como exhaustivas pruebas tanto de los rostros como del vestuario, determinamos el modo, el ambiente, el sentido que requiere la historia, etcétera.

En esas discusiones la luz llega a ser muy importante. Bergman y yo vamos a las locaciones a todas horas para estudiar la luz y los efectos que podemos obtener de ella. Recuerdo que cuando filmamos *A través de un espejo* en la isla de Gotland, en el Báltico, salíamos temprano con la primera luz, gris, para conocer los valores que tendría y cómo esos valores cambiaban y entonces nuevos patrones de luz y efectos se creaban cada vez que el sol aparecía. Queríamos un tono de grafito, sin contrastes extremos, así que fijamos las horas exactas cuando este ambiente podía obtenerse de manera natural. Para Bergman eso era tan importante como el lugar mismo de la filmación.

Tuvimos problemas similares con *Iván Denisovich*, en la que queríamos un realismo absoluto. Teníamos un modelo a escala del campo en el hotel y ahí discutíamos los *shots* porque hacía demasiado frío como para hacerlo afuera. En un momento determinado necesitábamos escenificar el momento en el cual los prisioneros regresan al campo: la luz del día se extinguía al tiempo que la cálida luz de las barracas se imponía. Ensayamos todo y entonces esperamos tres horas para tener los diez minutos precisos en los que el balance de la luz era el adecuado para esa secuencia. Estaba tan preocupado que ni siquiera me di cuenta de que se me había congelado la mejilla. (Más tarde, tuve una excusa para dejarme crecer la barba). Teóricamente debimos haber usado unos cientos de arcos, pero no usamos uno solo. Creo que obtuvimos una imagen más real y profunda con la luz natural, de la que hubiéramos logrado de esa otra forma.

En los últimos años he trabajado, por supuesto, más y más en color (*El toque* fue la última y cuarta película de Bergman en color) y estoy fascinado en cuanto a sus posibilidades. El año pasado fui el cinefotógrafo de *La última carrera*³ en España y de *El anzueto*, la primera película sueca hecha en Panavisión. En este año voy a tra-



bajar en la India, en una película de Conrad Rooks sobre Siddharta. En un momento consideramos el blanco y negro como un medio más clásico que el color, pero después, cuando éste se generalizó, tuvimos serias limitaciones técnicas con las luces que brillaban en todas partes. Aprendimos entonces a iluminar dramáticamente y pudimos lograr efectos de color con la cámara y en el laboratorio que no hubiéramos ni soñado en blanco y negro.

Los iluminadores tienen una gran deuda con John Huston por su trabajo pionero con el color en películas como *Moulin Rouge* (1953), *Moby Dick* (1956) y *Reflejos en un ojo dorado* (1967). Huston marcó el camino para una utilización novedosa del color y para lograr grandes efectos mediante éste sin llegar a la saturación. Requirió para ello de visión y valor, porque estamos en una industria muy consciente de sus costos y por lo tanto, lenta para aceptar la innovación.

Como dije, tengo una gran deuda con Ingmar Bergman porque con él adquirí la pasión por la luz. Sin él habría sido otro camarógrafo más, sin ninguna conciencia sobre las posibilidades infinitas de la iluminación. Odio el trabajo meramente técnico de la cinematografía. Tengo la sensación de que cada película en la que trabajo es diferente y de que requiere un acercamiento distinto. Y creo que el público —supuestamente indiferente a las sutilezas de la iluminación y atento sólo a la actuación y a la historia— apreciará nuestro trabajo. La gente debe hacer algo más que sólo ver una película. Debe sentir algo por ella, y mi experiencia me ha enseñado que aprecia y que es atrapada de manera fascinante por la atmósfera que ha sido creada para ella mediante el adecuado uso de la luz. Ésa es la clave de todo. De eso se trata la fotografía.

En ocasiones me preguntan si no tengo interés en dirigir. La verdad es que tengo mucho qué hacer como cinefotógrafo, sobre todo si se considera que el trabajo de uno, en cuanto al consumo de energía y de tiempo, va más allá del momento de la realización de la película. Porque después de todo, ¿cuál sería el caso de haber pasado tantas penas para iluminar una película si la mitad de los efectos se va a perder en el laboratorio?

Hace muchos años, cuando hice documentales en África, aprendí con la cámara y la grabadora todo lo necesario respecto al trabajo de director; también aprendí la importancia de la iluminación y la emoción que surge de ella. Por lo general, los directores reciben todo el crédito, sin embargo hoy en día cada vez más gente es consciente del trabajo del cinefotógrafo. Por supuesto, soy muy afortunado por trabajar con Bergman, porque además de nuestra cercanía, tanto intelectual como artística, él sí que tiene un extraordinario conocimiento técnico. Quizá nos entendemos tan bien porque los dos somos hijos de pastores.

La cercanía en el trabajo con el director es absolutamente necesaria para mí. Antes de filmar, debemos discutir el guión al detalle. Cada vez que estoy con un nuevo director siempre le digo que debemos trabajar de manera muy cercana para que yo pueda entender lo que él quiere y pueda ayudarlo. Creo que el director puede llegar a ser un hombre muy solo si está rodeado de gente que sólo quiere realizar un trabajo de rutina.

Los tiempos están cambiando en la industria cinematográfica, y estoy en favor de ello. Se nos ha permitido acercarnos un poco a la verdad en cuanto a la manera en que iluminamos los lugares y a las personas. No todos los rostros tienen que ser iluminados de forma hermosa. Las sombras forman parte de nuestra vida visual. La *nouvelle vague* en Francia hizo mucho por el cine al no tomar en cuenta las convenciones. Debemos seguir su camino sin tener miedo a nada, siempre y cuando lo consideremos verdadero.

Traducción: Rodolfo Palma Rojo

Notas

- ¹ Este texto fue tomado de *American Cinematographer*, abril de 1972, pp. 380-381, 456.
- ² Se refiere a *Gritos y susurros* (N. del t.).
- ³ *The Last Run* (1971) tuvo como directores originales, antes de que Richard Fleischer se hiciera cargo, a John Huston y a John Boorman. Pese a un mal guión, la crítica del momento rescató la actuación de George C. Scott y la fotografía de Nykvist (N. del t.).

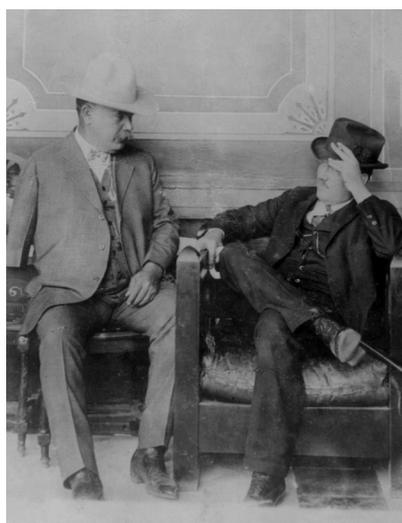
Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca

La fototeca del FAPECFT, integrada por 29 623 fotografías, constituye un valioso material iconográfico para el estudio de la Revolución Mexicana y del período posrevolucionario. Los archivos privados de Plutarco Elías Calles, Álvaro Obregón, Adolfo de la Huerta, Abelardo L. Rodríguez, Joaquín Amaro, Fernando Torreblanca y Jesús H. Abitia conservan testimonios fotográficos sobre acontecimientos de gran trascendencia política, militar, social y cultural de la primera mitad del siglo XX.

La riqueza de sus imágenes permite un seguimiento gráfico de los sucesos más relevantes de ese periodo: aspectos de la lucha armada de la Revolución Mexicana que incluyen escenas sobre el zapatismo y el villismo, campañas políticas de Obregón y Calles, imágenes relativas a la gestión del general Amaro como secretario de Guerra y Marina, que muestran el proceso de institucionalización del ejército mexicano, operaciones, maniobras y desfiles militares, las rebeliones delahuertista y escobarista, el levantamiento de Arnulfo R. Gómez y Francisco Serrano, la guerra cristera, la construcción de obras de infraestructura como carreteras y presas, la fundación de instituciones de la importancia del Banco de México, desarrollo de la aviación mexicana, inicio del deporte en México, etcétera, así como un gran número de retratos y fotografías familiares inéditas de los titulares de los archivos.

Algunas de estas fotografías fueron tomadas por fotógrafos de la época revolucionaria: Jesús H. Abitia, Miguel y Agustín Casasola, Guillermo Kahlo, Francisco Romero, Emilio Lange y Estudio Cortés, entre otros, quienes además de fotografiar personas y eventos, se preocuparon por registrar tomas en campos de batalla o en lugares en donde aconteciera un desastre natural.

Las fotografías del FAPECFT complementan los documentos de los archivos, pues les proporcionan soporte gráfico, acompañan a la presentación de personajes, apoyan informes que se envían a Obregón o a Calles sobre obras públicas, inauguraciones, campañas políticas, etcétera.



ARRIBA
Foto Cortés
General Joaquín Amaro,
Ciudad de México, julio 1928

ABAJO
Autor no identificado
Plutarco Elías Calles con Álvaro Obregón
en el Castillo de Chapultepec, 1926

Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca

Síntesis descriptiva de los fondos fotográficos

Clave	Base de datos	Periodo	Imágenes	Fotos
FAPEC	Archivo Plutarco Elías Calles	1910-1936	595	631
FFSG	Archivo Plutarco Elías Calles, Anexo. Fondo Soledad González	1903-1950	84	91
FFAO	Archivo Plutarco Elías Calles, Anexo. Fondo Álvaro Obregón	1913-1924	25	27
FFPEC	Archivo Plutarco Elías Calles, Anexo. Fondo Plutarco Elías Calles	1910-1951	317	337
FFPECO	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Plutarco Elías Calles, Oficial	1895-1972	2170	3059
FFPECF	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Plutarco Elías Calles, Familiar	1891-1986	1076	1436
FFAOC	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Álvaro Obregón, Oficial	1907-1928	1715	2531
FFAOF	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Álvaro Obregón, Familiar	1908-1975	222	294
FFFTO	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Fernando Torreblanca, Oficial	1896-1979	361	602
AFPEC	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Plutarco Elías Calles Colección de Álbumes Fotográficos (61)	1910-1934	616	4616
AFAO	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Álvaro Obregón Colección de Álbumes Fotográficos (10)	1921-1928	1216	1217
AFFT	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Fernando Torreblanca Colección de Álbumes Fotográficos (12)	1900-1972	2441	2441
AFAJA	Archivo Joaquín Amaro Colección de Álbumes Fotográficos (56)	1907-1945	8572	8625
FCADLH	Colección Fotográfica Adolfo de la Huerta	1909-1958	21	477
FCJH	Colección Fotográfica Jesús H. Abitia	1900-1970	200	277
FAJA	Archivo Joaquín Amaro (fotografías independientes en proceso de catalogación)	1920-1962	820	838
FAAR	Archivo Abelardo L. Rodríguez (en proceso de catalogación)	1913-1967	1975	2124
TOTAL	17 Bases de Datos	1891-1986	26 615	*29 623



Autor no identificado
Álvaro Obregón con sus colaboradores
en la estación Villa Reyes, San Luis Potosí, 1921

Información al usuario

- En el Fideicomiso se cuenta con el servicio de consulta de los materiales documentales, fotográficos, hemerográficos y bibliográficos, además con instrumentos de acceso a los fondos documentales y fotográficos. Para un mejor servicio se puede acceder a una guía general, así como a una base de datos y a cuadros clasificadores. Se cuenta además con índices onomástico, geográfico y temático y asistencia personal en todas las áreas a los usuarios. Para una mejor ayuda al investigador se realiza reprografía e impresión digital de imágenes. Los derechos por el uso de las imágenes son de \$400.00 e incluye el procesamiento y la impresión en CD y en papel fotográfico.

Requisitos de acceso

- Identificación personal
- Carta de presentación institucional o personal
- Proyecto de investigación
- Otorgar el crédito correspondiente al FAPECFT en la publicación de la investigación
- En caso de publicar la investigación, entregar un ejemplar al FAPECFT

El Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca se encuentra en: Calle de Guadalajara núm. 104, Condesa (esquina con Av. Parque Española). Tels. (52 55) 52 86 83 39, (52 55) 52 11 49 99/35 10 www.fapecft.org.mx

El cuidado de discos compactos (CD) y discos de video digitales (DVD)

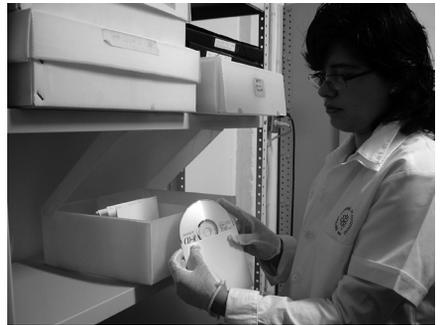
El disco compacto (conocido como CD, del inglés *compact disc*) es un soporte digital óptico utilizado para almacenar cualquier tipo de información (audio, video, documentos); por su parte, el disco de video digital (DVD) es un formato multimedia de almacenamiento óptico que puede ser usado para guardar datos, incluyendo películas con alta calidad de video y audio. Se asemeja a los discos compactos en cuanto a sus dimensiones físicas (diámetro de 12 u 8 cm), pero están codificados en un formato distinto y a una densidad mucho mayor. A diferencia de los CD, todos los DVD deben guardar los datos utilizando un sistema de archivos denominado UDF, el cual es una extensión del estándar ISO 9660, usado para CD de datos.

Ambos formatos de almacenamiento de imágenes e información son vulnerables a sufrir daño por acción de la luz, humedad del medio ambiente, variaciones de temperatura, abrasión, manipulación excesiva o inadecuada. Basta comentar que a diferencia de la gelatina utilizada como sustrato en las piezas fotográficas, la capa de policarbonato usado en la mayoría de los CD's y DVD's tiene una vida más corta. De hecho, la totalidad de las compañías que producen este tipo de materiales no garantizan una permanencia mayor de 10 años de estos dispositivos, sin contar con el avance tecnológico de los programas de digitalización (*software*) y los lectores de CD's y DVD's que en ocasiones no permiten la lectura de éstos con el paso del tiempo.

Entre las causas más comunes para el error en la lectura de los CD's y DVD's está la tensión física que lleva a la deformación del disco, la suciedad o residuos de polvo que provocan daño abrasivo y que conlleva a las pérdidas de información; de igual manera, el amarillamiento de la capa de la grabación del plástico o la reflectividad baja de la luz producida por el envejecimiento natural de la capa aluminio (también conocida como "descomposición del láser").

En general, la estructura de los discos compactos y de los DVD's es la siguiente:

- Un sustrato de policarbonato plástico, donde la información es almacenada.
- Una capa refractante de aluminio que reflejará la luz del láser.
- Una capa protectora que lo cubre y, opcionalmente, una etiqueta en la parte superior.



Rosangel Baños
Resguardo de CD's
en la Fototeca Nacional del INAH

PÁGINA SIGUIENTE
CD Fototeca
Tecnológico de Monterrey. Colecciones

Para su mayor conservación, los CD's y DVD's deben cuidarse del polvo y la superficie conviene protegerla para que no sufra daño, por lo que generalmente poseen fundas protectoras. En este sentido, los DVD son más sensibles, sus capas protectoras son más finas, por lo tanto son más susceptibles a rayaduras.

Como se leen con luz, el desgaste físico no es un problema. La permanencia de la información almacenada en ellos depende de las propiedades del material que la soporta y de las condiciones de su almacenamiento.¹

Estudios realizados a CD's aseguran que los tintes de phthalocianina y cianina estabilizada con metal son bastante duraderos. Si se emplea una unidad (re)grabadora compatible con estos tintes y se graba a una velocidad de 2x o 4x, es posible crear discos que duren más de cien años. Los CD's con tinte de phthalocianina o cianina, y capa bruñida de oro, son más resistentes que los CD's con tinte de azo² y capa reflectante de plata.³

Contrario a lo que se piensa, la humedad y la temperatura son parámetros a considerar en el almacenamiento de estos dispositivos ópticos. Las variaciones bruscas pueden causar deterioros importantes, porque los componentes de las diferentes capas que los constituyen tienen diferentes coeficientes térmicos de expansión. Actualmente, existen normas internacionales para el almacenamiento de CD's y DVD's. Estas indican que para asegurar su permanencia a largo plazo, se deberán mantener a una temperatura máxima de 20 grados centígrados y un 45-50% de humedad relativa.

Recientemente, se ha identificado un nuevo tipo de hongo del género *Geotrichum*, que en condiciones climatológicas tropicales (30° C de temperatura y 90% de humedad relativa), destruye los CD's.⁴

Recomendaciones: No almacenar los CD's cerca de fuentes de calor. Éste puede causar la deformación o separación de las diversas capas del CD.

- Almacenar los CD's en un espacio con temperatura constante de 18°C y una humedad relativa entre 45-50% para evitar que los sustratos de policarbonato puedan absorber humedad y reaccionar al calor.

- Conservar los CD's en cajas de polipropileno como sistema de almacenaje, aunque las fundas de papel de pH neutro son aceptables, siempre y cuando se coloquen verticalmente en cajas de archivo.



- No marcar los CD's con etiquetas adhesivas, tinta, grafito (lápiz), o con materiales similares; se recomienda sólo etiquetar los estuches de los CD's, ya que escribir directamente sobre el CD o etiquetarlo puede dañar la superficie.

- No utilizar los CD's o DVD's como respaldos de información (gráfica y textual) de larga duración sin guardar por lo menos dos copias de algún *hardware* necesario para el acceso a dicha información.

- Para manipularlos, usar guantes de algodón. Tomarlos siempre por los bordes; nunca doblarlos o presionarlos ya que puede provocar deformación del mismo.

- Limpiar los CD's y DVD's cuando sea absolutamente necesario. Para ello, utilizar, de preferencia, aire comprimido. Si el aire comprimido no bastase, humedecer un paño de algodón o alguna fibra sintética especial para estos materiales, impregnada con agua destilada. Aplicar del borde externo al centro del disco. Nunca utilizar solventes volátiles como alcohol, acetona, tetracloruro de carbono o tricloroetileno.

- No frotar la superficie de grabación de los CD's y DVD's porque puede producir daño abrasivo y causar error de los datos.

Notas

¹ Varias empresas aplican distintos métodos para estimar las expectativas de vida de sus propias marcas. Debido a que aún no existen estándares internacionales para estimar la durabilidad de estos materiales, sus resultados no son muy fiables.

² Los tintes azo son tintes solventes que no se ionizan, es decir, se trata de tintes que han experimentado un cierto cambio molecular y han perdido la capacidad de ionizar.

³ S/a "Care Of Archival Compact Discs", en *Conserve O Gram*, núm. 19, septiembre de 1996, p. 2.

⁴ El hongo se reproduce sobre el soporte y destruye la información almacenada, primero degradando el borde externo del soporte. Esto ocurre porque se alimenta del carbono y el nitrógeno de la capa plástica de policarbonato, destruyendo así las pistas de información. Este hongo crece y se reproduce con facilidad dentro de la estructura de un CD en condiciones de alta humedad y temperatura.



Rodrigo Moya, *Gabriel Figueroa durante la filmación de la obra de Miguel Barbachano Ponce, Lola de mi vida*, 1965. Cortesía del autor

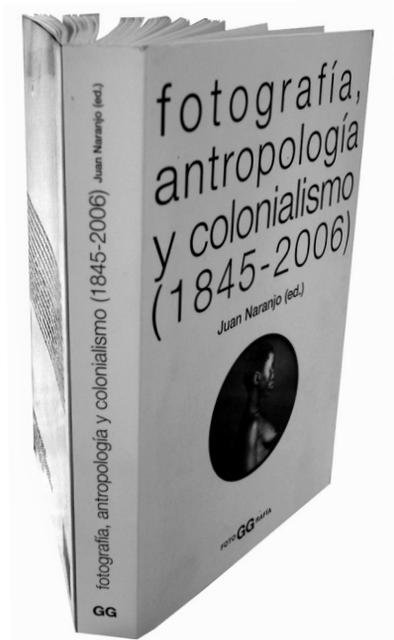


Horest P. Horest, *Gabriel Figueroa*, ca. 1955. Col. Gabriel Figueroa Flores

El Sistema Nacional de Fototecas y Alquimia se unen a la celebración conmemorativa de los cien años del nacimiento de Gabriel Figueroa (1907-1997)

RESEÑAS

José Antonio Rodríguez



Juan Naranjo (ed.)
*Fotografía, antropología
y colonialismo (1845-2006)*
Barcelona, Gustavo Gili,
(Fotografía), 2006

La mirada que somete es un acto que se ha dado durante casi toda la historia de la fotografía. Y éste no es un asunto menor para la comprensión de un mecanismo en el que funciona la propia fotografía, cargado enteramente de ideología. Desde el mero nacimiento de este artefacto de representación se dio un proceso singular que podría decirse es una de sus características más evidentes: la de clasificar de manera siniestra la cultura del otro, la de los personajes ajenos y lejanos, que se vuelven extraños a la mirada eurocentrista. Un acto que se da desde los practicantes y consumidores de las imágenes (museos, fotógrafos, antropólogos, libros que satisfacían los anhelos del exotismo), y desde luego desde la metrópolis (en el siglo XIX esencialmente París, seguido de Inglaterra y Berlín).

Para abordar estudios sobre este dilema, el especialista puede encontrar ensayos en libros en francés o inglés (como *Anthropology & Photography, 1860-1920*, de Elizabeth Edwards, 1992, o *From Side to Sight* de Melissa Banta y Curtis Hinsley, 1986) y en artículos diseminados en revistas inencontrables, pero siempre fotocopiables. En español hay muy poco: acaso siempre hay que recurrir al excelente estudio que hizo Urs Bitterli en *Los "salvajes" y los "civilizados"* (FCE, 1982), aunque no se toque a la fotografía; o a los análisis críticos del maestrísimo Boris Kossov o Lucía Chiriboga desde Latinoamérica. Pero casi nada más. Por eso hay que celebrar aquí la reciente aparición, de *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, editado por el historiador español Juan Naranjo.

Por medio de acopio, investigación libresco y traducciones, Naranjo logra la conjunción de una serie de textos, testimonios y ensayos que ponen en evidencia la función del aparato fotográfico puesto al servicio de la mentalidad colonialista. El primer apartado de los tres que conforman la obra ("Medir"), incluye a todos aquellos fotógrafos, pensadores y antropólogos del siglo XIX que crearon diversos métodos para ver al otro desde la fotografía. Varios de ellos exhiben sus obsesiones para determinar la representación de ese sujeto (vuelto objeto) tan ajeno a ellos. Y no por nada casi todos son franceses, ingleses o alemanes, que con el pretexto de que la fotografía podía servir a la antropología buscaron crear métodos racistas para mostrar las características "inferiores" de los habitantes de territorios ajenos a los europeos.

Aunque el libro no presume de exhaustivo se extrañan las experiencias fotográficas de Francisco Biard y su viaje a Brasil en 1858; o *Tropenphotographie* de Robert Lohmeyer, quien daba cuenta del equipo y materiales que debían usarse para fotografiar a personas de color en África.

En "Observar" se hace acopio de algunos textos de célebres antropólogos (Franz Boas, Malinowski, Margaret Mead, Lévi-Strauss) que utilizaron la foto, el cine o el gramófono, en los que se replantean estas herramientas como modo de trabajo útil, aunque en términos teóricos escasos. Finalmente, "Repensar" es una reunión de ensayos de nuevos teóricos que han incidido sobre el tema, y donde las posiciones críticas y autocríticas se hacen evidentes. Ningún texto de esta última parte tiene desperdicio, pero citemos a Iskander Mydin:

El recurso a la alegoría como medio de comunicar el significado de individuos manufacturados (como los modelos de un estudio antropológico) y de escenas montadas iba unido a la capacidad de venta de tales imágenes... Pero muchas de esas imágenes no son producidas por los propios pueblos, sino por una cínica conversión de la cultura tradicional en artículo turístico que se remonta directamente a las imágenes de la etnografía popular del siglo XIX.

Sin duda, ésta es una nueva manera de hacer historia, nuevas rutas de reflexión. Repensar cómo la fotografía se volvió un artefacto ominoso para ver al mundo.

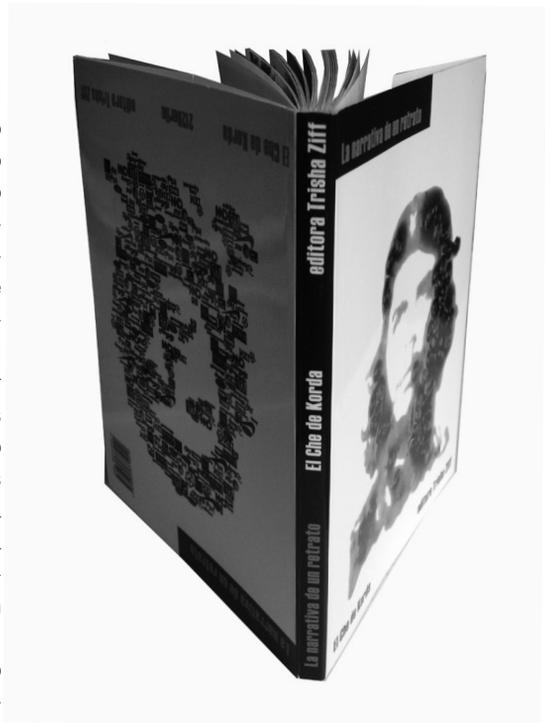
Trisha Ziff (ed.)

La narrativa de un retrato. El Che de Korda
con ensayos de David Kunzle, Rogelio Villarreal
y Trisha Ziff, México, 212 Berlin, 2006, 143 pp.

Esta publicación es el tercer producto de un proyecto de largo aliento de la curadora Trisha Ziff, que versa sobre la fotografía "Guerrillero heroico" —el famoso retrato de Ernesto Che Guevara— de Alberto Korda. Bajo el mismo título "La narrativa de un retrato: el Che de Korda", realizó el video presentado durante los trabajos del Foro de Fotografía Latinoamericana (México, 2004), y curó la exposición itinerante que pudo verse en la Ciudad de México en marzo de 2006, con exhibiciones previas en Francia y Estados Unidos. No se trata pues del catálogo de la muestra, sino de otro modo y otro sostén para abordar un mismo asunto: recopilar la mayor cantidad posible de imágenes realizadas a partir de la fotografía tomada en La Habana el 5 de marzo de 1960. Estas imágenes van desde la hoja de contacto de las tomas de esa fecha, la impresión a negativo completo, la versión acabada de Korda, el cartel que el editor italiano Feltrinelli difundió en Europa en 1967, poco antes de la muerte del *Che*, y hasta las infinitas recreaciones surgidas sobre todo de interpretaciones al alto contraste en pintas, carteles, camisetas, envolturas de cigarro, tatuajes, etiquetas, portadas de revistas y más. Tanto aquéllas que enaltecen e incluso veneran al líder revolucionario y utilizadas como propaganda de gobiernos y movimientos sociales, como esas otras que hacen mofa o escarnio, y las que lo banalizan para vender gafas de sol, vodka o paletas.

Mientras el texto de Ziff hace un seguimiento de la ruta seguida por la foto desde su origen y diseminación, el de David Kunzle se ocupa de la "Fusión: Che y Cristo", en una revisión iconográfica que parte de la premisa: "Una de las mayores razones por las que el retrato de Korda ha alcanzado tal supremacía entre todas las miles de imágenes tomadas al *Che* —tanto en vida como en muerte— es su naturaleza cercana a la imagen de Cristo... la (fotografía) de Korda expresa mejor las ideas cristianas de inspiración, esperanza, serenidad y atemporalidad". En el otro extremo, Rogelio Villarreal apunta: "La historia del *Che* es una cruel paradoja de la Historia. La imagen misma de la libertad, el orgullo, la templanza revolucionaria, nada menos que la del prototipo del Hombre Nuevo, es la de un hombre que en la realidad fue un cruel idealista —que murió por sus ideales, hay que añadir siempre—, pero también un autoritario, un macho homofóbico, asmático y vanidoso, enamorado de su imagen y de sus palabras."

La portada del libro muestra la obra *Che Frijol*, del brasileño Vik Muñoz, que por cierto fue empleada en el cartel del Foro de Fotografía Latinoamericana.



El Sistema Nacional de Fototecas

lamenta el sensible deceso de

Alberto Contreras

(1975 - 2007)

Director de la Fototeca de Veracruz

Descanse en paz

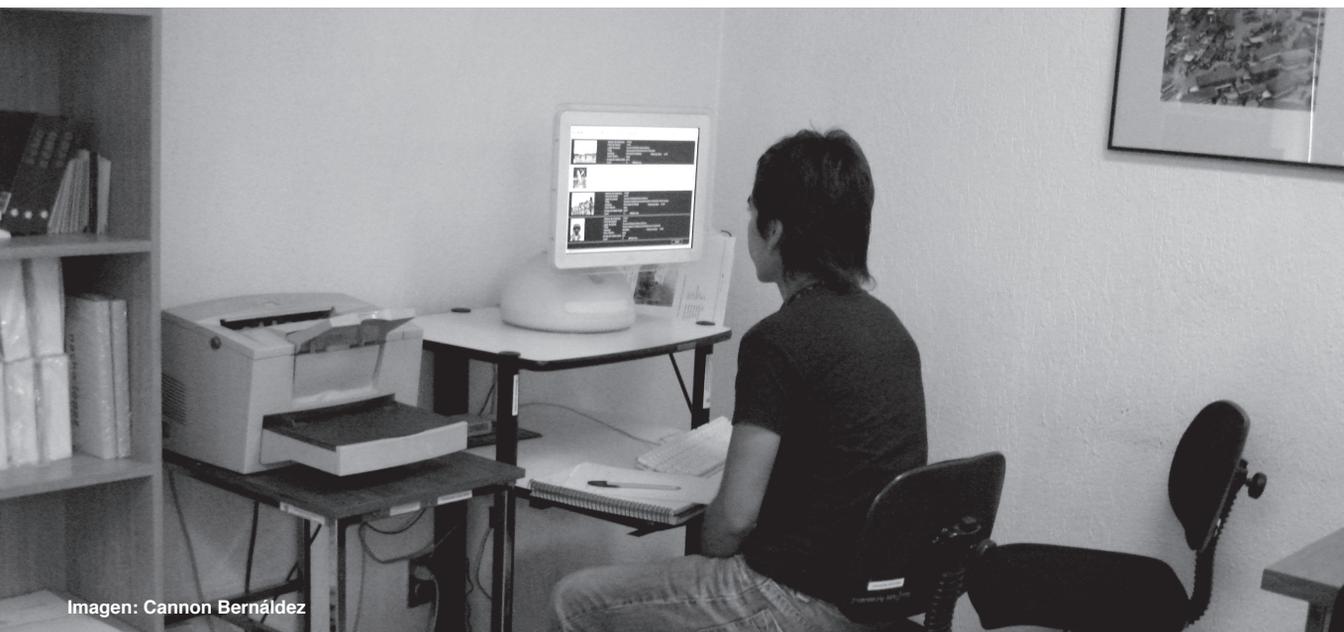


Imagen: Cannon Bernáldez

Usted puede consultar en la Ciudad de México
el catálogo de la Fototeca Nacional del INAH

Módulo de consulta del Sistema Nacional de Fototecas en la Ciudad de México

Horario de servicio: de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas.
Liverpool núm. 123, planta baja, col. Juárez

Previa cita: Gabriela Núñez. Tels: 5061 9018 y 5061 9000 ext. 8318



 Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

INAH 

