



**Puesta en escena: Filmografía de Jean Rouch y Fotografía Documental
de Robert Doisneau**

**Tesis para optar al grado de Licenciatura en Cine con Mención en Dirección
de Fotografía**

Por: Nathaly Alejandra Ortiz Pérez

Profesor Guía: Iván Sanhueza

Valparaíso, Chile

2008

**“Dedicada a todos los que creen
que a través de la composición de una
imagen existe otro lenguaje, uno
que habla por si solo”**

Agradecimientos:

Agradezco a toda mi familia, en especial a mi madre,

Andrés, Wladimir Fraile

Mauricio Barredo,

Pierina Penna, a mis amigos (as),

y a todos los profesores que confiaron en mi.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
ÍNDICE	5
INTRODUCCIÓN	8
CAPITULO I. INTRODUCCIÓN MARCO TEÓRICO	9
1.- Formulación del problema	9
1.1 Fundamento	9
1.2 Objetivos: general y específico	10
1.3 Marco Teórico	10
1.3.1 Paradigmas básicos	10
1.3.2 Análisis Realizado	12
1.3.3 Metodología del Análisis	15
1.3.3.1 Análisis morfológico	15
1.3.3.2 Método de análisis de contenido documental	15
1.4 Propuesta Metodológica	16
1.5 Temario	17
CAPITULO II. NIVELES Y ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN	19
2.- La puesta en superficie	19
2.1 Qué es puesta en superficie	19
2.2 Cómo se conforma	19
2.3 Principales teorías	20
2.4.- La puesta en escena	21
2.5 Qué es puesta en escena	21
2.6 Aspectos de la puesta en escena	22
2.7 La relación del tiempo y espacio dentro de la puesta en escena	25
2.8.- Introducción a la Fotografía Documental	27

2.9 Su origen	27
2.10 La fotografía documental (periodística)	27
2.11 Análisis del lenguaje fotográfico documental, la fotografía como arte	30
2.12 Lo verosímil en el acto fotográfico	32
2.12.1 La fotografía como espejo de lo real (discurso de mimesis)	33
2.12.2 La fotografía como transformación de lo real (discurso del código y de la deconstrucción)	34
2.12.3 La fotografía como huella de una realidad (el discurso del index y la referencia)	37
2.12.4 Index, Pictum y Studium	43
2.13.- Introducción al cine realidad	44
2.14 Origen y bases teóricas	44
2.15 Análisis de lenguaje cinematográfico: cinema-verité	45
2.16 Lo verosímil cinematográfico	46

CAPITULO III. LOS EXPOSITORES:

ROBERT DOISNEAU Y JEAN ROUCH	49
3.- Robert Doisneau exponente de la fotografía documental: Breve reseña del fotógrafo	49
3.1 Análisis general de las fotografías de Robert Doisneau:	51
3.1.1 Le baiser de l'Hotel de Ville	51
3.1.2 Joinville Le Pont	53
3.1.3 Les helicopteres	55
3.2 Contexto histórico de la fotografía documental elegida: Le baiser de l'Hotel de Ville	57
3.3 Análisis morfológico de una fotografía de Robert Doisneau: Le baiser de l'Hotel de Ville	60
3.3.1 Nivel Contextual	60
3.3.2 Nivel Morfológico	62
3.3.3 Nivel Compositivo	65
3.3.4 Espacio de la Representación	67
3.3.5 Tiempo de la Representación	68
3.3.6 Nivel Interpretativo	69

3.3.7 Interpretación Global del texto Fotográfico	71
3.5- Jean Rouch exponente del cine realidad:	72
Breve reseña del cineasta	
3.6 Análisis y visualización general de las siguientes películas:	73
3.6.1 Cocorico ! Monsieur Poulet	73
3.6.2 Cronique d`un été	74
3.6.3 Les maitres fous	75
3.7 Contexto histórico de la película de cine de realidad seleccionada:	77
Cronique d`un été	
3.8 Análisis morfológico a nivel de fotograma	80
de una secuencia de Cronique d`un été	
3.8.1 Nivel Contextual	80
3.8.2 Nivel Morfológico	82
3.8.3 Nivel Compositivo	84
3.8.4 Espacio de la Representación	86
3.8.5 Tiempo de la Representación	87
3.8.6 Nivel Interpretativo	88
3.9 Análisis de la puesta en escena de la película de Jean Rouch	90
 CAPITULO IV. PUESTA EN ESCENA DE JEAN ROUCH Y ROBERT DOISNEAU: ¿DIFERENCIAS O SEMEJANZAS?	 91
 4.- La puesta en escena y la teoría que relacionan sus obras	 91
 CONCLUSIÓN	 96
 BIBLIOGRAFÍA	 98
Libros consultados	98
Referencias on-line	99
 ANEXOS	 100
Datos Filmográficos	100
Datos Fotográficos	100

INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar debo mencionar que esta introducción se debe complementar con los datos que aparecen en el primer capítulo de este trabajo.

Cuando se comenzó con la creación de la imagen como tal, salieron a la luz una cantidad de teorías e hipótesis que trataron a la imagen aislada como propia. Mayormente los teóricos pasaron con sus supuestos a través del tiempo, cada uno de ellos quería manifestar que su trabajo teórico era el indicado para clasificar y dar a conocer la procedencia de la imagen. Desde los inicios renacentistas, cuando se creó la perspectiva y con la puesta en superficie de los impresionistas se comenzó a trabajar y dilucidar los precarios supuestos de la imagen, luego con la aparición de la fotografía, los teóricos comenzaron a generar debates sobre la veracidad y la similitud de la pintura y la fotografía, respecto al mundo realmente visible, sin embargo con la tenacidad que mantuvieron realistas y formalistas, cada uno tuvo que formular puntos de vistas acordes a sus teorías, y los futuros estudiosos tuvieron que elegir en cuál posición participar.

Desde aquí en adelante se formularon un sin número de teorías, respecto a la imagen como tal, o para adentrar en la tesis, en el acto fotográfico, es decir, como se iniciaron las teorías que llevaron a la imagen ser procedente de un referente, desde este punto se solidificará mi teoría, el encontrar y establecer supuestos que manifiesten algún grado de relación entre las dos obras a analizar; una fotografía documental de Robert Doisneau y el fotograma de una secuencia de Jean Rouch. A simple vista parece ser algo imposible, pero cada una de las imágenes ya poseen un cierto contexto de las asemeja, el trabajo de intervención.

Cada una de ellas posee dentro de sus antecedentes la veracidad de haber sido intervenida por terceros, es decir, su propio realizador manipuló el trabajo de la puesta en escena de cada obra, el obstáculo es encontrar aquellos puntos que delaten al artista, ya sea a través de un arduo análisis de la puesta en escena, traspasando las fronteras de la misma, con el trabajo de la descomposición de la imagen, es decir, estudiando punto a punto todo lo que conforma a la imagen. La imagen como investigación morfológica.

A continuación, en el primer capítulo, a modo de introducción se esclarecerán los objetivos, y las finalidades de este trabajo.

CAPITULO I. INTRODUCCIÓN MARCO TEÓRICO

1.- Formulación del problema

¿A través de qué parámetros podemos establecer una relación entre el cine realidad con la fotografía documental?

1.1 Fundamento

El «*cinéma-verité*», al contrario que el «cine de observación», propone que la cámara se comporte como un *catalizador* del acontecimiento que filma. La cámara provoca la acción de los sujetos e interactúa con ellos durante la filmación. Jean Rouch no pretende captar la realidad tal como es, sino provocarla para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción.

En este caso, encontramos un trabajo muy paralelo en la fotografía documental de Robert Doisneau, como es el asunto del trabajo fotográfico “Le baiser de l’Hotel de Ville”, que fue una fotografía armada, donde la cámara es sin duda otro actor; ésta imagen que inclusive tiene las marcas de la “improvisación”; como son el movimiento, primer plano fuera de foco y elementos que ensucian la composición, fue planeada, dirigida y escenificada por actores profesionales; falseando y provocando realidad, así de esta manera se puede calificar a este fotógrafo como documentalista, sin olvidar que se considera fotografía documental la que constituye evidencia en relación a la realidad.

Por los antecedentes ya mencionados, y por la investigación ya realizada, es por lo que se amerita profundizar en el tema, los dos realizadores de alguna manera intentan desarrollar una “verdad” forzada, es decir, tratan de crear un mundo verosímil, dentro su improvisación, manteniendo siempre el lazo de la imagen referente dentro de lo creado.

El problema que se genera es encontrar el cómo descifrar sus trabajos, el cómo poder desmaterializarlos para encontrar aquellos puntos de interés que puedan servir de ayuda para concretar la hipótesis, para demostrar que el trabajo de los artistas es manipulado por ellos mismos, y que tratan de ocultar esa acción, creando confusión en el espectador normal, ya que no sabe si lo ve que es empíricamente verdad u operado por terceros. Por estos motivos es necesario desprender la imagen de su referente y analizar detenidamente punto a punto, tema a tema, para demostrar que el trabajo realizado por estos dos creadores se intersectan en algunos modos de trabajo, concibiendo relaciones entre una y otra arte.

1.2 Objetivos: general y específico

- Objetivo general:

Describir la relación que existe entre la filmografía de Jean Rouch con la fotografía documental de Robert Doisneau, a través de la puesta en escena y de sus aspectos morfológicos de imagen aislada.

-Objetivos específicos:

- a.- Describir cómo se establece la composición morfológica de cada concepto ha analizar
- b.- Analizar el trabajo fotográfico de cada obra, a nivel de imagen aislada (fotografía) y un total común (película)
- c.- Analizar la estrategia de dirección de los figurantes o actores, tanto en cine realidad como fotografía documental
- d.- Establecer relaciones entre imagen como index con su referente

1.3 Marco Teórico

1.3.1- Paradigmas básicos

Antes de comenzar, quiero dejar en claro algunos de los conceptos que se utilizaran en este marco teórico, solamente para orientación, y no ser mencionados nuevamente, ya que estos son la base de la investigación.

El «*cinéma-verité*» *permite un realismo subjetivo aumentado y expresividad autorial*, al contrario que el «cine de observación», propone que la cámara se comporte como un *catalizador* del acontecimiento que filma. La cámara provoca la acción de los sujetos e interactúa con ellos durante la filmación.

En el caso de la fotografía documental, la imagen en sí misma es una suerte de encomillado de la realidad y, por lo tanto, no debería ser el producto de como cree el fotógrafo que las cosas tienen que suceder o ser. , social por excelencia, además de su valor “utilitario por la noticia”, tiene un “valor estético abundante” y es “portadora de mensajes”¹ (B. Kossoy). Es una mezcla de los componentes artístico y documental.

¹ Extracción de artículo sobre el realismo en la fotografía:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Fotograf%C3%ADa>

Artístico porque posee un efecto estético. Documental porque posee un mensaje informativo, y además, se transforma en memoria, otro rasgo importante del documento.

Para Cartier-Bresson, este concepto llevaría otro título, en este caso: fotografía de realidad, donde expone su teoría del “momento decisivo” donde cada situación tiene un momento de máxima expresividad, y un fotógrafo debe estar alerta frente a la realidad para captar este momento sin dejarse ver. Este ‘instante’ no tiene solo que ver con expresiones faciales, sino también con el movimiento y las líneas de fuerza. (Esta teoría la analizaremos en otro momento).

Para cada personaje o director, la puesta en escena es distinta, conlleva a una organización del espacio profílmico, escenas artificialmente compuestas, o simplemente naturalmente compuestas, dependiendo de la manera de trabajo de cada creador o intermediario de imagen.

Por lo que consiste, como fotografía periodística, es la obtención de la noticia visual, en términos de una escena espontánea, franca, no preparada ni posada, y dando preferencia a una iluminación natural conseguida a partir de la luz ambiente. *El término fotoperiodismo designa indistintamente una función profesional desarrollada en la prensa y un tipo de imagen canalizada por ésta. De acuerdo con el criterio funcional de clasificación de las imágenes a partir de la finalidad de su uso y del circuito en que se inscriben, el fotoperiodismo representa el tipo de imagen mediática más reconocida y asentada*". (BAEZA, 2001, 32)².

Este concepto es complejo de definir, ya que comparte demasiadas similitudes con los trabajos de la fotografía documental, en algunas citas; los fotógrafos que se mencionaran mas adelante se clasifican en esta categoría, lo cual no estoy de acuerdo con John Mraz, la concepción de una fotografía de esta índole debe merecer otro tipo de mención, como es el caso de la fotografía posada.

Cuando se utiliza el término de fotografía “dirigida” o “posada”, se refiere a un género de fotoperiodismo que se caracteriza por la intervención del fotógrafo (o la fotógrafa) en la escena fotografiada, es decir, aquella donde los personajes afrontan con plena conciencia a la cámara, no constituyen ni deben asimilarse a lo que es la puesta en escena.

² Cita extraída de la tesis de Borges: http://www.tesisnaxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0314103-093436//TESISBORGES2.pdf

1.3.2.- Análisis realizado

Como ha de mencionarse en el problema central de la tesis, nos encontramos con dos ramas del arte que forman y conformaran parte de un mismo territorio: el de una imagen analógica que detectamos detrás de un medio, en este caso la cámara.

El trabajo del fotógrafo documentalista o el cineasta del *cinéma vérité*, es crear, empíricamente el mundo en el que vivimos, debe conseguir una imagen capaz de poseer una base, un referente, algo que pueda explicar la realidad, pero ¿cómo ven ellos la realidad?, si debemos recordar que *“todo empezó cuando se decidió que la fotografía documental en blanco y negro reflejaba a la realidad, cuando ni siquiera nos preguntamos por qué aceptábamos esto cuando la realidad es a colores”* desde este punto comienza el gran debate que se ha llevado por bastante tiempo, lo que es real y lo que no.

“La supuesta objetividad de la fotografía ha sido durante mucho tiempo un arma de doble filo, pues se le asignaron unas capacidades que en numerosas ocasiones fueron aprovechadas de forma desaprensiva para falsear o modificar la realidad de los acontecimientos fotografiados. La fotografía ha dejado de ser prueba de un acontecimiento o huella de un suceso, para ser un ensayo de la realidad bajo el prisma personal del autor/fotógrafo.” (Tesis Borges)³

Podemos hablar de la realidad subjetiva y objetiva; en el caso de la realidad subjetiva se puede tratar el tema de la manipulación de la puesta en escena, tanto en fotografías como en películas. Según, lo analizado por fotoperiodistas, el trabajo del fotógrafo *“no [debe] convertirse únicamente en un camarógrafo, sino también en un escenógrafo, un dramaturgo y un director.... Si los resultados reproducen fielmente lo que el fotógrafo cree ver, queda justificado cualquier medio utilizado para producir la imagen fotográfica. Así, en mi opinión, es lógico hacer que ocurran cosas frente a la cámara, y controlar las acciones del sujeto cuando sea posible”* (Arthur Rothstein)⁴.

Siguiendo el tema de la realidad subjetiva, hay demasiados debates que desafían la verdadera teoría, es difícil optar por la correcta, pero cada quien es el responsable de escoger una y argumentar cual realidad es la válida, en el caso de la realidad objetiva, nos encontramos con un grupo de fotógrafos que están en desacuerdo (se mencionaran

³ Cita extraída de la Tesis de Borges http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0314103-093436//TESISBORGES2.pdf

⁴ Cita extraída del artículo de Jhon Mraz: <http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>

mas adelante), que a mi parecer estoy en total acuerdo, se supone que la realidad debe ser reflejada tal cual la vemos, pero es aquí donde ponemos en tela de juicio esta objetividad, debemos recordar que el encuadre, el tiro de cámara, el diafragma, la película, etc., ya dictaminan cierta subjetividad, el derecho de elegir y enmarcar cierto plano ya crea, sutilmente, una manera de discriminar otras opciones, en este caso nos vemos obligados a aceptar este tipo de subjetividad. Dentro de esta teoría, de la objetividad, se enmarca un importantísimo fotógrafo que decide encasillarse en este tipo de fotografía, como es el caso de Henri Cartier-Bresson y su teoría del momento decisivo en donde recalca que: "No me interesa la fotografía confeccionada o escenificada.... Hay quienes toman fotografías previamente compuestas, y hay quienes descubren la imagen y la atrapan" (Cartier-Bresson 1991)⁵, pero ¿qué sucede cuando el agobiado fotógrafo no encuentra el momento decisivo?, según Pedro Meyer en uno de sus trabajos; *"No tenía intención de esperar una semana, diez días o el tiempo necesario para que algo sucediera, para que pudiera conseguir un 'momento decisivo', de esos buscados a menudo por los fotógrafos.... Ese 'momento decisivo' sencillamente no ocurrió, había que crearlo"* (Meyer 1995).⁶ Con esta respuesta hasta lo mas dedicados fotógrafos deciden cambiar de teoría, y seguir probando y provocando la realidad a sus antojos, y con este personaje quiero reafirmar y crear argumentos que solidifican que la fotografía documental y el cine realidad tiene un punto en común, es decir, que la puesta en escena, generalmente se crea, se provoca, hasta que el artista encuentra lo que busca.

Continuando con los fotógrafos, en cierto artículo (¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital" por John Mraz), aparece mencionado cómo ciertos fotógrafos evaden la realidad, es decir la falsifican, dentro de este contexto encontramos a Dorothea Lange, Arthur Rothstein, W. Eugene Smith y Robert Doisneau, este último ha retratado de manera mas ejemplar la realidad subjetiva, como es el caso de su famosa fotografía Le baiser de l'Hotel de Ville (1950), ya que por razones de uso corriente esta fotografía podía encontrarse en mas de alguna parte, por ende, 15 parejas se contactaron con el fotógrafo para convencerlo de que ellas eran las que habían aparecido en la fotografía. Una de estas parejas incluso llegó a interponer una demanda, y la situación se complicó más cuando la mujer que realmente había posado

⁵ Cita extraída del artículo de Jhon Mraz:

<http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>

⁶ Cita extraída del artículo de John Mraz:

<http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>

para la escena también exigió su parte de las regalías. En 1994 el caso fue resuelto a favor de Doisneau, quien finalmente pudo probar que la modelo había sido pagada para posar en el fotorreportaje de la revista Life en 1950, a pesar de que allí se afirmaba que las personas retratadas en las fotos no habían posado. *“Evidentemente, las escenificaciones se han basado en la credibilidad que ésta estética produce, y se han aprovechado de igual forma de este nuevo y original estatus de la fotografía como un índice auténtico del mundo fenoménico.”*(John Mraz)⁷. La manera de crear la estética de cada fotografía dirigida a generado que el resto de los fotógrafos pierdan el interés en dejar que llegue el momento decisivo, a dejado de lado los códigos de objetividad (Schwartz 1992), que clasifican a estas obras, por ende al dejarlas de utilizar el trabajo que se realiza se declara que ha sido echa por un creador de imágenes, no por un captador de la realidad. También los cineastas documentalistas han empleado la táctica de provocar reacciones, con el argumento de que ésta produce acontecimientos más “reales” de los que se pueden conseguir con una fotografía o con el cine de realidad. Para sus puestas en escena, tanto Ruth Orkin como Ignacio López se valieron de una forma de instigación muy parecida a la que más tarde emplearía el cineasta, precursor del cinema verité, Jean Rouch en Chronique d'un été (Crónica de un verano, 1961). En esta película, Rouch quería provocar en sus sujetos “momentos de revelación” mediante la pregunta “¿Eres feliz?”, con la presencia de la cámara. El cineasta estaba convencido de que ambas constituirían “estimulantes psicoanalíticos” que harían que la gente actuase en forma que de alguna manera fuesen más reales que una realidad no interferida.

Jean Rouch combina la concepción de Vertov de una *cámara viviente* y personalizada -la cámara-ojo (*kino-oki*)- con la metodología participativa de Flaherty. Jean Rouch no pretende captar la realidad tal como es, sino provocarla para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción. Jean Rouch defiende la subjetividad en la narración cinematográfica para que se constituya en un hilo conductor que acompañe a las imágenes y proporcione al espectador una interpretación personal.

Para emprender un análisis paralelo de las puestas en escena de la fotografía documental de Robert Doisneau y el cine de realidad de Jean Rouch, se debe partir por separar el filme como tal, es decir desmenuzarlo a tal manera que éste sea analizado a nivel de fotograma, es decir una imagen fija, para que la metodología de análisis morfológico sea mas lógico y congruente, con la fotografía fija, la idea principal de llevar a

⁷ Cita extraída del artículo de Jhon Mraz:
<http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>

cabo este trabajo es para demostrar que el cine y la fotografía, ya siendo provocadas, como se analizó anteriormente, poseen una estética muy similar, a nivel lumínico, de personajes o figurantes, de textura, decorado, etc. Para emplear este trabajo de análisis requiere de lo siguiente:

1.3.3 Metodología del Análisis

El análisis documental de fotografías y fotogramas se articula en dos niveles totalmente diferentes: el primero es el análisis morfológico que afecta a todos los aspectos técnicos y compositivos de la imagen, el segundo es el análisis del contenido e interfiere a lo fotografiado y a sus posibles significados.

1.3.3.1-Análisis morfológico

Estudia las características técnicas, formales y de composición de la imagen. Los aspectos morfológicos son muy importantes en el análisis de la fotografía y del fotograma: la forma de fotografiar influye en su interpretación y las precisiones técnicas sobre el punto de vista, el tipo de objetivo, la utilización del blanco y negro o el color son absolutamente necesarias desde el punto de vista documental. Muchas veces se analiza una foto o fotograma, especialmente si es de prensa, como una noticia escrita, atendiendo exclusivamente al contenido periodístico, perdiéndose, de esta forma, una parte del documento o película. Se propone, por tanto, el estudio de una serie de aspectos imprescindibles para un correcto análisis morfológico: Soporte, formato, tipo de imagen, óptica, tiempo de pose, luz, calidad técnica, enfoque del tema y estructura formal.

1.3.3.2- Método de análisis del contenido documental y/o cinema-verité

Se propone un método de análisis orientado a representar el contenido de la fotografía en un lenguaje documental (mínimamente controlado) y mediante un resumen textual, al igual que éste trabajo se realiza el análisis de la *forma* del cinema-verité, tomando en cuenta el lenguaje de lo verosímil cinematográfico y fotográfico. El resultado deberá ser incluido en las conclusiones del trabajo y sus especificaciones analíticas serán insertadas paralelamente, con el estudio morfológico, en la hipótesis final del trabajo.

1.4 Propuesta Metodológica

Etapas metodológicas:

- 1.- Analizar origen, antecesor de la fotografía; la pintura
- 2.- Establecer la puesta en superficie
- 3.- Establecer la puesta en escena
- 4.- Analizar el lenguaje fotográfico documental
- 5.- Examinar teorías que dan origen a la fotografía como arte
- 6.- Establecer características de la fotografía documental
- 7.- Examinar teorías que dan origen a la fotografía como arte
- 8.- Analizar el lenguaje cinematográfico: cine-realidad
- 9.- Establecer teorías del cine-realidad
- 10.- Breve reseña de Robert Doisneau
- 11.- Formar análisis general de las fotografías de Robert Doisneau
- 12.- Investigar el contexto de la fotografía documental elegida
- 13.- Crear análisis morfológico de la fotografía elegida de Robert Doisneau
- 14.- Breve reseña de Jean Rouch
- 15.- Visualización y análisis de las películas de Jean Rouch
- 16.- Investigar el contexto de la película de cine de realidad seleccionada
- 17.- Análisis morfológico a nivel de fotograma de una secuencia de una película de Jean Rouch
- 18.- Análisis de la puesta en escena de las fotografías de Robert Doisneau
- 19.- Análisis de la puesta en escena de las películas de Jean Rouch
- 20.- Establecer semejanzas o diferencias de la puesta en escena de Jean Rouch y Robert Doisneau
- 21.- Formular conclusiones y/o hipótesis

1.5 Temario

Capítulo II. Niveles y Análisis de la representación

2.- La puesta en superficie: analizar los puntos más importantes de la puesta en superficie para adentrar y clarificar su concepto como tal, para luego ser trabajados y reformulados en las obras escogidas.

2.4.- La puesta en escena: en este capítulo se estudiarán los ítems de la puesta en escena para ahondar y examinar su significado como tal, para luego ser analizado en las obras ya escogidas.

2.8.- La Fotografía documental como documento y arte: dar a conocer los conceptos básicos (teorías y origen) de la fotografía documental, aclarando tanto la fotografía como arte que documento, estableciendo parámetros y características que la ayudan a diferenciarse la una con la otra, para luego ser utilizados para el análisis final de la obra fotográfica de Robert Doisneau.

2.11.- El cine realidad: establecer claramente cuáles son los parámetros básicos que hacen crear el concepto cine realidad como tal, dando a conocer orígenes, principales exponentes, bases teóricas, características, etc. Para luego ser reconocidos y analizados en la obra de Jean Rouch.

Capítulo III. Los expositores: Robert Doisneau y Jean Rouch

3.- Robert Doisneau exponente de la fotografía documental: se escogerán tres fotografías de este artista: Le baiser de l'Hotel de Ville; Café noir el blanc, Joinville le Pont y Les helicopteres

La fotografía escogida será estudiada minuciosamente; por su contexto, su morfología, puesta en escena, y los temas referentes a la fotografía documental recogidos del capítulo anterior, cada uno de estos puntos arrojará una serie de datos que luego se compararán con los del otro artista, el objetivo es encontrar similitudes entre las dos obras.

3.5- Jean Rouch exponente del cine realidad: se visionarán de las siguientes películas: Chronique d'un été, Cocorico! Monsieur Poulet, Les maitres fous, de las cuáles se escogerá un fotograma de una secuencia de una de ellas, para luego ser analizada; desde el contexto social, en que Rouch se basó para realizar esta película, su análisis morfológico, como imagen aislada, es decir, fotograma, el análisis de la puesta en escena y los puntos de referencia encontrados en el otro capítulo. La finalidad de este riguroso estudio es para conocer aquellos ítems que existen, para solidificar la relación que se existe entre estos dos artistas.

Capítulo VI. Puesta en escena de Jean Rouch y Robert Doisneau:

¿Diferencias o Semejanzas?

4.- La puesta en escena y la teoría que relacionan sus obras: este último capítulo equivale a un gran porcentaje de esta tesis. La finalidad fundamental es hallar los temas, puntos, teorías, objetivos, finalidades, del trabajo de la puesta en escena que hace que estos dos artistas se interrelacionen. Llegar a conclusiones y/o hipótesis que nos clarifique el por qué de éste suceso y demuestre el apego incondicional que existe entre la fotografía y el cine, no solo como arte, sino también como metodologías similares de trabajo en la puesta en escena.

CAPITULO II. ANÁLISIS Y NIVELES DE LA REPRESENTACIÓN

2.- La puesta en superficie

2.1 Qué es la puesta en superficie

La puesta en superficie nace con el trabajo de los pintores en el movimiento plástico impresionista que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Europa, este movimiento trataba de plasmar la luz en sus telas, a través de la labor pictórica de cada artista, manteniéndose fiel al tema de la representación fehaciente del mundo real.

Uno de los pintores que se destacó y trabajó en la formación de la puesta en superficie fue Paul Cézanne que concentró su atención en un registro de sus observaciones de la naturaleza, luchó por desarrollar una observación auténtica del mundo visible a través del método más exacto de representarlo en pintura que podía encontrar. Con este fin, ordenaba estructuralmente todo lo que veía en formas simples y planos de color, que dieron como resultado una profunda exploración de la visión binocular, que resulta de dos percepciones visuales simultáneas y ligeramente diferentes, y nos proporciona una percepción de la profundidad y un conocimiento complejo de las relaciones espaciales. El trabajado a través de la profundidad y la utilización de ciertos colores generan este tipo de percepción binocular en la tela de cada cuadro, es decir, la puesta en superficie es la toda técnica que se utiliza para crear la percepción binocular, como lo hace Cézanne en sus cuadros, el trabaja sus imágenes en un espacio plano (tela), en donde la perspectiva cromática, y la dinámica de las líneas forman esta puesta en superficie.

2.2 Cómo se conforma

Como ya se mencionó anteriormente, la puesta en superficie se conforma con la técnica de cada artista en emprender el viaje hacia la percepción binocular, encontramos otros pintores que trabajan la binocularidad, es decir, la creación de la puesta en superficie como los son: Monet, en que radica su trabajo en la luminosidad, no iluminación, traduciéndolas en densidades cromáticas (tamizada, atomizada y refractada)

en la tela, construyendo su mundo binocular; en el caso de Seurat, la manera en que él conforma esa percepción es a través de la composición atomizante de los colores, es decir, componiendo con los tres tintes primarios.

Cada artista del movimiento impresionista, tratan de alguna manera u otra, crear un interés progresivo en la representación de la vida contemporánea, pintando el mundo tal como se presenta ante sus ojos, sin preocuparse de idealizaciones temáticas o afectación en el estilo. El tema de hacer una pintura fiel a su referente, creó disputas en la formulación de la representación pictórica, ya que una obra trabajada con la lógica de la representación, trata inconscientemente la bidimensionalidad, es decir, un espacio plano intervenido por su creador, por ende se acaba con la transparencia, *se pasaría del campo (ficción) al cuadro (materialidad)*⁸, en otros términos, la ficción es la que ocurre en el mundo real, en el que vivimos ahora, si se traspasa esa imagen de vivencia a un cuadro, la vivencia se acaba y queda plasmada en un tiempo y espacio determinado, ya no es algo intangible sino que se convierte en tangible, se puede tocar, oler, degustar, etc.

2.3 Principales teorías

Con la aparición del impresionismo, la pintura se torna en un trayecto que va a pasar de iconicismo al aniconismo, es decir, se formula el interés por un motivo-tema más sensato, donde se proponen ideas, motivos o situaciones del entorno fidedigno, en el que vivimos, como por ejemplo Monet, que privilegia los referente-pretextos, el juego de la luminosidad a través de densidades cromáticas.

Más adelante, con el post-impresionismo, la pintura optó por tratar temas más formales (en su creación), como es la sintaxis de la pintura, como es el trabajo de Cézanne y Seurat, con estos nuevos códigos se arrasó con la teoría que provenía del renacimiento. Existían dos modelos, uno antiguo y el más nuevo, cada uno con conceptos que querían predominar: la pintura v/s el cuadro; la tela v/s el motivo y; la presentación v/s la representación.

A través de esta pelea por predominar, se demostró que la creación artística contemporánea quería decir algo con sus pinturas, transmitir realidades, sentimientos, expresiones, etc., que dentro de cada obra hay un tipo de lectura de metalenguaje, como

⁸ Néstor Olhagaray Llanos, Del video arte al net-art, pág. 37. Ed. LOM, 2002

dice Escher, *hoy se hace metapintura (total o parcial), al igual que metagráfica, metafoto, metavideo, es decir, asumir, el lenguaje y el medio con el cual practicamos*⁹.

De esta manera se generó lo más básico, una tela en blanco que intentaba parecerse a una superficie bidimensional, a una superficie que se acercara al mundo real. El comienzo de una imagen que es fiel a su referente, gracias a las técnicas compositivas que le adjudicó cada pintor, una imagen que peleó con la fotografía frente a frente por poseer su credibilidad y la manera propia de crear un mundo verosímil.

2.4- La puesta en escena

2.5 Qué es la puesta en escena

El término original francés, *mise-en-scène*, significa; poner en escena una acción, y en un principio se aplicaba en la dirección teatral. Las personas dedicadas al cine, extendieron el término a la dirección cinematográfica, utilizan el término para expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica. La *mise-en-scène* incluye aspectos del cine que coinciden parcialmente con el arte teatral: los decorados, el vestuario y el comportamiento de los personajes. Al controlar la puesta en escena el *director escenifica el hecho* para la cámara.

En este punto es cuando se trabaja el tema del realismo puro, el realismo en base a qué, a las ideas del director de cómo quiere ver su película, el realismo extraído de la vida cotidiana, de cómo las personas comunes y corrientes ven su realidad, subjetiva y bastante incomprensible, ya que no todos vemos lo que queremos ver, sacamos pedazos de realidad y omitimos otras, escogemos las mejores para recrear nuestras vidas o para comentarlas. Las nociones del realismo varían según las culturas, las épocas, los individuos, etc.

Según Christian Metz, y la tradición post-aristotélica; la verosimilitud se adapta a las leyes de un género preestablecido, es decir a discursos ya pronunciados, cómo es el caso del cine que cada género cinematográfico tiene su decible, sus códigos para que se guíen a través de ellos y puedan entablar un tipo de realismo ligado a algo ya establecido.

⁹ Néstor Olhagaray Llanos, Del video arte al net-art, pág. 39. Ed. LOM, 2002

Entonces, lo más factible en estos casos es entablar un sistema de análisis según funciones de la puesta en escena, para así lograr cierto punto medio dónde podamos extraer alguna información acerca de las aristas que la conforman.

2.6 Aspectos de la puesta en escena

-Decorados y Escenarios

Los decorados cinematográficos pueden entrar a formar parte de la acción narrativa de forma dinámica, una de las maneras mas usuales de la utilización de los escenarios es seleccionar una locación ya existente y escenificar en ella la acción o tomar la opción de construir sus propios decorados. Pueden ser decorados que sobrepasan, en magnitud a los actores o solo algunos que se puedan trabajar en miniatura (dependiendo del género de la película).

El trabajo de los decorados o locaciones debe estar ligado fehacientemente a la narrativa que posee el filme, a lo que se quiere realmente narrar por esta razón hay ciertos objetos dentro de cada película que tiene cierto grado de protagonismo en el plano o de la secuencia, a aquellos objetos se les denomina *atrezos* (término tomado de la puesta en escena teatral) el caso de estos objetos es muy singular, ya que, con el transcurso de la narración éste se puede convertir en un *leit motiv*, cómo sucede en Psicosis, el tema de la cortina trabaja casi de testigo del asesinato. Otro elemento es el paralelismo de los colores del decorado ya sea con los *atrezos*, iluminación o vestuario.

-Vestuario y Maquillaje

El vestuario esta estrechamente ligado con el decorado, puesto que el cineasta normalmente quiere poner en relieve a las figuras humanas, el decorado puede proporcionar un fondo más o menos neutral, mientras que el vestuario ayuda a destacar a los personajes, el diseño del color del vestuario es bastante importante.

Al igual que el decorado, el vestuario también ofrece elementos de *atrezos* dependiendo del género cinematográfico el cual se esta trabajando, por ejemplo el sombrero de hongo para los cómicos, pistolas automáticas o de seis balas para los gangster.

Todas estas características del vestuario se aplican igualitariamente para el maquillaje de los actores, en un principio el maquillaje era necesario porque las caras de

los actores no se registraban bien en las primeras tiras de películas, y hasta el presente se han utilizado para destacar el aspecto de los personajes.

Las mujeres llevan a menudo maquillaje que se asemeja a la cosmética que esté de moda en ese momento, mientras que el hombre está concebido para que parezca sin maquillaje. Sin embargo, también es posible utilizar el maquillaje de manera no realista, como es el caso de las películas de géneros de terror, fantásticos y de ciencia ficción. En estos contextos, el maquillaje y el vestuario, son importantes para crear los rasgos del personaje o motivar la acción del argumento.

-Iluminación

En el cine, la iluminación es algo más que la luz que nos permite ver la acción; las zonas más claras y oscuras dirigen nuestra atención hacia determinadas acciones o elementos. Una zona brillante puede atraer la mirada hacia un gesto clave, mientras que una sombra puede ocultar un detalle, creando suspense.

Hay dos tipos de sombras: las inherentes y las proyectadas; una sombra inherente se produce cuando la luz no consigue iluminar parte de un objeto debido a la forma o a las características de la superficie. Si una persona está en frente de una vela, algunas zonas del rostro no se iluminarán, pero la vela también proyecta una sombra en la pared, esa es la sombra proyectada.

La iluminación conforma la composición global de un plano, al mismo tiempo establece una escala de importancia, poniendo de relieve al protagonista al convertirlo en la figura más frontal y claramente iluminada.

Podemos nombrar cuatro características de la iluminación: la cualidad: hace referencia a la intensidad relativa de la iluminación; la iluminación “dura” crea sombras definidas, mientras que la iluminación “suave” crea una luz difusa. La dirección; hace al recorrido de la luz desde su fuente, se distinguen: frontal; se reconoce por tender a eliminar sombras, lateral: para esculpir los rasgos de los personajes, contraluz: procede de detrás del sujeto filmado, contrapicado: la luz procede debajo del personaje, y la luz cenital: resalta los pómulos de los personajes. Las fuentes: como regla general, se utilizan dos fuentes, una principal y otra de relleno, la luz principal es la fuente dominante y proyecta sombras marcadas, en cambio la luz de relleno es menos intensa y suaviza o elimina las sombras proyectadas por la luz principal. El color: la iluminación cinematográfica se limita a dos colores, el blanco de la luz de sol o la amarilla de las lámparas incandescentes de interior, primordialmente la luz se trabaja con su temperatura

de color mas similar a la luz del sol para luego, mediante la utilización de filtros, se pueda colorear la ambientación de acuerdo a la narración de la película.

- Expresión y Movimiento de las Figuras

La puesta en escena permite que estas figuras (personajes) expresen sentimientos y pensamientos; que también se pueden dotar de movimiento para crear diferentes modelos cinéticos.

Dentro de la interpretación constamos de tres tipos de modelos:

-Interpretación y realidad: la interpretación de un actor consta de elementos visuales (apariencias, gestos, expresiones faciales) y sonoro (voz, efectos). Se aborda a menudo como una cuestión de realismo, es indispensable la idea general sobre el comportamiento realista como primer paso para comprender la interpretación.

Cuando la interpretación es “poco realista”, se esta valorando como mala, sin embargo no todas las películas pretenden ser realistas, puesto que la interpretación que crea un actor es parte de apuesta en escena global, las películas contienen gran variedad de estilos interpretativos. Se debe intentar comprender que estilo pretende conseguir la película. Si las funciones interpretativas del filme las desempeña mejor una actuación no realista, esta será la clase de interpretación que intentará ofrecer un actor con talento.

-Interpretación funciones y motivación: para determinar las funciones de la interpretación, necesitamos determinar todos los factores formales, como la causalidad de la narración y las convenciones del género. Además, si también, queremos valorar las interpretaciones de los actores, podemos aplicar este criterio: si el actor se parece y comporta de forma *apropiada* a la *función* de su personaje en el contexto de la película, el actor habrá ofrecido una buena interpretación, se parezca y se comporte o no como un personaje real.

En cuanto a la interpretación, podemos considerar que existen unas que son idealizadas y otras estilizadas, mayormente tenemos las dos en mente cuando pensamos en una interpretación “realista”: creará un personaje único y no parecerá demasiado exagerada o contenida. Sin embargo, las interpretaciones menos individualizadas y más realistas también pueden adecuarse al contexto de la puesta en escena de una película concreta.

-Interpretación en el contexto de otras técnicas: al examinar cómo funciona la interpretación de un actor en el contexto de toda la película, también podemos advertir cómo coopera la interpretación con otras técnicas cinematográficas. El contexto de la interpretación se puede modelar, también, gracias a las técnicas del montaje, puesto que estos fragmentos se pueden seleccionar y combinar para lograr una interpretación que no se podría llevar a cabo en el escenario. Las técnicas de la cámara de cine también ayudan a solidificar el contexto de la interpretación, es decir, la cámara puede estar en cualquier distancia del personaje, desde muy cerca o desde muy lejos, tanto así, que la distancia de la cámara dentro de la puesta en escena puede determinar la forma en que veremos las interpretaciones de los actores.

2.7 La relación del tiempo y espacio dentro de la puesta en escena

Tiempo

Dentro de los límites de duración del plano, el director puede controlar el ritmo del tiempo a medida que avanza la película, por ejemplo, el movimiento que vemos en la pantalla puede tener un compás visual característico, como el destello de un anuncio de neón o el balanceo continuo de un barco, el movimiento también puede tener un tempo marcado. Como la aceleración de un auto en una escena de persecución, y el movimiento visual puede crear instantes distintivos y acentuados.

En el caso de una composición estática, ésta puede mantener nuestra percepción concentrada en un único elemento, por el contrario, una composición que enfatiza el movimiento se vuelve más “vinculada al tiempo”, porque puede dirigir nuestra mirada de un lugar a otro mediante diferentes velocidades, direcciones y ritmos de los movimientos. En el proceso de exploración de la imagen, nuestra visión no solo comienza a generar una mirada de un lado a otro, sino también, busca cierta profundidad. Una composición con profundidad espacial utilizará a menudo los hechos del fondo para crear expectativas sobre lo que está a punto de suceder en primer término.

Por lo tanto, la puesta en escena puede controlar no sólo lo que vemos, sino también, cuándo lo vemos.

Espacio

La imagen proyectada en una pantalla es plana, y muestra una composición dentro del encuadre del espacio en la pantalla. Esta composición bidimensional consiste en la

organización de las formas, texturas y patrones de la luz y la oscuridad. En la mayoría de las películas, la composición representa un espacio tridimensional en el que transcurre la acción. Como la imagen proyectada en la pantalla es plana, la puesta en escena tiene que dar al espectador ciertas pistas que le permitan deducir la tridimensionalidad de la escena.

Otro método, es trabajar con los principios de contraste de color para condicionar nuestra percepción del espacio en la pantalla, por ejemplo, cuando vemos que los valores de luminosidad son iguales, los colores calidos (rojo, naranja, y amarillo) tienden a atraer la atención, mientras que los colores fríos (morado y el verde) se destacan menos.

En el caso de la composición del encuadre, se genera un cierto equilibrio en las áreas del espacio de la pantalla (mitades derecha e izquierda), por la distribución, por igual, de masas y puntos de interés, concluyendo en una simetría bilateral. Más común que ésta simetría, es la de conseguir un equilibrio composicional centrando la imagen en el cuerpo humano. Pero qué sucede cuando los planos son asimétricos, es para causar esa sensación de desequilibrio en la imagen, es tan potente que la lectura no es inmediata, carece de cierta información que se nos ha quitado, he ahí la doble lectura, entender que nos falta algo que nosotros podemos deducir o incorporar, o que tan solo que la imagen nos resulta molesta, porque no esta dentro de nuestro códigos de “realidad” cotidiana.

Los factores de la imagen contribuyen a crear esta sensación del espacio que se denominan “pistas de profundidad”, llevan a imaginar ese espacio, tridimensional, sugieren que un espacio tiene volumen y planos diferentes, que un objeto posee volumen y tamaño, que es sólido y ocupa un lugar en la tridimensionalidad de la imagen.

Estas pistas de profundidad también ponen de relieve planos dentro de la imagen. Los planos son los estratos del espacio que ocupan las personas y los objetos dentro de la puesta en escena, también generar la profundidad desde el primer término, pasando por un plano intermedio, hasta el fondo.

Otro punto es la superposición de planos, esta se puede trabajar con las diferencias de color, puesto que los colores fríos tienden a distanciarnos, en contrario de los cálidos.

2.8.- Introducción a la Fotografía Documental

2.9.- Sus Orígenes

Los inicios de la fotografía documental se inician gracias al daguerrotipo, el cual se utilizaba para hacer fotografías de los nuevos rincones del mundo que se iban descubriendo mediante expediciones de las clases burguesas. Se hacían reportajes fotográficos de rincones desconocidos como Egipto, África del sur.

En 1850 se inventó la placa seca, una gran revolución, ya que anteriormente era un engorro ir con un montón de materiales, líquidos para revelar las placas y preparar las emulsiones. También empezó a utilizarse la fotografía en los documentos bélicos, como en la guerra de sucesión americana.

A partir de 1870 empezaron a salir cámaras mas pequeñas aunque aun eran demasiado pesadas, y tenían un material más sensible, por lo que el tiempo de exposición era mas corto cada vez.

Jacob Risk Norverg, era periodista que escribía artículos criticando la pobreza y hacía fotografías de pobres para ilustrarlos. Utilizaba un flash de magnesio. Levis Hine utilizaba la fotografía para reivindicar los malos tratos a los niños que trabajaban para organizaciones de bienestar social. El estado se da cuenta que la fotografía se puede utilizar como una arma política. Los primeros en utilizarla como arma política fueron los rusos. En los años 20-30 aparece la fotografía documental y se prensa como la conocemos ahora. En los años 30 aparece la cámara Leica de formato pequeño inventada por Oscar Bernack, adaptó la película de 35 mm utilizando el cine para hacer fotografía. H. Cartier Bresson, definió la que era la fotografía de reportaje y la teoría del instante decisivo. Se tiene que ser capaz de explicar en una fotografía todo lo que pasa, encontrar el momento que acapara toda la información.

2.10.- Fotografía Documental (periodística)

Además de admitir muy variadas interpretaciones, el concepto de fotografía documental es muy amplio. Si bien toda fotografía es en última instancia también documental, incluso las creaciones artísticas y aquellas que son manipuladas – puesto que siempre están refiriendo a algo o a alguien, el concepto se refiere a un género en particular con sus propias reglas de realización.

En un sentido estricto, se considera fotografía documental la que constituye evidencia en relación a la realidad. Ese contenido de evidencia fue el primero que vieron los creadores de la fotografía y también sus comentaristas. François Arago, al hacer la presentación del invento de Daguerre, en agosto de 1839, explicó que con la nueva técnica se podrían reproducir por ejemplo los jeroglíficos y los monumentos del antiguo Egipto, para luego ser estudiados. El sentido documental de la fotografía estuvo muy claramente expresado y se ha enriquecido con el paso del tiempo.

Una segunda posibilidad del concepto de fotografía documental se refiere a lo que llamamos fotografía social, documental social y también testimonial. Este género se refiere, como el nombre lo explicita, a la documentación de las condiciones y del medio en el que se desenvuelve el hombre, tanto en forma individual como social y, en ese sentido, su nivel de complejidad es muy profundo.

Obviamente, el fotoperiodismo se nutre de la fotografía documental y forma parte de ésta, siendo su consecuencia natural pero, a diferencia del documentalismo social, se interesa de aquellas situaciones, hechos o personajes que constituyen o son noticia, materia fundamental de la prensa gráfica en general.

No por sutil, la diferencia entre fotoperiodismo y documentalismo social debe soslayarse, teniendo presente que muchas veces el documentalismo social se convierte en fotoperiodismo y viceversa, cuando por diversas causas la prensa decide que sea noticia. Por ejemplo, las condiciones de vida de las personas que han debido abandonar sus casas por causa de las inundaciones han nutrido al periodismo, pero desde el momento que el tema deja de ser noticia, desaparece de los diarios. El documentalismo social interesa a la prensa cuando se asocia a un hecho relevante, circunstancial y de gran impacto en la sociedad. Las villas miseria, las condiciones de vida en esos espacios de la marginalidad, pasan a ser noticia cuando sus habitantes organizan protestas, intentan ocupar nuevos terrenos o son empujados fuera de los mismos e, incluso, cuando se cometen ilícitos. Al margen de esas situaciones, aunque aquella realidad persiste, el fotoperiodismo deja de interesarse en ese tema. Para el documentalismo social, en cambio, aunque comparta las técnicas de realización con el fotoperiodismo, se interesa siempre por los espacios y condiciones del hombre en sociedad. No está atado a lo circunstancial y por lo tanto constituye una reflexión, un intento de comprender y, naturalmente, de mostrar al hombre en sus momentos. Dicho en términos directos: no depende ni se interesa en la noticia como finalidad primaria.

Otro aspecto fundamental del documentalismo social, quizá una de sus condiciones ineludibles, es la no manipulación de las situaciones. Esto muchas veces no es bien comprendido, pero vale la pena argumentar por qué las puestas en escena constituyen antes que nada una falsificación y solo expresan eventualmente la incapacidad del fotógrafo para alcanzar sus objetivos, aunque el resultado sea estéticamente agradable y el mensaje convincente. En la fotografía documental, la imagen en sí misma es una suerte de encomillado de la realidad y, por lo tanto, no debería ser el producto de como cree el fotógrafo que las cosas tienen que suceder o ser. Sin embargo, la fotografía posada, es decir aquella donde los personajes afrontan con plena consciencia a la cámara, no constituyen ni deben asimilarse a lo que es la puesta en escena. El posar, en todo caso, podríamos compararlo a la pregunta y a la respuesta, es una suerte de interrogatorio de una situación. Muchas fotografías del documentalismo social son posadas, el sujeto advierte y consciente a la cámara, pero eso no es una actuación sino, simplemente, un mostrarse en forma estática. Uno de los objetivos del documentalismo social es generar precisamente consciencia social, que no es otra cosa que solidaridad. Esa consciencia social puede tener un carácter de denuncia, con la intención de producir un cambio, una transformación. Ese ha sido el principal objetivo de la mayoría de los fotógrafos testimoniales a través de la historia. Pero puede tener también como finalidad el conocimiento en sí mismo y la comprensión de la humanidad. Desde el punto de vista estético, el documentalismo ofrece un amplio campo de realización a fotógrafos creativos, puesto que la aproximación a cualquier tema transita por la visión y la forma personal de interpretar la realidad.

Sucede que muchas veces, cuando un fotógrafo documental logra realizar imágenes que también poseen cualidades estéticas, los comentaristas se ven tentados casi sin excepciones a expresar que su obra supera lo "meramente documental", como si lo documental careciera de importancia y fuese algo sencillo. De todas maneras, es bueno tener presente que para la mayoría de las realizaciones humanas se requieren de ciertas aptitudes individuales, definidas como arte, por lo que el carácter artístico – es decir, de algo realizado con arte – es intrínseco al documentalismo y, en este sentido, denota una generalidad. Ahora, si aplicamos este concepto, toda fotografía sería artística o, por lo menos, aquellas que expresan las aptitudes individuales de su autor. Lo artístico, como tal, termina por pertenecer a todo acto creativo. Bajo esta perspectiva, entendemos al documentalismo como uno de los géneros de la fotografía, es decir, como "una variedad que se distingue en las creaciones respectivas según el fin a que obedece, la índole del

asunto, el modo de tratarlo". Por otra parte, se puede decir que, como género, ha sido uno de los más prolíficos de toda la historia de la fotografía y, por su propia naturaleza, ha sido también el de mayor impacto social y cultural. Lo que provocan las fotografías documentales en la consciencia de las personas, condicionando en algunos aspectos conductas y hasta sosteniendo ideologías, no está por debajo de lo que podría hacer cualquier otra creación artística.

El documentalismo es tan legítimo como cualquier otro género y, por lo tanto, no se encuentra en una escala por debajo del arte ni necesita ser calificado de esa forma para lograr el lugar que le corresponde entre las actividades humanas. Esto significa que no padece, en mi opinión, de tales complejos, en el sentido de que para ser válido debería tener carácter artístico como si tal presunción lo colocara en el vértice de la pirámide de las realizaciones humanas.

2.11.- Análisis del lenguaje fotográfico documental, la fotografía como arte

La fotografía documental trabaja con lo concreto, dentro de los parámetros definidos como la "realidad". El hombre y su entorno son la fuente de inspiración de este estilo fotográfico. El lenguaje de la fotografía documental contemporánea está basado en la imagen como arte y documento simultáneamente. Del arte tiene la noción estética. Del documento tiene la función de memoria, de archivar momentos y transformarlos en historia. Es *"otra manera de contar"* la historia del hombre y su mundo. La fotografía documental contemporánea representa la realidad a partir de imágenes sacadas de lo cotidiano de la gente, de lo social en que estamos inmersos. La característica documental de la fotografía es innata. Nació con ella misma. Lo que va a diferenciar es el tipo del documento. Toda la fotografía puede servir como documento, de acuerdo con la necesidad, o con el uso que se le da. Sin embargo, como ya señalamos anteriormente, la fotografía documental es un estilo y tiene sus características específicas, tratando un tema que se refiere a lo social. La fotografía de naturaleza, la fotografía de animales o la fotografía de arquitectura, por ejemplo, tratan tipos de fotografía que documentan, pueden o no estar relacionadas con lo social. Eso dependerá del enfoque del fotógrafo. La impresión del "doble" y del objeto está siempre presente en la fotografía documental, enseñando que la cosa existe o por lo menos existió y ahora lo que existe allí es una representación de lo que fue. Esto confirma que en la fotografía existe la necesidad de un objeto presente en el momento de su toma, o mejor dicho, de su creación. Muy al

contrario que en la pintura, el dibujo, o algunos otros medios de representación artística, que no necesitan esencialmente del objeto presente en el momento de la creación. El objeto es el referente. La fotografía es la emanación de este referente (la adherencia entre el resultado y la referencia), y lo que es captado por ella es una realidad transitoria.

Entonces, si en la fotografía el objeto está presente, y la realidad es transitoria ¿por qué dicen que una fotografía es falsa? una fotografía no es verdadera, ni falsa. El uso que se hace de ella o la leyenda a pie de foto que se le "impone", sí que pueden hacerla más o menos creíble o incluso falsa. Sin embargo, lo que está reflejado allí es una representación, un registro o una realidad transitoria de un hecho que en realidad ya no existe. Por consiguiente, en este aspecto la fotografía funciona como una especie de archivo de la memoria colectiva. Últimamente la fotografía está viviendo una valoración cultural que en cierto modo está cambiando la cultura contemporánea. Para Simón Marchán Fiz, lo que ocurre actualmente, es *"la estetización de la factografía y la desestetización de la foto-arte"*. Existe una preocupación estética con la fotografía de registros (la factofotografía) y una falta de preocupación estética en la fotografía considerada artística (la foto-arte). Esto hace que los dos caminos, antes bifurcados, ahora se unifiquen en un intento de buscar un lenguaje que transite en los dos territorios, arte y documento. La fotografía documental contemporánea se postula así como arte y documento. Para eso se apropia de otros tipos de lenguaje fotográfico, como el retrato, el paisaje urbano o natural. El encuadre y el ángulo elegidos pueden ser los más variados: primer plano, contraplano, contrapicado, perspectiva, detalles, etc.

El fotógrafo busca en la vida, en los seres humanos y a su alrededor, los ingredientes para la composición o la organización de los elementos visuales de la imagen. Todo, o casi todo, está permitido para que él exponga su idea, dé su mensaje, transmita su información. La fotografía documental contemporánea es arte porque para analizarla podemos utilizar las mismas referencias que se usan para analizar el arte en general. Analizando sus aspectos formales como composición, equilibrio, ritmo, objeto principal, figura fondo, tono, color, etc. Entre ellos, la composición tiene relación con la proporción (medida de algunos elementos en relación a otros), la perspectiva (la impresión de profundidad en una imagen bidimensional), el equilibrio (la falta de dominio de interés dentro del cuadro fotográfico), la textura (la estructura de formas y líneas con trama muy cerrada), el ritmo (el modo como se usa las diferentes texturas dentro de la imagen) y el color, entre otros elementos.

La luz diseña los contornos, realza los volúmenes, crea el contraste, en fin el juego de luz y sombra está íntimamente ligada a los colores. En la fotografía documental, en general, la iluminación es preferentemente natural, la luz ambiental. El tipo de película preferida es en blanco y negro, pero últimamente algunos fotógrafos emplean la película en color con éxito. El color entra como un elemento que forma parte del lenguaje del propio fotógrafo. Según algunos fotógrafos documentalistas, como el brasileño Pedro Martineli, el blanco y negro transmite el alma, el corazón. Es dramático, sofisticado, contundente y tiene cierto *glamour*. Se puede interferir más en la imagen, exponiendo más o menos la película. El color, a pesar de ser demasiado obvio, crea más ilusiones, dispersa.

Además de la creatividad, del lenguaje propio del fotógrafo y de sus opciones para conseguir una buena fotografía documental, otro punto que cuenta mucho es la oportunidad, el azar o la suerte. El buen fotógrafo documentalista es un experto en aprovechar estos momentos especiales, o incluso en crearlos. El clima, el buen ambiente o la atmósfera de la fotografía surgen del conjunto de todos estos elementos que se han mencionado. Como todos estos aspectos están presentes en el contexto fotográfico de la fotografía documental contemporánea, ésta contiene los criterios formales necesarios para ser analizada como arte.

2.12 Lo verosímil en el acto fotográfico

Antes de emprender el viaje a un análisis más certero de una imagen fotográfica única y como tal hay que tener en cuenta las principales teorías que se han debatido desde el último siglo y cuáles son las hipótesis que se manejan. Para mencionar algunas, encontramos unas defendiendo el acto fotográfico como representación fiel de la realidad, (como arte), otras que demuestran ser un útil de transposición, de transformación y de interpretación de la realidad y por último, unas que se basan en la deconstrucción y la denuncia de la imagen fotográfica.

Para ahondar en el tema se basará, principalmente, en el texto de Philippe Dubois, *El acto fotográfico* y en el libro *La cámara Lucida* de Roland Barthes, donde aparecen y dejan en claro cómo se ha ido definiendo y clasificando la imagen fotográfica con una serie de teorías, que hasta estos días se sigue lidiando, con la finalidad de encasillar y clarificar el estado del acto fotográfico. Comenzaré tratando las principales teorías: la fotografía como espejo de la realidad (discurso de la mimesis); la fotografía

como transformación de la realidad (discurso del código y de la deconstrucción); y la fotografía como huella de un real (el discurso de index y referencia).

2.12.1 La fotografía como espejo de la realidad (discurso de la mimesis)

Dentro de esta teoría nos evocamos a la tradicional frase: “la fotografía como fiel representación de la realidad”, o mejor dicho al discurso de la mimesis. La mimesis, consiste en la imitación de la naturaleza, tomada como un fin esencial, traducido como “imitación”. Se habla de mimesis cuando existe un parecido más exacto con su original. Esta objetividad de la realidad se obtiene por su naturaleza técnica y procedimientos mecánicos, en dónde la mano del artista no interfiere (como en la obra pictórica). Baudelaire: “...creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza... así que la actividad que nos proporciona un resultado idéntico a la naturaleza será el arte absoluto...”, luego de un tiempo se manifestó que la fotografía quería imitar a la pintura, así que se vio la necesidad de separar los términos, se designó a la fotografía como medio de industria; y la pintura como medio de arte. Por estas circunstancias, se comenzó a deliberar límites entre ambas, encasillando a la fotografía (resultado objetivo de la neutralidad del aparato) para realizar trabajos utilitarios y funciones sociales, ya que fue denominada como una servidora, una conservadora de huellas del pasado “ayudante de la memoria”, por poseer una técnica mejor adaptada que la pintura para la reproducción mimética del mundo. En cambio, lo pictórico fue liberado de todo aquello y se mantuvo con su investigación formal, el arte y lo imaginario. Denominada como el producto de la subjetividad del artista y de su habilidad.

La imagen fotográfica opera en la ausencia del sujeto, no interpreta, no selecciona, solo puede transmitir con precisión las leyes de la óptica y la química, que rígidamente son controladas por una máquina, solo puede mostrarnos con exactitud la naturaleza. Para ese entonces se creía que la ontología de la imagen no se encontraba en el efecto de mimetismo, sino, en la relación de contigüidad instantánea entre imagen y referente, en el principio de una transferencia de las apariencias de lo real sobre la película sensible.

Como era de esperarse, al poco tiempo, uno de los teóricos, Charles Pierce, se erradicó en la hipótesis de fotografía como huella, y formuló una teoría que manifiesta: “... en la fotografía primero es el index antes de ser icono (el realismo no esta negado sino desplazado). El peso de lo real proviene de su naturaleza como huella y no de su ser mimético...”, este es el caso de una teoría que mencionaré más adelante, pero es de

interés recurrir a ella, porque apenas se comenzaba a dilucidar el discurso mimético y ya habían luces de creer u homogenizar en otra teoría.

2.12.2 La fotografía como transformación de lo real (discurso del código y de la deconstrucción)

Desde los inicios se ha dudado sobre la tendencia de la imagen fotográfica; una vil copia de la pintura, o un registro certero de la realidad, hay muchos matices, hipótesis que llevan a una u otra respuesta, y, de apoco, a medida que avanza el tiempo real, los años, y al fin el cambio de siglo, las teorías nos llevan a pensar cuál será, realmente, el camino correcto que lleva la imagen fotográfica.

Primero tomaré una breve reseña, donde aparece una posición teórica que insiste sobre la parte de transformación de lo real, necesariamente efectuada por el *médium* fotográfico: Arnheim¹⁰, propone; "...la fotografía ofrece una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre; la fotografía reduce, por una parte, la tridimensionalidad del objeto por una imagen bidimensional, y por todo el campo de variantes cromáticas a un contraste entre blanco y negro, la foto aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual..." (ésta deconstrucción esta basada en una observación técnica fotográfica y de sus efectos perceptivos). Por ende, para Arnheim, la fotografía es solo una copia mecánica de la naturaleza.

No solo Arnheim, propone la imagen fotográfica como un código de deconstrucción, también encontramos otros teóricos que se ensañan en indicarnos sus puntos de vista como son el caso de los siguientes:

- Hubert Damisch ¹¹: Insiste que la cámara oscura no es neutra ni inocente, sino que la concepción del espacio que implica es convencional y esta guiada por los principios de la perspectiva renacentista; "...se olvida que la imagen que trataron de tomar los primeros fotógrafos, y la misma imagen latente que supieron revelar y desarrollar, esas imágenes no tienen una base natural: los principios que dirigen la construcción de una máquina fotográfica (y la de la cámara oscura) están ligados a una noción convencional del

¹⁰ Citado por Philippe Dubois, El acto fotográfico, pág. 35. Ed.Paidós, Barcelona, 1986, texto seleccionado del libro "El cine como arte de Rudolf Arnheim".

¹¹ Citado por Philippe Dubois, El acto fotográfico, pág. 37. Ed.Paidós, Barcelona, 1986, texto seleccionado del libro "Cinq notes pour une phénoménologie de L`image photographique", en L`Arc, nº. 21(La Photographie), Aix-en-Provence.primavera 1963, págs. 34-37.

espacio y de la objetividad, que ha sido elaborada antes de la invención de la fotografía y a la cual los fotógrafos, no han hecho otra cosa que adaptarse...”.

- Pierre Bourdieu: para él la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según sus leyes, las de la perspectiva y los volúmenes y los colores por medio de degradados del blanco y negro (concepción de la imagen fotográfica claramente desnaturalizada). La cámara oscura no es agente neutro, sino una máquina que produce efectos deliberados.

Al igual que el teórico antes mencionado Bourdieu, posee una teoría similar el primer personaje citado, crear y dar a conocer que el acto fotográfico deconstructivo de la imagen genera a una imagen como código de lo real, que se va decodificando gracias al uso constructivo de cada parte y acto que se realiza antes y después de formar una imagen latente, es decir, cada trozo de una imagen es un código, que al unirse se transforma en una realidad preexistente. Dentro de estas teorías se trama a la imagen fotográfica como un código que se analiza a través de la semiótica, consideraciones técnicas ligadas a la percepción, construcciones ideológicas, hasta usos antropológicos, como Allan Sekula define el acto que se debe utilizar para decodificar la imagen fotográfica.

- Alan Sekula¹²: “...es necesario una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la fotografía, es un dispositivo culturalmente codificado, es aquí cuando se cuestiona el valor de espejo, de documento exacto, porque no puede revelar la verdad empírica...”. Se refiere así, al acto fotográfico, porque, para él la fotografía no emite ningún mensaje, si alguien no sabe sobre lo que hay en la foto o quién es el personaje de la foto se cierra el círculo de los códigos y para esa persona que no conoce la trascendencia de la foto es imposible saber que trata de emitir esa imagen, por ende, como se mencionó, se debe recurrir a la expresión verbal y tomarlo como otro tipo de código a emplear.

De a poco los códigos de la imagen fotográfica han desplazado a la imagen como realismo, es decir, *“su mensaje realista ya no válido ante su mensaje mismo, la codificación va a convertir a la fotografía en una reveladora de la verdad interior (no empírica), es en el artificio mismo, donde la imagen fotográfica se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna.”*¹³

¹² Citado por Philippe Dubois, El acto fotográfico, pág. 39. Ed. Paidós, Barcelona, 1986, Alan Sekula: “On the invention of the Photographic Meaning”, en Photography in Print, 1981, pág. 454.

¹³ Philippe Dubois, El acto fotográfico, pág.40. Ed. Paidós, Barcelona, 1986

Por esta situación mencionó a Susan Sontg, que dice que al hacer posar a los modelos, estos, los lleva de hecho, *por y en el código*, a revelar su verdad auténtica. En la pose los sujetos alcanzan su realidad intrínseca, “más auténtica que natural”. Esto es la antítesis de la foto-tomada-en vivo, de la foto tomada de improviso contra la imagen cazada (la interiorización del realismo por trascendencia del código mismo).

Imagen convocada y contraída,	V/S	Imagen Espontánea, Pose
Imagen plástica (verdad, autenticidad)		

Otro punto de vista destacable en los teóricos citados, es del Franz Kafka, que presupone una realidad-verdad *interior* más allá de las apariencias y los códigos de la representación, pero como inaccesible al ojo fotográfico:

“... la fotografía concentra la mirada sobre lo superficial. De esta manera oscurece la vida secreta que brilla a través de los contornos de las cosas en un juego de luces y sombras. Eso no puede captarse, ni siquiera con la ayuda de las lentas más poderosas...” ¹⁴

En este punto trata de enmarcar la desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad del médium fotográfico en su reproducción de la realidad empírica:

Realidad Empírica	V/S	Realidad Aparente
-------------------	-----	-------------------

Dentro de estas discusiones podemos verificar las distintas tendencias de cada uno de los teóricos que trataron, durante años, reflejar esa dicotomía que existía entre realidad aparente y realidad empírica. Todo esto causado por el efecto de realidad que tenía la fotografía, o mejor dicho, que se quería reflejar, entonces, cuál es el tipo adecuado de realidad que debemos encontrar en la fotografía. Es cierto que la subjetividad nunca se ha separado del ojo crítico de cada fotógrafo, y la mayoría prefiere entender por realidad, aquella que se le adecue más a sus concepciones fotográficas. En este caso podemos tener realidad empírica o realidad aparente, todo dependiendo de lo cada uno quiera ver.

¹⁴ Citado por Philippe Dubois, El acto fotográfico, pág. 40. Ed.Paidós, Barcelona, 1986. Extraído de *Conversation avec Kafka* de Gustav Janouch, citado por Susan Sontag, *La Photographie*, op. Cit , pág. 220

2.12.3 La fotografía como huella de una realidad (el discurso del index y la referencia)

Las teorías, ya mencionadas anteriormente, han puesto, siempre a la fotografía algún tipo de valor, ya sea; como portadora de un valor absoluto o; al menos general, correspondiente a la semejanza o por la convención que ésta posea. Es por esta razón que, según Charles S. Pierce¹⁵ ha situado a la fotografía dentro de un orden: el primero es de orden icónico (representación por semejanza); el segundo, orden del símbolo (representado por convención general); y el tercero, por orden del index (representación por contigüidad física del signo con su referente). Y este último es muy especial, ya que implica que la imagen indicial esté dotada de un valor particular o singular, puesto que se determina por un referente, su referente (huella de una realidad).

Se cita a Roland Barthes¹⁶, ya que él "...llamó referente fotográfico no a la cosa facultativamente real, a la cual remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y a la falta de la cual no hubiera fotografía. Hay una doble posición conjunta: de realidad y pasado...".

Respectivamente, el trabajo semiótico que posee en sus anteriores artículos nos presenta, a través de seis códigos, cómo se conforma la connotación de una imagen indicial, dentro de ella encontramos; el trucaje, la pose, el objeto, la fotogenia, la estética y la síntesis.

Para Pierce "...las fotografías se parecen exactamente a los objetos que representan. Esa semejanza se debe al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto a punto a la naturaleza, por esta razón, la fotografía pertenece a la categoría de los signos por conexión física (index)...". Pierce, acá toma en cuenta no el producto icónico sino el proceso de producción del mismo, como diría Bazin el proceso de génesis automática. Es decir, la fotografía equivale a una huella luminosa¹⁷, a la marca, al depósito (un depósito del saber y de la técnica misma) emparentados con esos signos, como, tomando un ejemplo, al humo (indicio de que hubo fuego), estos signos tienen en común el hecho de ser realmente afectado por su objeto al mantener con el una relación de conexión física. Se diferencian de los íconos (que se definen por una relación de

¹⁵ Citado por Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, pág. 42. Ed. Paidós, Barcelona, 1986

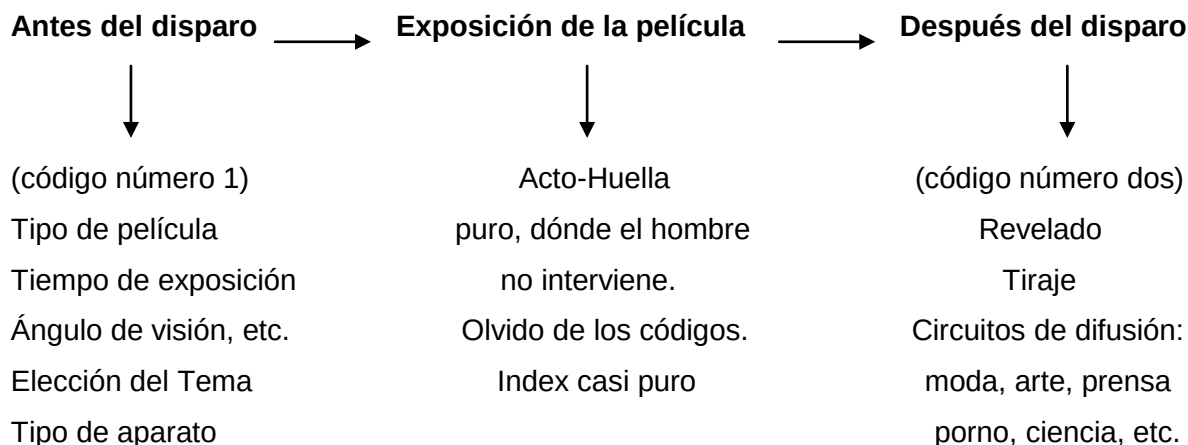
¹⁶ Citado por Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, pág. 46. Ed. Paidós, Barcelona, 1986, Roland Barthes: *La cámara lúcida*.

¹⁷ Denis Roche: *Dépôts de savoir & de technique*, París, Seul, col. Fiction & Cie, 1980

semejanzas), y de los símbolos (que como las palabras de la lengua, definen su objeto por una convención general).

Por otra parte, se observará también que la huella marca un momento en el conjunto del proceso fotográfico (antes y después).

Diagrama número uno:



Es entre estos dos códigos, donde encontramos a aquel acto-huella, a un mensaje sin códigos, donde la mano del hombre no interviene en nada, es por esta razón que carece de consecuencias teóricas.

La imagen indicial esta creada por el mismo referente que la ha causado y de la cual el resultado es físico y químico. Además, según Pierce, la relación que existe entre imagen indicial y objeto referencial es que éste siempre está marcada por una conexión física (ya mencionada); por singularidad (la fotografía está ligada dinámicamente a un objeto único); por designación (ya que esta ligada a sólo un objeto); por atestiguamiento (ella atestigua la existencia de una realidad). Por ende, *la fotografía como index afirma la existencia de aquello que representa, pero no dice nada sobre lo que quiere decir la fotografía. El referente es presentado por la fotografía como una realidad empírica, y como index la imagen fotográfica no tendría otra semántica que su propia pragmática*¹⁸. Por ende, la imagen fotográfica primero es index, y a continuación, puede llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo).

¹⁸Philippe Dubois, El acto fotográfico, pág. 51. Ed.Paidós, Barcelona, 1986

2.12.4 Index, *Studium* y *Puctum*

Index

La imagen como acto, se puede definir como un acto icónico (imagen-acto), la separación entre producto y proceso, génesis de una producción (la toma). La imagen aparece como *una huella luminosa, fijada en un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de haluros de plata, de una variación de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones*.

Antes que nada, hay que recordar que la imagen fotográfica reproduce las apariencias de una persona, cosa o espectáculo y que pertenece a la clasificación de huellas, registros, de la *marca* y del *depósito*, es decir de una categoría de signos que Charles Pierce llamó *index*.

También menciono las categorías de los index:

*Llamó index al signo que significa su objeto *solamente* en virtud del hecho que está *realmente* en conexión con él*.

*Definió como *index* al signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la *relación* que mantiene con él*

*Un index es un signo que remite al objeto que denota porque está *realmente afectado* por ese objeto*

*Los index son signos cuya relación con sus objetos consiste en una *correspondencia de hecho**

El index se diferencia con otras categorías de signos, por su existencia física que tiene con su referente, en especial con el icono ya que éste cuenta, sólo, con las características que éste posee, mientras que esas características solo se asemejan, a un denotado (sea imaginario o real). Pierce distingue tres tipos de iconos:

1) La imagen (si la característica semejante es una cualidad); 2) el diagrama (si la característica es una analogía de las relaciones) y; 3) la metáfora (si la característica es establecida por un tercer termino paralelo que sirve de mediación).

Lo importante del icono es la semejanza con el objeto, mientras que el index, lo importante es que el objeto exista realmente y que sea contiguo al signo que lo emana.

Cuando se habla de símbolo, su característica es ser convencional y general, es decir, se determina por la interpretación del símbolo por su referencia que tiene de cualquier objeto.

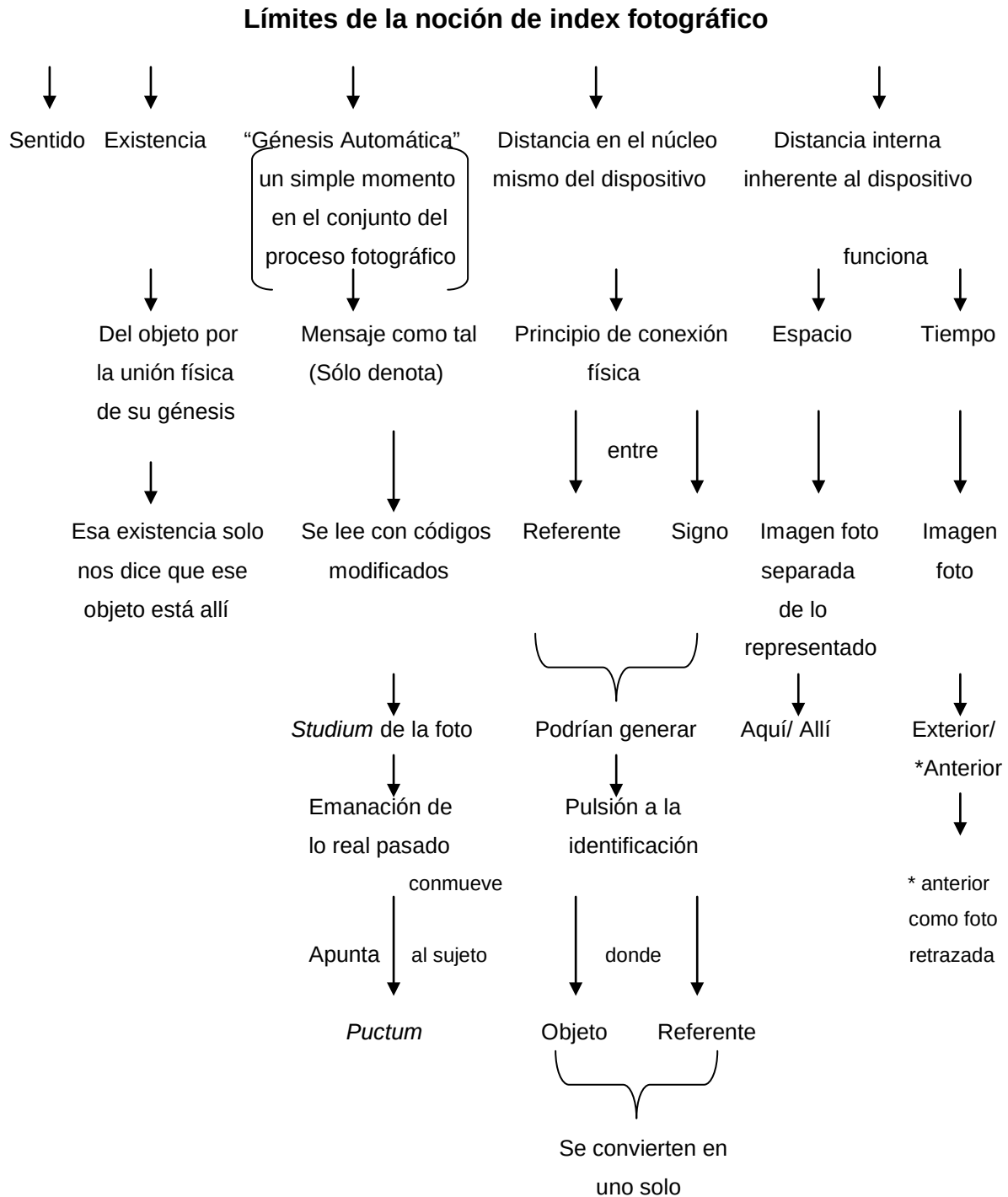
La diferencia que existe el uno con el otro (icono y símbolo) es que el primero pone en juego la semejanza y la similaridad y el otro la asociación por convención.

Ahora podemos adjudicar, dentro de los signos por conexión física (index) al signo fotográfico (fotografía como huella luminosa), que implica dos cosas: en el plano técnico, cuando se toma la imagen a través del dispositivo óptico, y/o la cámara oscura, solo intervienen mas que secundariamente en relación con el dispositivo químico (revelado, sensibilización y fijado), esto quiere decir que la imagen obtenida, a priori no es mimética, no esta hecha del objeto del cual constituye la huella. Este tema alude al estado físico con que los rayos luminosos de los objetos, transmiten luz y estos se fijan, a través de un proceso químico, en el soporte de la película. Esta relación puede dar en la obtención de un efecto de la representación mimética, pero hay que considerar que la foto-huella no implica en la idea de semejanza.

El index que se define como huella física de un objeto real, hace evidente que esta marca es en un principio única: remite solo al referente que la ha causado. Esta huella no puede ser más que singular, tanto, como su propio referente. Por esta razón, el *principio de singularidad* indicial tiene en realidad su origen en la unicidad misma del referente. Por esa unicidad referencial se va a caracterizar también la relación entre signo y objeto denotado. *El principio de atestiguamiento* se define como la evidencia misma del objeto del cual procede, la fotografía atestigua la existencia de lo que da a ver. *El principio de designación*, se relaciona fuertemente con el principio de precedente, ya que la imagen index nos obliga a dirigir la mirada a ciertos puntos donde, se encuentra el referente, la huella designa. Por esta razón se puede decir que el index es un signo indicativo "...Allí...".

A continuación, se adjudica un esquema donde se clarifican los límites de las nociones del index fotográfico

Diagrama número dos:



También encontramos signos indiciales específicos, que diferencian el index fotográfico con otros, son cuatro características que rigen en el retrato del index fotográfico como huella, puede ser separada; plana; luminosa y discontinua. Separada: se ve el caso del index ready-made, ya que el objeto real no se distingue de su representación, puesto que es su referente mismo, el que se hace signo. La separación física desaparece y también se puede realizar una separación de orden conceptual, entre el ready-made mismo (signo) y el objeto manufacturado que es él (referente), aquí se crea una separación simbólica. En el caso de la fotografía como ruina, es decir, el vestigio, la marca de su referente como index, se comprende que la ruina es la huella física y material de que ha estado ahí, no es un perfil separado de su referente, solo es un distanciamiento de tipo temporal. Un objeto plano, se refiere a la superposición de objetos tridimensionales sobre una superficie sensible (soporte, rígido, liso regular y uniforme) bidimensional. Se genera una especie de aplastamiento de los volúmenes, por la causa de las leyes de la proyección luminosa sobre el soporte liso, pero este aplastamiento, también se concibe por el juego de los lentes ópticos y por su focalización. La huella luminosa y la discontinuidad son formados por la luz, ya que la huella luminosa se compone gracias a la transformación química de los haluros de plata, quienes reaccionan cada uno por separado por los rayos luminosos, y terminan por reconstruir una representación mimética. Si una imagen fotográfica, confronta un referente continuo con una representación icónica, ella también continua, se debe recordar que para pasar de un estado continuo a otro, es necesario transitar por una discontinuidad, antes de volver, nuevamente, a la continuidad. En conclusión, el medio mismo de la huella es discontinuo.

En primer lugar, ya entendemos la imagen como index, que procede de una conexión física con su referente, es un objeto pragmático, inseparable de su condición referencial, que esa imagen no es semejante y tampoco significativa.

Nos concentraremos en lo que define Barthes como *Studium y Punctum*¹⁹, o mejor dicho cómo cree él que se genera o proceden estos actos en la fotografía, los cuáles son retratados y citados en el texto de Dubois²⁰.

¹⁹ Texto citado: La cámara Lúcida, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, Roland Barthes.

²⁰ Texto citado: El acto fotográfico, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, Philippe Dubois.

Studium

“...es la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros buenos...”²¹. Para Barthes, este acto lo genera él, o cada espectador de cualquier obra, se encuentra en su inconsciente para ser trabajado, para adquirir fuerza crítica.

Las fotografías pueden poseer algo que te gustó o no, sin causar ese tipo de “punzaso” al que se refiere Barthes. El *studium* se encuentra en la condición del “to like” (un deseo a medias). Supone que reconociendo el *studium* (saber, una especie de educación) damos con las intenciones del fotógrafo, entonces a través del saber, encontramos al *Operator* que nos señala sus fundamentos y puntos de vista, y el *Spectator* las decodifica, pero al revés, los entiende como mitos que reconcilian la fotografía con la sociedad, dotándola de funciones: informar, sorprender, representar, significar, dar ganas, y es aquí donde cada uno como *Spectator* las reconoce como quiera, con más o menos placer (*studium*) o con ese “punzaso” (*punctum*). Todo depende del tipo de *Spectator*.

Punctum

Es un elemento que perturba al *studium* y lo define como: “...un pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (creo que también me lastima, me punza)...”²²

El acto de que algo te “puncie” corresponde a ese algo que no ha sido intervenido por nadie, es decir, viéndolo desde el punto de vista fotográfico, a la no intervención dentro del encuadre o de la puesta en escena, como se refiere Barthes: “...ciertos detalles podrían punzarme. Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo...”²³. El detalle de interés aparece como un suplemento; no testifica sobre el arte del fotógrafo, sino que nos demuestra que el fotógrafo estaba justo allí, en el momento indicado y fotografió en el *instante decisivo*²⁴.

²¹ Roland Barthes, *La cámara Lúcida*, pág. 58. Ed. Paidós, Barcelona, 1989

²² Roland Barthes, *La cámara Lúcida*, pág. 59. Ed. Paidós, Barcelona, 1989

²³ Roland Barthes, *La cámara Lúcida*, pág. 85. Ed. Paidós, Barcelona, 1989

²⁴ Margarita Ledo Andion, *Cine de Fotógrafos*, pág. 149. Ed. Gustavo Gili. S.A., 2005

2.13.- Introducción al Cine de Realidad

2.14.- Su Origen y Base Teórica

Cine de realidad es un estilo de filmación el cual combina técnicas naturalistas que se originan en la realización de documentales, con los elementos típicos de la narración de películas de descripción o semi descripción. Su nombre proviene de una frase francesa que significa literalmente “Película verdadera”. El término comenzó desde la traducción literaria de las series de Dziga Vertov’s Kino-Pravda en 1920. Mientras la intención anunciada por Vertov’s de acuñar la palabra como un medio para llegar a una verdad escondida a través de la yuxtaposición de escenas, el término francés hace referencia más a la técnica influenciada por Vertov’s que a sus intenciones específicas. Prestado técnicas de los documentales (pero evitando el uso de un narrador) el cine de realidad apunta a un extremo naturalismo usando actores no profesionales, técnicas de filmación no invasiva, el uso frecuente de una cámara manual, el uso de localizaciones reales en vez del set de grabaciones y un sonido natural sin post-producción.

El diseño de equipos de filmación más pequeños y manejables fue indispensable para que los documentalistas ampliaran su margen de maniobra y, a un tiempo, desarrollaran un estilo narrativo capaz de influir en los cineastas dedicados a la ficción. Obviamente, los teóricos del nuevo estilo reclamaron la herencia de un cineasta soviético, Dziga Vertov, que años atrás había planteado esa eficaz metáfora que se dio en llamar *Cine-Ojo*, por identificar ambos conceptos.

Al hilo de los pensamientos de Vertov, los impulsores del *cinéma vérité* destacaron la frescura de este nuevo modo de entender el cine. Al carecer de un guión previamente estructurado, la realidad fluía de un modo natural ante el objetivo, que no añadía elementos de subjetividad narrativa a esas imágenes.

El término francés *cinéma-vérité* se aplicó a las creaciones de cineastas como Jean-Luc Godard y Jean Rouch, masificándose por todo el mundo como: *candid o living camera* en Estados Unidos; y en Inglaterra como *free cinema*. No obstante, cabe destacar un título concreto que dio prestigio y fama a la nueva oferta: *Crónicas de un verano. Una experiencia de cinéma-vérité* (1960), rodado por el pensador francés Edgard Morin en colaboración con el director canadiense Michel Brault.

A juicio de los historiadores, el *cinéma-vérité* fue preanunciado por otra corriente, el neorrealismo italiano, puesta en imágenes por directores como Vittorio de Sica, Roberto

Rossellini y Cesare Zavattini. En concreto, suelen mencionarse como ejemplos a subrayar dos largometrajes de Renato Castellani: *Mi hijo profesor* (1946) y *Bajo el sol de Roma* (1948). Siguiendo esa misma línea de espontaneidad, cabe citar a los practicantes del *free cinema* inglés, al estilo de Tony Richardson, Lindsay Anderson y Karel Reisz. Procedentes asimismo del documental, todos ellos fueron firmes defensores de este modo de entender la verosimilitud en el cine.

Un país donde el *cinéma-vérité* tuvo numerosos seguidores fue Canadá. Bajo el amparo de una institución tan prestigiosa como el National Film Board, fundada por el documentalista John Grierson, toda una generación de cineastas tomó partido por el verismo. Entre ellos, viene al caso mencionar a Terence MacCartney-Filgate, Wolf Koenig, Roman Kroitor y Pierre Perrault. No obstante, la figura más destacable en esta línea fue el antes citado Michel Brault, autor de documentales junto a Jean Rouch, y autor de piezas clave del *cinéma vérité* como *Le beau plaisir* (1968) y *Les ordres* (1974).

En Estados Unidos, fueron los cultivadores del fotoperiodismo y el reporterismo televisivo quienes mejor respondieron a esta fórmula. Asimismo, un buen número de directores independientes se sumaron a la invitación. Entre los mejores ejemplos del *cinéma-vérité* estadounidense, figuran *Jazz on a summer's day* (1959), de Bert Stern, *Shadows* (1960), de John Cassavetes, y *On the bowery* (1956), de Lionel Rogosin. En un plano más convencional, se adivinan elementos de esta corriente en los primeros filmes de Michael Ritchie: *El descenso de la muerte* (1970), *Carne viva* (1972) y *El candidato* (1972).

2.15.- Análisis de lenguaje cinematográfico: *cinema-verité*

Tanto el cine de improvisación como el cine realista plantean el antiguo problema de la tensión entre realidad y ficción como punto fundamental para la transformación cinematográfica. El cine de improvisación cuyos mayores representantes se encuentran en el *Cinéma-direct*, independientemente de que sea una tendencia que emerge con claridad cada cierto tiempo, como por ejemplo en ciertos puntos del manifiesto Dogma '95 busca despojar tanto a la imagen como a la estructuración misma del relato cinematográfico de aquellos elementos más artificiosos, es decir, elaborados, del discurso. Aunque no ha llegado nunca a transformarse en una verdadera propuesta de escritura fílmica, sí ha aportado mayor libertad a los creadores cinematográficos (Jean-

Luc Godard, por ejemplo), pese a que a menudo sólo se reduce a la inexistencia de un guión previo y acabado sobre el que se construye la historia narrada.

Similares caminos recorrió el *Cinéma vérité* (cine-verdad) en los años '60 en Francia, que intentaba rescatar los principios del “cine-ojo” de Dziga Vertov. Jean Rouch y, curiosamente (por razones que se explicarán más adelante), el sociólogo Edgar Morin salieron a la calle y grabaron a los transeúntes a quienes hicieron la pregunta de si eran felices. La idea fundamental de este experimento era, sin duda, alejar la imagen, o la historia que de ella se originaba, de la manipulación de la cámara, acercándola así a la verdad social y humana del “objeto” representado.

El trabajo realizado por ellos está dentro de una clasificación, la cuál Metz, la considera como cine de la secuencia, la imagen plástica, o más bien su connotatividad, posee una importancia mayor que la connotatividad rítmica del filme (cine-pintura en lugar de cine-música). La idea, o la esperanza, que se esconde detrás de este tipo de cine es la de una contemplación transversal del filme, lo cual refiere una vez más a aspectos temporales del discurso desde el momento en que el cine de la secuencia anula no sólo la posibilidad del montaje sino la idea misma de la sucesividad discursiva.

2.16.- Lo verosímil cinematográfico

Para comenzar, cómo definiríamos verosímil, según un diccionario común, la palabra tiene como significado: “Creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad”; el cine por más que sea “realista” o “fantástico”, siempre sirve para cubrir la representación de otra cosa (figurativo), y con argumento. La verosimilitud se genera acorde de cada género cinematográfico, extrayendo del mundo real los posibles factores de verosimilitud que este otorga. El trabajo principal es tener en cuenta que dichos factores sean realmente los que se necesitan para cada tipo de película.

Tomando en cuenta la teoría de Metz²⁵, sobre la verosimilitud, proseguiré en adentrar sobre lo dicho y lo decible para luego ejemplificar con las películas que realiza Jean Rouch.

Según Metz, los nuevos cineastas tienen distintas formas de trabajar el decir y lo dicho en el cine, toma en cuenta que el filme se convierte en el medio de expresión del cineasta limitando el campo de lo decible, es decir, lo que quiere transmitir el cineasta

²⁵ Christian Metz, *Lo Verosímil ¿Hacia una cierta decadencia de un cierto verosímil?*, cáp. El decir y lo dicho en cine. Ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970

(contenido del filme), y no genera esa instancia en el tema del filme. Lamentablemente, al no trabajar el contenido de la película en el tema de ella, el cineasta se arriesga a la censura. Una de las cuales es la censura institucional, la que trata la censura desde el problema del contenido del filme, que por motivos políticos y éticos sólo se pueden exhibir con permisos especiales, este tipo de censura afecta a la sustancia del contenido, al que habla de los argumentos que corresponden a una clasificación de qué pueden hablar los filmes, como por ejemplo de odio o de amor; las películas que son “más avanzadas” políticamente o adelantadas, como dice Metz, serán censuradas; y la otra denominada como la autocensura, la que se basa en la verosimilitud (en las ideologías que interpone el autor), son aquellas que afectan, directamente, al contenido del filme (o forma del contenido), en lo que dice la película, o mejor dicho lo que no quiere expresar el director.

Por último, antes de emprender el viaje hacia la formulación de lazos con este tema y la filmografía de J. Rouch hay que crear una síntesis. Dentro del filme como medio de expresión encontramos: -la sustancia del contenido: en donde queda claro que la imagen y el sonido se trabajan como un todo, y que nunca se mezclan como tal; y en -la organización formal, sus cualidades, son los trabajos con movimientos de cámara, cortes de montaje, *raccords*, utilización de la voz, relaciones palabra-imagen, etc. En, contrapunto, tenemos el contenido; que en -la sustancia del contenido nos hace reconocer que los temas de las películas no se pueden mezclar, si trabajar paralelamente, pero nunca juntar; por otra parte, en -la organización formal se trabaja con la formulación de un tema, pero con diferentes contextos. La manera de Metz para descifrar lo decible y lo dicho se puede adjudicar a cualquier tipo de análisis de cada género existente en el filme, para dar un ejemplo, citamos un resumen de este artículo de J. Rouch²⁶; con [... en el campo del filme etnográfico, la técnica de la “cámara viviente, de Vertov”, es particularmente útil, porque le permite al cámara adaptarse a la acción en función del espacio, a generar realidad en vez de dejarla que se desarrolle por el espectador... la única manera de filmar es caminando con la cámara, llevándola donde sea más efectiva e improvisando un *ballet* en el que la cámara misma llega a ser tan viva como la gente que se esta filmando...], luego, casi al final del artículo propone la cámara y al realizador como un todo, como un cámara-realizador, capaz de entregar y adentrarse en la materia del filme; aquí encontramos dos puntos mencionados anteriormente, relacionados con el medio de expresión de una película; tenemos la participación del cámara-realizador que

²⁶ Elisenda Ardevol y Luís Pérez Tolón, Imagen y cultura, perspectivas del cine etnográfico, cáp. El hombre y la cámara, Jean Rouch, pág 108. Ed. Diputación Oriental de Granada, España, 1955

corresponde a la sustancia del contenido, no se pueden mezclar el uno con el otro, uno es uno y el otro siempre es el otro, pero el trabajo paralelo que realizan conjuntamente es el fruto para alimentar la materia del contenido: "... una historia que se crea al mismo tiempo que la acción tiene lugar...". En el caso que esta estrecha relación no se generara el resultado de las películas de Rouch serían otros; una película con un etnógrafo al mando de un equipo de técnicos.

Otro ejemplo que se vislumbra, son las cualidades de la organización formal del contenido de las películas de J. Rouch: - Lente: en un párrafo comenta acerca del exceso de uso de lente zoom y de precariedad que da al manejar solo "un punto de vista" (al mantener la cámara ubicada en un solo lugar) y la poca imaginación en ir y de volver el lente de un lado hacia otro, provocando un "movimiento de cámara", para evitar esto él genera la relación cámara-realizador, antes mencionada, con la mayor libertad posible de movilidad; -Relación imagen-palabra: para este tipo de trabajo, cine etnográfico, uno debe clarificar con prudencia esta relación, ya que por motivos de pertenecer a culturas diferentes no se recomienda hacer trabajos de subtítulaje, porque el subtítulo puede ser más largo que el tiempo que dura el plano, como comenta Rouch: "...el tiempo necesario para escuchar información es mucho más corto, así que yo narré el texto que llegó a ser la voz en off del texto original. En realidad el resultado es también decepcionante, porque aunque este texto esotérico tome un valor poético en ese momento, no ofrece información complementaria..."²⁷; Rouch trató de cambiar la manera de hacernos llegar lo decible, pero la forma cómo lo hizo, autocensuró su película, quitó la forma del contenido, lo que es posible y verdadero en el mundo real. Por último, mencionaré el montaje; o cómo se refiere Jean Rouch al editor, el segundo ojo-cine, el trabajo realizado por el cineasta se basa en la teoría de D. Vertov, "el mal del yo-yo"; "...Yo edito cuando elijo mis sujetos... Yo edito cuando observo mi sujeto..." (Vertov, 1923). Para crear o generar un corte dentro de la película de Rouch debe ser dificultoso, ya que él no trabaja con guiones escritos con anterioridad, ni de nadie que determine el corte de la secuencia, sólo mantiene el orden de ellas, y la que le siga deberá mantener, al mismo tiempo, la próxima, siempre y cuando mantengan *"un orden rítmico en el que todas las sugerencias de significado (lo decible) coincidan con todas las sugerencias visuales (forma)"* (Vertov, 1923).

Cuando un realizador es "un todo" (cámara-realizador, sonidista y editor) dentro de la grabación y post-producción, como es el caso de Rouch, ¿se genera la objetividad al

²⁷Elisenda Ardevol y Luís Pérez Tolón, Imagen y cultura, perspectivas del cine etnográfico, cáp. El hombre y la cámara, Jean Rouch, pág 113. Ed. Diputación Oriental de Granada, España, 1955

momento de comenzar la edición?, él dentro del texto, alude (y como tantos directores) que el montajista o el segundo ojo-cine debe permanecer fuera de los límites del territorio de rodaje, para, luego en la edición, mantener una mirada objetiva del filme, pero si él mismo es el director de la película, el que estuvo día a día trabajando en ella , ¿cómo mantiene la subjetividad fuera de todo esto?, a mi parecer, mantener la subjetividad fuera de la edición es algo complejo, porque siempre se quiere mostrar todo o porque hay un lazo de amor y esfuerzo por cada toma que se hizo o tan solo porque estéticamente es buena, en fin, hay un sin números de razones por lo que no queremos dejar esa toma y nos olvidamos del cine como medio de expresión. Considero que para dejar de lado la subjetividad de un director al momento de cortar una toma se debe tener un don especial, el de reconsiderar la película para un espectador que no es uno mismo, sino es para el otro.

CAPITULO III. LOS EXPOSITORES: ROBERT DOISNEAU Y JEAN ROUCH

3.- Robert Doisneau exponente de la fotografía documental: Breve reseña del fotógrafo

Robert Doisneau nace el 14 de abril de 1912 en Gentilly (Val-de-Marne), y a los 14 años estudia el oficio de grabador litográfico, gracias al cual acaba haciéndose cargo del estudio fotográfico del Atelier Ullmann y tomando sus primeras y tímidas fotografías con una cámara prestada. En 1931 comienza a trabajar como ayudante de André Vigneau, con quien entra en contacto con las vanguardias artísticas y un año más tarde compra su primera cámara fotográfica, una Rolliflex y comienza a retratar las calles de París.

El 25 de septiembre de 1932 vende su primer reportaje, sobre un mercado de segunda mano, en L'Excelsior y dos años más tarde, tras pasar el servicio militar, se incorpora como fotógrafo industrial en la fábrica de Renault de Billancourt, donde conoce al fundador de la agencia Rapho, Charles Rado. Ese mismo año se casa con Pierrette, con quien tendrá dos hijas, Annette y Francine, se instala en Montrouge, en la que será su vivienda hasta su muerte

En 1939 es despedido de Renault y poco después estalla la guerra. Son años difíciles en los que Doisneau sobrevive como puede, pero la liberación de París le

devuelve las fuerzas y sus fotos optimistas y populares le valen entrar a trabajar para la agencia ADEP, que deja desencantado al poco tiempo para incorporarse a la renacida agencia Rapho, para la que trabajará durante cerca de 50 años. Entre los años cuarenta, cincuenta y sesenta colaboró con varias revistas, entre las que destaca la revista *Le Point*, fundada por Pierre Betz, y su contrato de 1949 a 1953 con la revista *Vogue*.

Durante todo este tiempo nunca dejara de retratar los suburbios que le rodean, y dónde tan a gusto se siente, y en 1949, junto a Blaise Cendrars, publica "*La Banlieue de Paris*". En los años 60, Doisneau comenzó a sentir que una buena parte del París que él tanto amaba, había sido demolida y estaba desapareciendo y, siguiendo los pasos de su admirado Atget, quiso documentar lo que aún no se había destruido. Por primera vez, se concentró exclusivamente en el centro de la ciudad, alejado de los suburbios a los que tanto tiempo había dedicado. No tardaría en volver, en los años 80, medio siglo después de su primer encargo fotográfico, regresó a los barrios de las afueras para colaborar con la Misión Datar, y documentar el cambio sufrido en estas zonas, sus fotografías muestran un paisaje ahora dominado por las autopistas y los grandes bloques de apartamentos. En 1990-91 realizó un proyecto para el ayuntamiento de Gentilly

En 1970 se crea el festival *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*, que abre una nueva etapa para la fotografía de autor, tanto en Francia como en el resto del mundo y cinco años más tarde acude como invitado. En 1982 el Centro Nacional de Fotografía francés edita un libro de bolsillo con la obra de Doisneau, y a partir de aquí la fama le sonríe con varias menciones, exposiciones y otras distinciones. Siempre estuvo atraído por el cine, y trabajó en la fotografía de varias películas tales como *El silencio es oro*, 1947. (René Clair) , *París 1900*, 1947. (Nicole Védres), *Disparad al pianista*, 1960. (François Truffaut), *Un domingo en el campo*, 1984. (Bertrand Tavernier). También experimentó con el video y rodó varios cortometrajes y una película, "*Les visiteurs du Square*" (1992).

En las dos últimas décadas su vida y obra han sido objeto de la vorágine de la prensa e incluso se han rodado varias películas sobre él, entre las que destaca "*Bonjour Monsieur Doisneau*" (1992), de Sabine Azéma.

Muere en París el 1 de Abril de 1994 y tras de sí deja premios y galardones, tales como el Premio Kodak (1947), el Premio Niepce (1956 y 1957) y el Gran Premio Nacional de Fotografía en Francia (1983), libros, cortometrajes e instantáneas tan famosas como *Le baiser de l'Hotel de Ville* (1950), de su controvertida serie "*Besos*", o *Los chicos de la Place Hébert* (1957).

3.1 Análisis general de las fotografías de Robert Doisneau:

El estudio a realizar se situará en la lectura fotográfica escénica de cada fotografía de Doisneau que ha sido elegida. Principalmente se tomarán en cuenta encuadre, iluminación, temperatura de color, contraste, escala de plano, tipo de plano, tipo de lente y tipos de composición de imagen. También se tomara en cuenta la interpretación o la lectura escénica de la fotografía.

3.1.1 Le baiser de l'Hotel de Ville (fotografía número uno)



Encuadre: Este tipo de encuadre es muy típico de la época, principalmente, se utiliza para llamar la atención, bruscamente, del espectador, como en este caso, poner en pose a los figurantes al medio del encuadre, para luego realizar las lecturas secundarias, como sería la del resto de los transeúntes (señor de espaldas a la cámara y la gente que se encuentra dentro del encuadre). Es un encuadre demasiado monótono, sin mucho que leer a simple vista, pero cumple su objetivo principal, el de transmitir emociones y sentimientos a través de estos jóvenes que se besan. Si ponemos fijos los ojos ante esta fotografía podemos percibir algunas líneas invisibles y un tanto de ritmo que se hacen con estas, creando así algunos tipos de composición dentro del encuadre.

Iluminación: Se acentúa la iluminación natural suave que se dispersa por todo el espacio exterior (iluminación principal) iluminando algunos de los transeúntes (señor de la boina, sector izquierdo de su mejilla), y también se percibe una iluminación artificial que realza los rostros y cuerpos de los jóvenes que se besan.

Temperatura de color: El contexto de la fotografía denota una temperatura de color demasiado alta, es decir, podemos percibir que es invierno con un día nublado y friolento, por ende la temperatura de color, en esa fecha, es de casi 7000 ° Kelvin, obteniendo una fotografía con blancos más saturados, es especial si se trata de capturar cierta parte del cielo.

Contraste: El contraste es medio dentro de todo el encuadre, se conforma, principalmente, por la cantidad de elementos (vestuario, etc.) oscuros que dispersan dentro de él; y por la entrada de luz natural al espacio fotografiado (variación de claroscuro). Es decir, que también, y gracias al contraluz la imagen posee contraste.

Escala de plano: Encontramos dos escalas de planos; un plano general en primer termino, donde vemos a la pareja y a los transeúntes; y un primer plano over shoulder del caballero que se encuentra próximo al objetivo de la cámara, en el extremo inferior izquierdo.

Tipo de plano: Plano fijo. Plano frontal centrado (pareja), en segundo termino; y en primer termino un over shoulder (caballero próximo a la cámara).

Tipo de lente: Se aprecia un tipo de lente normal (50mm), ya que carecemos de profundidad de campo y de objetos y/o de personajes manipulados “ópticamente”.

Tipos de composición de imagen: Se crea una perspectiva de lectura frontal, se genera por las dos líneas invisibles que se desprenden de los extremos inferiores de la imagen (se connotan por la ausencia de objetos en primer termino) convergiendo en el centro de la fotografía²⁸. Y la otra se lee por las líneas impalpables; una desde el inferior, tres cuartos de la imagen central (generando una línea oblicua que descansa en el transeúnte de la boina) y la otra que sale desde el extremo inferior derecho, atravesando a los personajes principales, llegando donde el mismo transeúnte²⁹.

Ley de los tercios: la primera se encuentra en el tercio vertical medio y extremo izquierdo, es donde aparece el hombre espalda a la cámara y el segundo foco de atención se encuentra en el tercio vertical medio superior, es aquel donde tenemos las cabezas de los personajes que se encuentran besándose.

²⁸ Ver fotografía número uno, flecha color turquesa

²⁹ Ver fotografía número uno, flecha color rojo

Análisis: Por los componentes ya mencionados, iluminación, encuadre, etc., se argumenta y justifica de manera obvia, la puesta en escena de los personajes y la generación de ésta por terceros. La distribución de los figurantes en el espacio (central) y la utilización de ellos para formular una manipulación del agente observador o espectador, causa conmoción, por la sencilla razón de hacer creer al otro, la captación de una simple vivencia que se dio en un lugar determinado. Entonces, Robert Doisneau no captó esa realidad, ese “*instante decisivo*”, sino utilizó una imagen del pasado como referente pasado. Situó ese referente en ese espacio-temporal, y lo inmortalizó como presente-pasado.

3.1.2 Café noir el blanc, Joinville le Pont (fotografía número dos)



Encuadre: El encuadre, se crea, principalmente, por la distribución de los personajes dentro del espacio, y por la situación en que se encuentra la cámara, es decir, en un estado fijo que inmortaliza, nuevamente, las acciones de los figurantes. Los cuatro personajes que están delante de la barra generan el peso visual, leyéndolos como primera instancia, luego nos enfocamos en el personaje de piel oscura y en su expresión.

Al final, ponemos la vista en la muchacha que atiende a estas personas. Lo interesante de esta fotografía es la creación del punto de fuga que se genera al final de la barra y la profundidad de campo, que nos da a conocer la distancia entre el punto más próximo con el más lejano de la cámara, entre más profunda sea, los personajes y/o objetos más distantes se verán más pequeños, tal como sucede en la fotografía, en el cine y con nuestra óptica.

Iluminación: Se percibe un tipo de iluminación pareja dentro de todo el encuadre, fuente que proviene desde el exterior (luz natural), y la otra, la más predominante es una fuente artificial suave que emana del sector izquierdo del bar, la impresión que genera es de una fuente puesta intencionalmente, que no pertenece al bar, por la razón que es demasiado potente para pertenecer ahí, tal es su potencia que se hace reflejar en las copas y en la ventana detrás del último personaje, y nos señala que se encuentra a unos 45°, aproximadamente, de la cámara, creando brillos en los rostros de los personajes y una ínfima zona de contraste.

Temperatura de color: Usualmente, se utilizan películas destinadas a una temperatura de color de 3200 a 3600 grados Kelvin, ya que en ese tiempo no existían películas para luz día. Por esta razón, se determina, que se recurrieron a fuentes con las temperaturas de color ya mencionadas, es decir, luz incandescente (cálida). En resumen, se estima que la temperatura de color que prepondera es cálida, alrededor de 3200 a 3600 grados Kelvin.

Contraste: Contamos con un contraste lumínico ínfimo, que se delata en el rostro del último personaje, se puede ver una pequeña sombra (creada por la fuente proveniente de la izquierda), que emana de su nariz y descansa en el rostro del mismo

Escala de plano: Se percibe una escala de plano general, donde nos da a conocer el entorno y a los figurantes, pero Doisneau nos limita a mostrarnos, dentro de ese encuadre, una mujer a $\frac{3}{4}$, y al resto de los figurantes en una escala de plano medio.

Tipo de plano: Plano fijo, frontal.

Tipo de lente: Se aprecia un lente gran angular (28-35mm), ya que nos proporciona una exquisita profundidad de campo.

Tipos de composición de imagen: La perspectiva de la fotografía se genera al leer desde el inicio de “la barra” hasta su desenlace, al final de esta podemos percibir un punto de fuga que descansa en el macetero blanco³⁰. La perspectiva se forma, también, gracias

³⁰ Ver fotografía número dos, flecha color turquesa

a la profundidad de campo, es decir, si no hay profundidad es muy difícil encontrar perspectiva y puntos de fuga.

Análisis: Al igual que la fotografía número uno, la utilización de una fuente intencional, genera la expectación de una posible fotografía realizada en un momento dictaminado por terceros. Por esta razón se formula una confusión, ya que el espectador normal no llega a percibir lo que uno logra analizando una fotografía arduamente, sino, mas bien ve lo típico, lo tangible, entonces se genera esa disputa, sobre, cuál es lo verdaderamente leído. Principalmente, Doisneau juega con el espectador, con los dos; el “profesional” y el “típico”, ya que se debe tener un sin números de antecedentes, antes de dictaminar la procedencia de la fotografía, los elementos y condiciones que la crearon, y si lamentablemente no se tienen, los que realizaron su estudio, divagarán entre lo verdadero y lo inventado.

3.1.3 Les helicopteres (fotografía número tres)



Encuadre: El encuadre es bastante simple, lo que juega un rol principal es la acción que ocurre en la fotografía. Lo primero en que uno pone su vista es en la extravagante

escultura de la mujer que se encuentra al medio de las otras, el resto de ellas solo figuran en segundo término. Bruscamente, notamos los helicópteros que sobrevuelan estas figuras, alineándose de tal manera que dibujan una equis.

Iluminación: Se emplea la iluminación natural dura, que proviene del lado derecho superior de la fotografía, connotándose por los brillos que se producen en los cuerpos de las esculturas. Esta iluminación envuelve toda la acción.

Temperatura de color: Como es una fotografía sacada en el exterior, el predominante debe ser alrededor de 5500° Kelvin, pero se percibe el cielo bastante gris, y la utilización de un filtro coloreado naranja para películas blanco y negro, que oscurece levemente el cielo y acentúa el velo atmosférico y las nubes.

Contraste: Se ve un pequeño contraste que se crea con la escultura del medio, es decir, se prolonga una sombra que nace de ella y descansa en la figura de la izquierda, generando un leve contraste entre una y otra escultura.

Escala de plano: Plano general de una acción retenida en el tiempo.

Tipo de plano: Contrapicado, que proviene de un tercero, es una lectura de un personaje que mira las esculturas y a la vez el transcurso de los helicópteros.

Tipos de lente: Se utiliza un lente gran angular (28-35 mm), ya que podemos observar que se encuentran todos los objetos dentro del encuadre, y para situaciones como estas, inesperadas, se garantiza una buena fotografía.

Tipos de composición de imagen: No se encuentran.

Análisis: Es muy difícil saber si esta fotografía fue planeada o se tomó justo cuando se debía, ya que no hay antecedentes del cómo ocurrió. Pensando que fue creada por un impulso, de un momento a otro, es bastante confortable saber que se pueden sacar fotografías así y obtener un buen resultado. Lo que hace buena esta fotografía es la acción que ocurre en ella, donde vemos cuatro helicópteros que sobrevuelan en las estatuas, a simple vista pareciera que esos helicópteros las trasladan a algún lugar, pero luego sabemos que no es así, que solo planean. Tampoco sabemos cuán altas son las estatuas y si ese efecto de contrapicado solo las enaltece más, no hay demasiados datos, pero si son pequeñas el objetivo de grandeza se cumple fielmente.

3.2 Contexto histórico de la fotografía documental elegida: Le baiser de l'Hotel de Ville

El contexto de la fotografía Le baiser de l'Hotel de Ville se relaciona con el periodo de término de la Segunda Guerra Mundial, y el comienzo de la Guerra Fría al cual podemos adjudicar la siguiente información³¹:

El Conflicto global desarrollado entre 1947 y 1991, protagonizado por los Estados Unidos de América, y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Ocupó un protagonismo clave en el siglo XX y marcó todos los conflictos que se desarrollaron entre los años 50 y los 90 del mismo. Dividió al mundo en dos bloques: occidental y oriental. El primero englobaba, pese a algunas excepciones, a toda América, Europa Occidental y la mayor parte de Oceanía, así como Corea del Sur, Japón y Taiwán. El bloque oriental englobaba a Europa Oriental, China, Cuba y a diversos países tanto en África como en el Sudeste de Asia. Estos dos bloques estaban bien definidos y eran totalmente antagonistas, ya que se diferenciaban en el terreno ideológico, político, militar y, más marcadamente, en el campo económico.

Estos bloques políticos estaban divididos en países capitalistas, mal llamados occidentales, dirigidos por EEUU, y contrapuestos a ellos, los países socialistas, mal llamados orientales, dirigidos por la URSS. A su vez, los dos bloques enfrentados formaron a su alrededor grandes campos de influencia político-militar, y arrastraron a los demás países del globo al conflicto, mediante movimientos políticos o acciones militares, tanto directas como indirectas (por medio de algún aliado regional).

Lo que diferencia a la Guerra Fría de cualquier contienda militar o diplomática anterior es que las dos superpotencias enfrentadas (los EEUU y la URSS) nunca se enfrentaron directamente utilizando sus fuerzas armadas una contra la otra, sino que aprovecharon (e incluso provocaron) conflictos regionales entre sus aliados o terceros países no alineados. También intervinieron en estos conflictos ayudando a uno de los dos bandos mediante envíos de ayuda militar, apoyo económico, o apoyo político de diferente índole, dependiendo del país y la situación estratégica o política de la región.

El choque ideológico entre comunismo y capitalismo comenzó en 1917, tras el triunfo de la Revolución Rusa, de la que Rusia emergió como el primer país comunista. Éste fue uno de los primeros eventos que provocó erosiones considerables en las relaciones ruso-americanas.

³¹ Información extraída de http://es.wikipedia.org/wiki/guerra_fría

Algunos eventos previos al final de I Guerra Mundial fomentaron las sospechas y recelos entre soviéticos y norteamericanos: la idea bolchevique de que el capitalismo debía ser derribado por la fuerza para ser reemplazado por un sistema comunista,⁶ la retirada rusa de la I Guerra Mundial tras la firma del Tratado de Brest-Litovsk con el Segundo Reich, la intervención norteamericana en apoyo del Movimiento Blanco durante la Guerra Civil Rusa y el rechazo estadounidense a reconocer diplomáticamente a la Unión Soviética hasta 1933. Junto a estos, diferentes eventos durante el periodo de entreguerras agudizaron las sospechas: la firma del Tratado de Rapallo y del Pacto germano-soviético de no agresión son dos notables ejemplos.

La II Guerra Mundial y la postguerra (1939-1947)

Durante la guerra, los soviéticos sospechaban que británicos y americanos habían optado por dejar a los rusos el grueso del esfuerzo bélico, y forjar una unión contra los soviéticos una vez que la guerra estuviera decidida a favor de los aliados, para forzar a la URSS a firmar un tratado de paz ventajoso para los intereses occidentales. Estas sospechas minaron las relaciones entre los aliados durante la II Guerra Mundial.

Los aliados no estaban de acuerdo con cómo deberían dibujarse las fronteras europeas tras la guerra. El modelo americano de "estabilidad" se basaba en la instauración de gobiernos y mercados económicos parecidos al estadounidense, y la creencia de que los países así gobernados acudirían a organizaciones internacionales (como la entonces futura ONU) para arreglar sus diferencias. Sin embargo, los soviéticos creían que la estabilidad habría de basarse en la integridad de las propias fronteras de la Unión Soviética. Este razonamiento nace de la experiencia histórica de los rusos, que habían sido invadidos desde el Oeste durante los últimos 150 años. El daño sin precedentes inflingido a la URSS durante la invasión nazi (alrededor de 27 millones de muertos y una destrucción generalizada y casi total del territorio invadido) conminó a los líderes moscovitas a asegurarse de que el nuevo orden europeo posibilitara la existencia a largo plazo del régimen soviético, y que este objetivo solo podría conseguirse mediante la eliminación de cualquier gobierno hostil a lo largo de la frontera occidental soviética, y el control directo o indirecto de los países limítrofes a esta frontera, para evitar la aparición fuerzas hostiles en estos países.

Mientras tanto, en Francia existió un movimiento llamado *La Résistance*³², dónde participó Robert Doisneau, el cuál trataba de luchar contra el Eje en el territorio francés tras el armisticio del 22 de junio de 1940, hasta la liberación en 1944.

La lucha consistió, por una parte, en acciones de información, sabotaje y operaciones militares contra las tropas de ocupación (mayoritariamente alemanas) y contra las fuerzas del régimen de Vichy. Por otra parte, se trataban aspectos más bien civiles y no violentos, como la existencia de una amplia prensa clandestina, la difusión de folletos, la producción de documentación falsa, la organización de huelgas y manifestaciones, la puesta en marcha de múltiples redes para el salvamento tanto de prisioneros de guerra evadidos, de refractarios al STO (Servicio de Trabajo Obligatorio) y de judíos perseguidos.

Los resistentes son hombres y mujeres de todas las edades, aunque a menudo jóvenes, incluso muy jóvenes. Entre éstos cabían universitarios, maestros, periodistas, ingenieros, eclesiásticos, militares, adolescentes de las clases medias y superiores, tanto como obreros, tenderos o artesanos. Sólo una minoría vivía a tiempo completo en una total clandestinidad.

Todas las capas sociales, todas las sensibilidades políticas, filosóficas y religiosas están representadas en el seno de la Resistencia. No obstante, los judíos, los demócrata-cristianos, los socialistas y los comunistas son los que más llenaban sus filas. Los conservadores como los de la Iglesia, los militares o la aristocracia, participan de forma significativa en la lucha. Una gran cantidad de extranjeros combatieron con los resistentes franceses: antifascistas italianos, antinazis alemanes y republicanos españoles refugiados en Francia; inmigrantes polacos, ucranianos y armenios; judíos apátridas. Franceses o extranjeros, es de subrayar que a nivel representativo, los judíos destacaron dentro de la Resistencia, en todos los niveles de responsabilidad y en todas las formas de combate subterráneo.

Las experiencias vividas, la supervivencia, la pobreza, la tristeza tras una guerra son los temas que forman parte del trabajo de Robert Doisneau, en la mayoría de sus fotografías se refleja el mundo después de una devastadora guerra, exceptuando la fotografía seleccionada: *Le baiser de l'Hotel de Ville*.

³² Parte de la información ha sido extraída de http://es.wikipedia.org/wiki/la_resistencia_francesa

3.3 Análisis morfológico de una fotografía de Robert Doisneau: Le baiser de l'Hotel de Ville



3.3.1 Nivel Contextual

DATOS GENERALES:

TÍTULO: Le baiser de l'Hotel de Ville

AUTOR: Robert Doisneau

NACIONALIDAD: Francia

AÑO: 1950

GÉNERO: Instantánea

GÉNERO 2: Fotografía documental

GÉNERO 3: Retrato

MOVIMIENTO: No procede

PARÁMETROS TÉCNICOS B/N / COLOR: Fotografía en Blanco y Negro

FORMATO: 35 mm.

CÁMARA: Rolleiflex

SOPORTE: Reproducción en libro impreso. Información no disponible.

OBJETIVO: Información no disponible. La ejecución de la fotografía permite pensar en el uso de un objetivo normal, ya que no se genera ningún tipo de profundidad de campo ni perspectiva.

DATOS CRÍTICOS

Comentarios críticos acerca del autor:

Artículo introductorio “Entre arte y oficio” de Jean-François Chevrier

Señala el autor de este artículo un importante rasgo de la doble relación de Doisneau con la fotografía: la interdependencia de la apuesta personal y la expresión profesional, porque, efectivamente, la formación en los secretos de la luz y los materiales es una deuda del ejercicio como fotógrafo industrial. “Se podría decir que Robert Doisneau pasó del oficio al arte gracias al fraude, robando un poco de tiempo a los que le daban trabajo, dedicándose a cosas que no interesaban a nadie excepto a él mismo y que no tenían valor comercial alguno”. Y esas imágenes, precisamente las que dependían de una estrecha relación entre su autor y el contexto en que vivía, no interesaban a nadie, nadie las quería, pero a él le proporcionaban una sensación de júbilo, no precisaba justificación alguna para tomarlas, salvo las propias fotografías.

Decía Doisneau: “Les explicaré cómo me asalta el deseo de hacer una fotografía. A veces es como la continuación de un sueño. Una mañana me despierto con una extraordinaria alegría de vivir, de ver. Entonces tengo que empezar”.

Pierre Courtade, indica Chevrier, fue el primero en interesarse por las fotografías de Doisneau, pero fue Blaise Cendrars quien escribió finalmente unos textos para dar soporte a una publicación de materiales escogidos.

Pero Doisneau no se limitó a las afueras de la ciudad, a los ambientes marginales, también captó instantáneas de sus amigos, “los convirtió en cómplices”. “Su mundo está hecho de valores frágiles que pueden venirse abajo con facilidad. Lo que más se aprecia en sus imágenes es la atmósfera que se expande entre las figuras, el gesto delicado que

configura un espacio o una actitud en un momento especial” Y, pese a ello, Doisneau no estuvo obsesionado con la perfección formal: sus fotos nacen de una necesidad y no se pueden someter a reglas, “pese a ser una persona que huye de toda dramatización, ha realizado involuntariamente una obra trágica”.

Su cámara “inmortalizaba” tanto una situación como una necesidad interior. Había visto poca fotografía antes de ser él mismo fotógrafo: algo de Tabard, de Kertész, de Brassai, de Vigneau; también se inspiró en Steinlen y Steinberg, pero, por encima de todo, fue su capacidad para la observación la que generó esa mirada sensible: “emoción ante lo frágil y lo efímero”. Doisneau es un “falso testigo”, el mundo que intenta probar es el suyo propio.

Artículo “La oscuridad no es nunca un paisaje desierto” de Jacques Prévert

La expresión poética y cálida de Prévert ajusta perfectamente sus metáforas para hablarnos del “pescador de imágenes” ante el que, ese hombre que acaba de despertarse, todavía indefenso y vacilante, ve un igual, si se trata de Doisneau; ve un “compañero de viaje, alguien que comparte con él una misma aventura: la vida”.

Tal como dice Prévert: “Incluso en el rostro más curtido se enciende una luz, un destello de felicidad que se plasma en la fotografía que luego nos emociona, simplemente porque el propio fotógrafo estaba ya emocionado. Y una vez más, asistimos al misterio de la cámara oscura y nos percatamos de que cada retrato, independientemente del talento y de la habilidad del pintor o del fotógrafo es, en un cierto sentido, inevitablemente un autorretrato” (p. 61).

3.3.2. Nivel Morfológico

Descripción del motivo fotográfico

Escena de intimidad a las fueras de las calles de París. Una pareja joven, al centro de la imagen, la cual genera toda la atención al espectador externo. Ellos se están besando, con un brazo, él la tiene tomada desde su hombro y mientras tanto con el otro, él joven le sostiene el bolso a la señorita. Ella se encuentra inmovilizada por la fuerte aprehensión. Alrededor de ellos, las personas realizan sus actividades con total normalidad.

-Elementos Morfológicos

-PUNTO

Fotografía cuya superficie es parcialmente nítida, ausente de granulado. El punto de atención se haya en el centro de la imagen, ya que se encuentran dos líneas invisibles que se desprenden de los extremos inferiores de la imagen (se connotan por la ausencia de objetos en primer termino) desembocando en el centro de la fotografía. O se puede leer de otra manera las líneas impalpables; una desde el inferior, tres cuartos de la imagen central (generando una línea oblicua que descansa en el transeúnte de la boina) y la otra que sale desde el extremo inferior derecho, atravesando a los personajes principales, llegando donde el mismo transeúnte. Creando una perspectiva horizontal que decrece al lado izquierdo de la imagen.

-LINEA

Carente componente rectilíneo. Solo podemos dilucidar las líneas intangibles mencionadas anteriormente, que se hacen connotar por la ausencia de objetos en primer término en los extremos y/o tres cuartos inferiores de la imagen. Otra, que podemos encontrar es la línea de la acera que va en ascendencia hacia el lado izquierdo de la imagen. Nos propone una cierta distribución dentro del espacio (calle) en la cual se sitúan los personajes.

-PLANO(S)-ESPACIO

El espacio es único: un fragmento de la calle parisina, hemos de distinguir dos focos de atención principales, la pareja, en primer término, centrando la visión en la fotografía (con el resto de los transeúntes, y el personaje que se encuentra sentado de espalda.

-ESCALA DE PLANOS

Plano general en primer término: la pareja y los transeúntes en donde podemos mirar detalladamente la interrelación de los cuerpos de cada figurante de la imagen fotográfica. Primer plano en segundo termino: el personaje que se encuentra sentado de espalda a la cámara. Este también se puede clasificar como over shoulder. Sólo la pareja ocupa el centro de la imagen.

-FORMA

El personaje que se encuentra en segundo término, de espalda a la cámara, dota a la imagen de una sensación de indeterminación, de superposición de capas ascendientes, que se leen oblicuamente de izquierda a derecha, esta generaría la primera. La segunda capa se divide "al medio" por donde transitan los jóvenes, donde la nitidez de la imagen es más ardua que el resto de ella. Y la tercera capa se crea detrás de los jóvenes, por donde caminan el caballero de la boina y la señorita, con el resto del fondo de la imagen.

-TEXTURA

Ausencia de grano y definición lumínica igualitaria.

-NITIDEZ DE LA IMAGEN

La nitidez de la imagen se compone solo en el centro de la fotografía, el personaje situado en el extremo inferior izquierdo goza de un fuera de foco por estar más cerca de la cámara, y el personaje que se encuentra caminando, detrás de la pareja, sufre la consecuencia de la acción en movimiento (cuando se trabaja con apertura de diafragma pequeña y una velocidad baja)

-ILUMINACIÓN

Hay focos de luz natural que puedan identificarse en el espacio de la imagen, (la luz natural del exterior), también percibo algún pequeño foco de luz artificial que proviene del frente de los personajes principales, enalteciendo sus rostros y cuerpos. Se puede argumentar porque la señorita que se encuentra al lado muchacho (la que va caminando) se encuentra con menos iluminación que los jóvenes, y eso se debe porque la fuente va dirigida solo para ellos, para que sus rostros no salgan contrastados y con pérdida de detalle.

-CONTRASTE

Imagen con contraste medio, se genera por la presencia de elementos oscuros (vestimenta, etc.) como primeros términos, y al fondo, el cielo por la alta temperatura de color de un día nublado genera contraluz dividiendo la imagen en dos espacios con distintos predominantes.

-TONALIDAD / B/N-COLOR

Fotografía en blanco y negro, carente de grano, sin predominante cromática. Aspecto general tendente a la gama de grises que refuerza la sensación de naturalidad.

3.3.3 Nivel Compositivo

Sistema Sintáctico o Compositivo

-PERSPECTIVA

La confluencia en una prolongación de las líneas invisibles que permite hablar de una sensación de perspectiva, propiciada por la de profundidad de campo. Ahora bien, el centro es establecido, salvo que este sea, de acuerdo con las líneas intangibles mencionadas, que formulan la perspectiva al centro³³ (si se leen las líneas en los extremos inferiores); y la segunda alternativa que se lee es una línea, también invisible, desde los tres cuartos de la imagen hasta el transeúnte de la boina y la otra desde el extremo inferior derecho, que atraviesa a la pareja (invisiblemente) y desemboca en el mismo lugar que la otra, es decir una perspectiva ascendente oblicua izquierda³⁴.

-RITMO

Viene determinado por la superposición de capas y el posible movimiento de los transeúntes que quedó congelado al tomar la fotografía, que dan la sensación de una caminata infinita.

-TENSIÓN

Se hallan tres tipos de tensiones dentro de la imagen: el primero evocado a la proporción del hombre de espalda a la cámara, ya que inconcientemente se trata de reestablecer, (donde la deformación sea mayor) el cuerpo a su estado natural, causada por la cercanía que se encuentra de la cámara. El segundo es la tensión causada por la orientación oblicua, se encuentra en la línea que se genera en la acera, es decir, la acera misma, ésta tensión se crea porque la línea misma trata de reestablecer las orientaciones básicas del espacio (horizontal y vertical). Por último, la tensión realizada por la forma, en este caso la

³³ Ver fotografía número uno, flecha color turquesa

³⁴ Ver fotografía número uno, flecha color rojo

imagen del caballero, que es echa por la acción en movimiento, que se ve fantasmagórica, acá se produce la tensión ligada al reestablecimiento de la figura a su estado original, al igual que la tensión producida por la alteración de proporciones.

-PROPORCIÓN

Evidente desproporción entre el segundo termino (caballero de espalda a la cámara) y el termino principal, los jóvenes del centro de la imagen. Como el segundo término está más cerca de la cámara, éste se ve más grande que la pareja, por razones obvias de óptica. Por ende la pareja asume una proporción equivalente al resto de los figurantes.

-DISTRIBUCIÓN PESOS

Irregular, cargada fundamentalmente hacia la izquierda de la imagen, que llega a ocupar más de la mitad del espacio.

-LEY DE TERCIOS

Hay dos centros de atención que están situados en zonas distintas y en capas espaciales casi superpuestas. La primera se encuentra en el tercio vertical medio y extremo izquierdo, es donde aparece el hombre espalda a la cámara y el segundo foco de atención se encuentra en el tercio vertical medio superior, es aquel donde tenemos las cabezas de los personajes que se encuentran besándose.

-ESTATICIDAD / DINAMICIDAD

La existencia de tensiones (diagonales, proporción y) y de capas superpuestas de información visual, dotan de un dinamismo a la imagen que procede directamente de su composición y no de los contenidos, toda vez que aquello que se representa es verdadera y fuertemente estático. Tal dinamismo afecta a la competencia lectora del ojo espectral, que tiene un difícil trabajo de selección mediante el que privilegiar una u otra zona.

-ORDEN ICÓNICO

No tan relevante, tal parece que nada se ha dejado al azar, en especial la ubicación de la pareja (central), aunque se abran diversas posibilidades de lectura interpretativa, se encuentran en una situación casi cotidiana de enamorados de andar tomados de la mano

y besarse donde sea, es una imagen que posee un referente pasado o imaginario, creado por el autor.

-RECORRIDO VISUAL

La presencia de tres capas con fuerza visual propia obliga a un recorrido que se detiene en primer lugar sobre los enamorados, para saltar inmediatamente al segundo termino, el caballero de espalda a la cámara y por último los transeúntes del fondo de la imagen. Designa de esta manera por el centralismo de los enamorados, luego por la tensión de proporción y al final por la tensión generada por la deformidad.

-POSE

Los personajes se encuentran en una situación de pose, generan esa condición dictaminada por un tercero, en este caso el autor. Formulando una puesta en escena creada por ellos. Por otro lado, los transeúntes se encuentran en una situación de cotidianidad.

3.3.4 Espacio de la Representación

-CAMPO / FUERA DE CAMPO

La imagen nos muestra un campo, que es el campo visible en donde ocurre toda la acción de los personajes, sin denotar mucha profundidad de campo. El fuera de campo se compone gracias a la mitad de un personaje que figura en la imagen, me refiero al personaje de abrigo y sombrero que se ubica o ubicaba en el lado derecho de la imagen, esto crea la idea de la otra mitad de cuerpo que falta, al igual que los automóviles que son tapados por los mismos personajes, son indicios de objetos que se encuentran a la vez dentro y/o fuera del campo visual, son concretados y rearmados (inconscientemente) por la concepción de fuera de campo que tenemos constituido del mundo real.

-ABIERTO / CERRADO

Es un espacio abierto, pero genera la sensación que el fotógrafo encierra la imagen al tomarla como un espía, como si estuviera mirando por un orificio.

-INTERIOR / EXTERIOR

Se trata de un exterior inmerso en la totalidad de la imagen.

-CONCRETO / ABSTRACTO

Máxima concreción. La abstracción tiene lugar a través de la discursividad que la conlleva, pero no corresponde a la construcción espacial.

-PROFUNDO / PLANO

La profundidad es resultado de una apariencia, que se genera por las líneas oblicuas invisibles. En realidad, se trata de un espacio plano.

-HABITABILIDAD

Nos encontramos en un lugar por donde transita todo París. Pero en el momento que los personajes se besan lo crean suyo por un instante. El ojo que mira sólo puede corresponder a un ente ajeno y no puede penetrarlo en otra calidad que en la de espectador.

-PUESTA EN ESCENA

Como ya hemos comentado, sólo hay una puesta en escena en cuanto a la disposición de los personajes principales, el resto de la gente se limita a ejercer su actividad cotidiana como transeúnte. La constitución de las capas hace que la pareja reciba toda la atención del espectador.

3.3.5 Tiempo de la Representación

-INSTANTANEIDAD

Ya hemos visto cómo la imagen debe haber sido preparada, pero, no obstante, la concepción de captación de una instantánea puede darse por buena, ya que la actitud de personajes principales y los transeúntes responden a una situación habitual de la realidad que tienen como referente.

-DURACIÓN

La duración se basa en el acto que están representando los personajes, posee una duración eterna, un beso que nunca termina ni terminará.

-ATEMPORALIDAD

Se trata de una situación que se sale del tiempo normal, o sea temporal, es un acto que perdurará en el tiempo, un instante congelado que nunca se acabará.

-TIEMPO SIMBÓLICO

La imagen como un presente que ya pasó, me refiero al nivel contextual de la imagen, como por ejemplo la vestimenta de otra época, de vehículos de otro tiempo. Es una imagen que sucede pero en otra época.

-TIEMPO SUBJETIVO

La subjetividad temporal va ligada al proceso hermenéutico que ejerce el espectador sobre la fotografía. Está incorporado solo el elemento informativo, cuyo carácter denotativo se transforma en connotativo. A partir de ahí, se producirá una “reconstrucción” vinculada a las experiencias cotidianas del que mira que le llevará a intuir un presente de felicidad para la pareja, de reencuentro, o tan solo la acción de entregar amor al ser querido.

-SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD

Ya hemos comentado cómo hay una serie de componentes que hacen susceptible a esta imagen de convertirla en una narración, pero ésta será posible únicamente mediante la participación creativa del espectador porque está incompleta.

3.3.6. Nivel Interpretativo

Articulación el Punto de Vista

-PUNTO DE VISTA FÍSICO

La toma está hecha frontalmente, desde la cámara hasta los personajes o más bien la mirada un transeúnte expectante a la acción (cámara subjetiva).

-ACTITUD DE LOS PERSONAJES

Hay una relación física y emocional entre los dos, que se puede apreciar con la acción de los personajes

-CALIFICADORES

Todos los elementos contextuales, que ya hemos mencionado. Además, el vestuario, parecen indicar que irán juntos a algún lugar de la ciudad.

-TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD

Genera la sensación de tener naturalidad, pero el acto realizado se debe a tener en cuenta un referente de su propia realidad, es decir, se mide la verosimilitud de la imagen porque el acto está determinado por su referente y sólo por el (realidad y es fiel a él). Esta imagen se cataloga como indicial (discurso del índice y la referencia). No podemos hablar de transparencia enunciativa porque la disposición de figurantes principales, llevan directamente a pensar en la intervención de un ente organizador. Este ente no se manifiesta físicamente.

-MARCAS TEXTUALES

Nuevamente hablamos de las líneas y sus cruces. Hay una gran riqueza mediocre en este territorio enunciativo que, pese a todo, tiene la virtud de aparentar ser parte de la realidad cotidiana, de estar ahí como por casualidad. Ni que decir tiene que podríamos preguntarnos si no es así realmente, si, al fin y al cabo, los elementos estaban dispuestos así y sólo la mirada de Doisneau fue capaz de captar el punto ideal para la representación, lo cual no cambia en modo alguno lo que estamos defendiendo.

-MIRADAS DE LOS PERSONAJES

Ambos personajes cruzan su mirada y la dejan ahí, la mantienen cerrada, es decir con los ojos cerrados. Esa mirada “llama” a una cierta dirección (central) de lectura para la imagen en su conjunto.

-ENUNCIACIÓN

Hemos visto cómo la enunciación interviene de forma muy evidente, pero, al mismo tiempo, cómo esa disposición de los objetos queda normalizada, transparente. El ente enunciator está presente para mirar a través de la cámara, para sorprender a un acto poco recurrente (la pasión de un beso), la intimidad, la complicidad. Se trata de una mirada que te deja centrado y no te permite pasar, de inmediato, “ver” el resto de la imagen. Ahora bien, el ente enunciator, pasa inadvertido, como un espía observando la

situación. Con la distribución de los personajes en el espacio, creamos líneas imaginarias, que se convierten en marcas enunciativas.

-RELACIONES INTERTEXTUALES

Muy evidentemente esta fotografía convoca el resto de la obra de Doisneau, pero también la de otros fotógrafos con vocación de “pescadores de imágenes”, que buscaban captar su entorno, lo cotidiano, el mundo que siempre desearon plasmar ante sus ojos. Es el caso de Cartier-Bresson, al que Doisneau admiraba.

3.3.7 Interpretación Global del texto Fotográfico

Esta fotografía es simple de leer, se limita a plasmar algo que sucedió o sucede en algún rincón del mundo, no solo Francia. Tiene un referente, sacada de la realidad, que es la acción de besar, y ese acto, esa huella se transcribe una y otra vez, es un indicio de algo que ya pasó o que sigue pasando en un universo paralelo.

Como se ha señalado, Doisneau introduce una esa sensación que los personajes están siendo espiados o mirados por un espectador interno a la imagen, donde la cámara pone su mirada subjetiva o el espectador que se encuentra dentro de la imagen nos señala que eso, que esta allí es lo debemos ver, nos dictamina arbitrariamente en dónde debemos poner la vista, en ese acto que se detuvo por el clic de la cámara de Doisneau, que nunca finalizará por la culpa de él.

La pareja feliz, jovial, exitosa de la imagen nos dice; miren acá encontramos el amor, ese amor eterno que todos buscan, esa efervescencia y complicidad. Que nos ayuda a tener el mundo a nuestros pies. Que las personas que no creen en el amor tengan la esperanza de tenerlo y lo bien que se siente uno cuando es feliz ese alguien.

Lo que define con paso de los transeúntes es muy simple, la gente esta demasiado preocupada “del uno mismo” y no es capaz de percibir y de disfrutar la alegría del otro, de que solo uno puede tener felicidad y goce, y si lo tiene el otro no me importa, porque no me afecta, pero realmente afecta, si uno se encuentra feliz tratará, de buena manera, al prójimo y es así, una cadena interminable.

3.5- Jean Rouch exponente del cine realidad: Breve reseña del cineasta

Jean Rouch (31 de mayo de 1917 - 18 de febrero de 2004) cineasta y antropólogo francés.

Su larga relación con los temas africanos empezó en 1941 después de trabajar como ingeniero civil supervisor de un proyecto de construcción en Níger. Poco después volvió a Francia para participar en la Resistencia francesa. Después de la Segunda Guerra Mundial, trabajó temporalmente como periodista con la Agencia France-Presse antes de regresar a África en donde trabajó como antropólogo influyente y un cineasta a veces polémico. En la década de los setenta junto a sus amigos africanos formó el "grupo" DELAROUCH, llegó incluso a ser una de las figuras más influyentes en la "imagen" de los films de la Nueva Ola. Autor de documental etnográfico desde los años 1950 hasta 1980. Murió en un accidente de automóvil en febrero de 2004, a unos 16 kilómetros de la ciudad de Birnin N'Konni en Níger central.

Sus principales películas fueron:

- 1955: Les Maîtres Fous
- 1955: Les Fils de l'eau
- 1957: Jaguar
- 1958: Moi, un noir
- 1959: La pyramide humaine
- 1961: Chronique d'un été
- 1965: La chasse au lion à l'arc
- 1974: Cocorico M. Poulet
- 1977: Ciné-portrait de Margaret Mead
- 1979: Bougo, les funérailles du vieil Anai

3.6 Análisis y visualización general de las siguientes películas:

3.6.1 Cocorico! Monsieur Poulet! (1974)

Sinopsis: Trata sobre las aventuras de tres amigos que intentan vender pollos por la sabana nigeriana con su viejo Citroën *dos caballos*.

Como en la mayoría de las películas de Jean Rouch, y como es de esperarse el trabajo de cámara, fundamentalmente es en mano, con poca precisión en el encuadre, en algunas imágenes que cortan partes del cuerpo (cabeza y/o extremidades), los personajes se pierden en el fuera de campo, esto se debe, principalmente al trabajo de improvisación y al de la puesta en escena que se formula en la película.

Sobresalen algunas composiciones de imágenes como la perspectiva y la generación de puntos de fuga al inicio de la película cuando vemos a los personajes que van a buscar al tercer integrante al lado de un puente. Los movimientos de cámara se basan en el seguimiento de las acciones de los personajes, se incluyen paneos. Cuando la cámara se encuentra estática podemos percibir la creación de una variada escala de planos: planos generales, primeros planos, planos medios y conjuntos., a la vez se intensifican los tipos de planos como son: el over shoulder (cuando se encuentran dentro del auto, manejando, se siente la mirada de otro integrante), planos laterales o de perfil (no centrados), es decir, planos que dejan cierto “aire” a la izquierda o derecha del encuadre, y los típicos planos frontales y centrados.

El tema de la iluminación se trabaja con fuentes naturales que inundan el espacio filmado, ya que mayormente nos encontramos en locaciones exteriores/día, en algunas escenas, las que son de exterior/noche se maneja la iluminación proveniente de fuentes artificiales, como es el caso de focos azulosos que se sitúan al lado de la cámara (un operador de cámara que a la vez ilumina la acción), este tipo de iluminación es mas bien focalizada, se centra principalmente en las acciones relevantes que ocurren en la aldea, cuando hay escenas con luz de una fogata, Rouch la refuerza con el foco azul, desarrollando una mezcla de temperatura de color. La temperatura de color en los exteriores/día, es cálida (anaranjada), se debe por el polvillo caoba, proveniente del suelo africano, que esta suspendido en el aire, el que le da este color a la imagen y también por el tipo de película que se utilizó, recordemos que en ese tiempo no existía la película para luz día, y se debía ocupar la de tungsteno con filtro 85 B, es lo más probable que Rouch, intensificó la calidez de la imagen sin trabajar con el filtro corrector de color.

El contraste se encuentra, mayormente, en las escenas de exterior/noche, cuando se trabaja con la iluminación focalizada y el refuerzo de esta en escenas con luz procedente del fuego, es un contraste medio, alrededor de tres puntos de diferencia entre el claroscuro, en las escenas exterior/día el contraste es leve, cerca de un punto o un punto y medio de divergencia entre claroscuro, aquí se demuestra el trabajo de fotometrear correctamente las pieles oscuras y crear el contraste necesario para la situación de la escena. Se ocupa pocas veces con contraluz, da la impresión que se trata de evitar, ya que se pierde información cuando se trabaja con personas de piel oscura, por esta razón los personajes visten ropa colorida y muy saturada, para enfocarnos solo en ellos en sus acciones.

La utilización de un lente con focal variable (zoom), agiliza el trabajo de la espontaneidad, solo se hace zoom in u out para captar las acciones improvisadas de los personajes y se ocupa el modo teleobjetivo para percatar los actos a distancia. Recordemos que los lentes de focal variable en esos años estaban de moda, y su desmedida utilización se prolongó por casi diez años.

3.6.2 Chronique d'un été (1961)

Sinopsis: Rodada con el sociólogo Edgar Morin, en la que se pregunta a mucha gente, durante el transcurso de un verano, si es feliz, en qué consiste la felicidad y cuál es el sentido de la vida. Las respuestas son tan variadas como la gente a quien los dos documentalistas entrevistan y nunca llegan a ser un fardo, pese a la complejidad del asunto, sino una sublimación de emociones a través de la palabra, los gestos y el silencio.

Este trabajo, técnicamente es mejor que el anterior analizado, aunque no estaba planeado de que se trataría el filme el resultado es bastante bueno, el trabajo con cámara en mano se enfoca a través de la precisión sutil de los encuadres, bien conformados, con planos fijos, que hacen detenerte y observar delicadamente cada detalle del encuadre como; la puesta en escena y la dirección de actores. La labor de un buen trabajo de cámara trae consigo, unas ricas composiciones de imagen que se privan de profundidad de campo y puntos de fuga (cuando Marceline va caminando frente a la cámara, al centro de la calle, y al fondo del encuadre vemos unos grandes edificios). Cuando la cámara está quieta o en movimiento, la escala de planos es más bien cerrada, se profundiza en la intimidad de los personajes con primeros planos, planos detalle y planos conjuntos, en la secuencia mencionada vemos un plano general. El movimiento de cámara, es precario,

solo se manifiesta si se siguen las acciones los personajes (paneos) o a ellos mismos, por ejemplo cuando Marceline camina por la plaza de la Concordia la seguimos con un travelling hacia la derecha o cuando hay un giro de 45° y la cámara cambia de eje, en esa misma secuencia. Otro movimiento, es un dolly out, cuando Marceline entra a una especie de estación y habla de su padre. Los tipos de planos encontrados son variados, desde el típico plano frontal, pasando por cenitales, over shoulder, laterales, contraplanos y contrapicados, por estos motivos compositivos de la técnica fotográfica se hace más interesante este filme que el resto de las películas analizadas.

Hay poco contraste porque la iluminación es muy pareja en todas las situaciones (exteriores o interiores), la utilización de fuentes artificiales en las entrevistas es casi molesta, porque es muy plana y genera poca profundidad, en algunos planos exteriores se nota una sombra demasiado marcada, producto de una iluminación dura. El tema de la temperatura de color se hace confuso, ya que la película en toda su trayectoria es demasiada gris, es muy oscura, lo normal sería que para interiores se trabajó con una temperatura, alrededor de 3400° Kelvin; y para exteriores con una temperatura de 5500° Kelvin.

Y por último, el contraluz, en esta película hay un destacable contraluz, es el de Marceline cuando camina hacia la cámara (dolly out) al medio de la calle, se percibe solo el contorno de su cuerpo, no vemos detalles de su rostro o de su expresión, por esta razón Rouch emplea el dialogo de Marceline como narración, es imposible saber, por la poca visibilidad de su rostro, si esta narración esta echa en tiempo real o se adjunto en el montaje de la película, es una narración intensa y significativa, es el producto del experimento de Rouch y Morin.

3.6.3 Les maitres fous (1955)

Sinopsis: Cuenta la historia de un grupo de gente común, conocidos entre sí, en un país de África, que se reúnen cada semana, beben un brebaje, empiezan a echar espuma por la boca y se transforman en un arquetipo ya reconocido en común, bien sea el militar, el jurista, el sacerdote, el guerrillero, y juntos recrean una historia, siempre la misma, al ponerla en escena en la selva. Al otro día los vemos en sus actividades normales.

Esta ha sido una de las películas étnicas más raras que he analizado, la gran variedad de filmes que Rouch nos da para escoger es inmersa, pero desde luego su ritmo de trabajo siempre es el mismo, hay veces que tenemos lenguajes cinematográficos distintos para cada película, pero siempre identificamos algunos puntos que se reiteran en su trabajo, eso lo hace poseedor de un estilo determinado del cómo hacer cine.

Es una película con poco sonido ambiente y narrada por Rouch, en el comienzo de esta nos enseña la vida común y corriente de los emigrantes nigerianos en el sector de Accra, donde trabajan comen y se esfuerzan por tener una mejor vida, a través de planos cerrados y fijos, se puede decir que esta primera parte es un prologo de la película, donde se pone en el tapete las vivencias cotidianas, y donde nadie se espera que algunos trabajadores tengan una doble vida, es decir, que se dediquen al participio de una secta.

Esta es una película étnica, que nos enseña un estilo de vida, creencias, rituales, que solo pueden ser vistos por espectadores distantes, casi ocultos, y esto es lo que nos quiere mostrar Rouch, nos enseña un ritual desde lejos, donde el trabajo de cámara consta, principalmente en mano, con encuadres que se realizan, dependiendo de las situaciones y acciones de los personajes, al igual que el movimiento de ésta, son paneos y tilds (up y down) imprecisos, que siguen, primordialmente, las acciones de los figurantes y describen el entorno donde se desenvuelven.

La escala de planos es la más típica, se ocupan planos conjuntos (agrupaciones), planos generales, que nos describen las acciones y los primeros planos que nos dan a conocer las expresiones de posesión que sufren estos ritualistas.

Todo este conjunto de trabajo es realizado a través de un lente de focal variable, que la mayoría de las veces, en la escena del ritual, permanece en lente teleobjetivo, provocando la carencia de profundidad de campo y de otros tipos de composición de imagen. Nos muestra un documental en tercera persona, donde la cámara es la intrusa que espía acto tras acto, una cámara que se esconde que ve desde lejos.

La iluminación en el día se nutre de la fuente natural, que es el sol, y cuando oscurece se emplea instrumentaría artificial, focos calidos o fríos que se focalizan en las expresiones de los personajes de la película, por ende la falta de iluminación trae de la mano contrastes altos, alrededor de cuatro puntos de diferencia entre el claroscuro.

3.7 Investigar el contexto histórico de la película de cine de realidad seleccionada: Chronique d'un été

En esta película se habla mucho sobre el tema de la guerra de Argelia³⁵ que se ejecutó mientras se rodaba el filme, también se percibe en los personajes su interés sobre esa trama y se debate sobre él en la misma película.

Egipto había sido el sostén esencial de la rebelión argelina. Argel se hallaba inmerso en una lucha fratricida entre el demócrata moderado Ben Khedda, presidente del gobierno provisional clandestino, el izquierdista Mohammed Budiá y Ben Bella. Todo pronosticaba que al final de la omnipotente influencia anticolonial, Argelia se envolvería en una guerra civil.

Los argelinos dan pie a que el ejército galo propine un golpe de estado en favor del general Charles DeGaulle; pero en contra del deseo de su camarilla golpista, DeGaulle adopta una postura descolonizadora llevada a suprimir los estériles gastos militares, que lo convierte en el enemigo acérrimo de sus viejos camaradas de armas, quienes organizan una sociedad secreta, la OAS, con la finalidad de poder aniquilarlo.

El primer acto del castrismo en el continente africano está unido a la lucha de la altiva y belicosa comunidad islámica argelina. El régimen cubano se unió a la campaña internacional del bloque soviético lo que hizo mella en la opinión pública francesa, cuyo gobierno luchaba por la protección de sus despojos de la preguerra.

En 1961, Cuba había prestado una ayuda considerable a los combatientes del FLN en su guerra contra el colonialismo francés. Tanto que el gobierno del general DeGaulle prohibió, en represalia, los vuelos de Cubana de Aviación por los cielos de Francia. Castro impone silencio a la vieja guardia marxista cubana sobre la forma en que Ben Bella aplasta a los comunistas argelinos, y hace todo lo posible por ocultar el papel filocolonialista del partido comunista francés y la actitud tibia adoptada por la URSS en esta lucha.

La Argelia independiente aspira en su proyección exterior a una política en favor de la lucha armada de los movimientos de liberación nacional afroasiáticos, entre ellos la galvanización de los movimientos anti-rhodesianos y anti-sudafricanos, así como la promoción del foco guerrillero en estados ya constituidos, como el Congo, Senegal, Chad, y Camerún.

³⁵ Parte de la información ha sido extraída de http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_Argelia

Este enfoque argelino, coincidirá con las intenciones de Castro en el continente; ambos mandatarios conciertan una estrategia insurgente, donde Cuba asume como suya la política argelina en África y específicamente el sostén a los alzamientos tribales en el Congo. Se crea, además, un torrente de fanáticos movimientos armados del Tercer Mundo contra los países “pro-imperialistas”.

Por esa época existía una intensa y secreta pugna entre los jefes de las naciones árabes por controlar la enorme herencia de Hermann Goering, depositada en un banco de Lausanne, destinada a los palestinos, puesto que en el testamento de Goering rezaba que la misma debía ser utilizada para luchar contra la “supremacía judía”. En parte, el diferendo egipcio-argelino se emponzoñó por este episodio, o sea: quién iba a poseer el control de esta cuantiosa suma de dinero.

El premier cubano se aferra a su alianza afro-europea con Argelia; pero halla un poderoso valladar en Nasser (primer egipcio en gobernar un Egipto libre desde el año 526 antes de n.e., cuando fue derrotado por los persas el faraón Psamético III), firme supervisor del espectro político del mundo árabe. Los intentos reiterados de la alta dirigencia castrista por tender un puente con los egipcios resultan infructuosos, y los soviéticos no mostraron inclinación en facilitar un acercamiento entre ambos.

El desacuerdo Castro-Nasser resulta tan turbio que el mandatario cubano sostendría relaciones diplomáticas con Israel hasta la muerte del gobernante egipcio, pese a que ello conspiró contra la imagen de Castro en el mundo islámico. Este sordo desacuerdo es una de las causas del estrecho acercamiento de Castro a Argelia y explica el que Ben Bella fuera aupado por La Habana para disputarle a Nasser la hegemonía de la región.

EL CONFLICTO FRONTERIZO

En octubre de 1963, estalla el conflicto fronterizo argelo-marroquí, largamente incubado desde tiempos coloniales. Esta conflagración sirve para poner en práctica el primer experimento militar castrista de envergadura en África. La disputa se inicia en las comarcas saharianas de Hassi-Beida, reclamada por ambas partes y luego se extiende al sur, a las arenas de Tinduf y hacia el norte, a la zona pedregosa de Colomb-Bechar. Al estallar el conflicto argelo-marroquí, Castro siente que tendrá un papel protagónico en Argel; ofrece apoyo y solicita permiso para despachar una fuerza voluntaria simbólica. Entre otras razones, quiere borrar la irritación de Ben Bella por los pronunciamientos favorables del gobierno cubano en ocasión del reciente fallecimiento del presidente israelí

Ben Zvi. En el mes de agosto, Castro envía una delegación militar a Ben Bella, encabezada por el Che Guevara, acompañado de Víctor Dreke, Harry Villegas (Pombo) y Raúl Suárez Gayol, para que coordinen la ayuda que se debe prestar. Argelia complementa este poderoso núcleo con una unidad de tanques y artillería de campaña enviada por Nasser. La combinada presencia cubano-egipcia, está coordinada y aprobada por la URSS, que autoriza la remesa de material de guerra y unidades egipcias

El antagonismo argelo-marroquí y la comparecencia de una columna militar castrista suscita ansiedad entre los estados de la zona, los cuales tratan de impedir su internacionalización, encauzando el conflicto hacia las negociaciones. Siria, Ghana, Irak, Túnez, Etiopía y Malí predicen diversas soluciones y ofrecen sus oficios mediadores para atajar la maquinaria Castro-argelina, que amenaza con extender los choques fronterizos a pleno territorio marroquí.

Salvo el caso de Egipto, Siria e Irak, que se inclinan hacia el costado argelino, casi todos los países afroasiáticos se declaran neutrales ante los dos contendientes. La Liga Árabe adopta una resolución exigiendo el cese del fuego y crea un comité de mediación. Argelia demanda un cónclave urgente de la Organización de Unidad Africana (OUA), propuesta que es impugnada por Marruecos, negada a abandonar las zonas de Hassi-Beida y Tinjoub.

En octubre 28, se consuman en Malí las negociaciones entre los dos mandatarios antagónicos. Se acuerda un armisticio a partir del 2 de noviembre así como una franja desmilitarizada; se aconseja una reunión urgente de la OUA y la suspensión de todos los ataques verbales por ambas partes. Pese a todos los denuedos, no es hasta el 4 de noviembre que las falanges cubanas se estacionan, poniendo fin al rápido ciclo destructivo. Esta operación queda como el primer acto de participación exterior de los guerreros de Castro. Estas unidades, después de permanecer un tiempo en Argelia donde fundan cuarteles de instrucción para reclutas africanos, se transfieren al Congo Brazzaville, para montar la siguiente maniobra de envergadura en el continente africano: el Congo.

3.8 Análisis morfológico a nivel de fotograma de una secuencia de Cronique d'un été



3.8.1 Nivel Contextual

DATOS GENERALES:

TÍTULO: Cronique d'un été

AUTOR: Jean Rouch y Edgar Morin

NACIONALIDAD: Francia

AÑO: 1961

GÉNERO: Fotograma

GÉNERO 2: Filme

GÉNERO 3: Retrato

MOVIMIENTO: Cinema-verité

PARÁMETROS TÉCNICOS B/N / COLOR: Blanco y Negro

FORMATO: 16 mm.

CÁMARA: Eclair

SOPORTE: Extracción de un DVD.

OBJETIVO: Información no disponible. La ejecución de la fotografía permite pensar en el uso de un objetivo gran angular, ya que se genera profundidad de campo, perspectiva y punto de fuga.

DATOS CRÍTICOS

Comentarios críticos acerca del autor: Citado por Bill Nichols en *Representing Reality*, Indiana University Press. pág. 39

"El realizador de *direct cinema* introducía su cámara en una situación de tensión y esperaba lleno de esperanza a que ocurriera una crisis; la versión de Rouch del *cinéma vérité* intentaba precipitarla. El artista de *direct cinema* aspiraba a la invisibilidad; el artista que seguía el *cinéma vérité* de Rouch era generalmente un participante reconocido. El artista del *direct cinema* juega el rol de un invitado no implicado; el artista del *cinéma vérité* toma el de provocador". Barnouw. Por otra parte, Jean Rouch se propone la creación de una "*etnografía ficción*", y, en este sentido, el argumento está sugerido por los propios actores, que intervienen también en la organización de la puesta en escena filmada. Es decir, en la película de Kiarostami el actor no tiene conciencia de que su vida es la que se está reflejando en el film; está sujeto a las órdenes del director, aunque pueden desobedecerlo. Mientras que en las películas de Rouch, los actores saben que son actores, personajes y sujetos al mismo tiempo. La relación entre actor y director en la obra de Rouch está definida por la complicidad.

Artículo introductorio Jean Rouch: El cine directo y la Antropología Visual por Rosa Elena Gaspar de Alba

"...sostenía Rouch, que debe permitirse que la realidad hable por sí misma y se "revele". El "cine directo" se construye entonces sobre la base de la participación e incluso de la provocación: de otra manera la "realidad" filmada permanece oculta, disimulada y sin expresar su autenticidad. Las grandes aportaciones de Jean Rouch a la historia del cine no se refieren únicamente a la presentación de aspectos de la vida y de la muerte de las comunidades que filmó, sino que se refieren también a las técnicas cinematográficas que

se acercan a la realidad filmada bajo ciertas condiciones: el entendimiento, el intercambio, la convivencia prolongada con los hombres y mujeres que captó con su cámara, creando así un nuevo género dentro del cine etnográfico, mientras construía, al mismo tiempo, las más sólidas bases de la antropología visual...”

3.8.2. Nivel Morfológico

Descripción del motivo fotográfico

Marceline, camina al frente de la cámara, al centro de la calle. Se encuentra rodeada de edificios, ella narra parte de su vida (un antes y después), previamente al ser arrestada por los Nazis y lo duro que le ha sido reincorporarse con su familia. Vemos su cuerpo a contraluz, lo que nos impide saber si dialoga sola, o es una narración en otro tiempo, fuera de esa escena.

-Elementos Morfológicos

-PUNTO

Fotograma donde la superficie es parcialmente nítida, ausente de grano. El punto de atención se haya en el centro de la imagen, donde vemos a Marceline frente a la cámara, las dos líneas, que se generan con el borde de los edificios intersectan en la cabeza de Marceline, creando el punto y el centro de atención. Estableciendo una perspectiva vertical que decrece en el centro de la imagen.

-LINEA

Las líneas son el preponderante del fotograma, podemos dilucidar las líneas que se crean con el borde de los edificios, las líneas curvas de las aceras que generan profundidad en la imagen y todas aquellas líneas que hacen la textura de los edificios

-PLANO(S)-ESPACIO

El espacio es único: un fragmento de la calle parisina, que en la película nos hace creer que es una calle continúa de la Plaza de la Concordia, pero la utilización de un montaje bien realizado, hace confundir a cualquiera, además como cineastas se sabe de los dones de la post-producción.

-ESCALA DE PLANOS

Plano general, que nos da a conocer todo el cuerpo de la actriz y además nos enseña parte del espacio. Este plano es frontal que contiene, un trabajo de contraluz, y un leve contrapicado

-FORMA

Encontramos dos tipos de lectura de formas; la primera es el escorzo geométrico que se genera cuando las del objeto representado carece de partes paralelas al plano de la representación, como es el caso de la deformidad de los bordes de los edificios por la causa de la perspectiva y el leve contrapicado. La segunda es un traslapo que nace a raíz de la superposición de los términos, como se ve en el fotograma, el primer término es la silueta de Marceline, y en segundo término tenemos el resto de los edificios, esta superposición ayuda a la tridimensionalidad, en especial esta fotografía, ya que poseemos un termino frontal y nos evita pensar que todo se encuentra pegado al fondo del encuadre.

-TEXTURA

Ausencia de grano, pero como se menciona anteriormente, la textura se conforma por cada línea que cubre los edificios, por otro lado también encontramos un poco de textura en el extremo superior izquierdo, dónde se asoman unas ramas con sus respectivas hojas.

-NITIDEZ DE LA IMAGEN

La nitidez de la imagen se dispersa por todo lados, es una imagen muy nítida, a nivel de desenfoque, se hace notar la intención del director de fotografía, al dejar al único personaje de la secuencia oscuro, sin detalles en su expresión, sólo su silueta. Aquí vemos que hay distintas formas de dejar una fotografía poco nítida.

-ILUMINACIÓN

La iluminación natural, vale significativamente en esta secuencia, ya que sin ella no se tendría el resultado ya visto, se intensifica el objetivo de los directores de fotografía, ya que tuvieron posibilidades de manejar esa situación, reforzando con fuentes artificiales y por motivos ya analizados ese fotograma se dejo así.

-CONTRASTE

Imagen con contraste medio, se genera por la presencia de la silueta oscura de Marceline en el centro de la imagen, como primer término, y al fondo, el cielo por la alta temperatura de color de un día nublado se provoca un contraluz separando el centro con el fondo de la imagen.

-TONALIDAD / B/N-COLOR

Fotograma en blanco y negro, carente de grano, con predominante oscuro en el centro de ella. El resto tiende a la gama de grises que refuerza la sensación de naturalidad.

3.8.3 Nivel Compositivo

Sistema Sintáctico o Compositivo

-PERSPECTIVA

Si se prolongan las líneas de los bordes de los edificios con las líneas curvas de las aceras, creamos perspectiva, el problema que nace, es que al encontrarse Marceline en el centro de la imagen, nos delimita trabajar en la creación de un punto de fuga imaginario, pero a pesar de esto, lo tenemos en el inconsciente, la dibujamos sin querer, nos la conjeturamos que traspasa el cuerpo de Marceline y desemboca en el final de la calle.

-RITMO

Viene determinado por la superposición de capas, es decir, por el trabajo en primer término (Marceline) y la lectura del segundo término (los edificios)

-TENSIÓN

Se hacen connotar dos tipos de tensiones la primera es la tensión causada por la orientación oblicua, se encuentran en las líneas que se genera al borde del edificio y los costados de las aceras, ésta tensión se crea porque la línea misma trata de reestablecer las orientaciones básicas del espacio (horizontal y vertical). Por último, la tensión realizada por la forma, en este caso la imagen de los edificios se trata de reestablecer

con la figura de su estado original, al igual que la tensión producida por la alteración de proporciones.

-PROPORCIÓN

El leve contrapicado nos demuestra cómo los edificios toman una proporción desmedida, al mirarlos desde ese punto de vista, por lo tanto la desproporción esta inmersa en su totalidad dentro de todo el encuadre.

-DISTRIBUCIÓN PESOS

Regular, cargada fundamentalmente a cada lado del encuadre, esta distribución equivalente la genera la ubicación de los edificios, uno a cada lado de los extremos.

-LEY DE TERCIOS

Si creamos una línea imaginaria que divida al fotograma en tres tercios, lo logrado sería es tener en cada lado (izquierdo-derecho) un edificio, lamentablemente no se cumple el objetivo de esta ley, que nos dictamina encuadrar puntos de atención en cada tercio. Pero si tenemos la imagen de la muchacha en el tercio del centro, lo cual, es donde primero fijamos la vista.

-ESTATICIDAD / DINAMICIDAD

La existencia de tensión en la forma a través de un escorzo geométrico crea un nivel de dinamismo, ya que inconscientemente se trata de reestablecer la imagen con la original. La superposición de términos, es decir, tener una imagen en primer y otra en segundo termino sobrepasan al espectador de información visual, tal dinamismo afecta a la competencia lectora del ojo espectral, que tiene un difícil trabajo de selección mediante el qué privilegiar, una u otra zona.

-ORDEN ICÓNICO

El trabajo de poner a Marceline en ese lugar y de mantenerla en incógnito se ha realizado intencionalmente, el trabajo ha sido forzado por un tipo de imagen creada que rondaba en la cabeza de los realizadores. Esta imagen no pertenece a ninguna imagen icónica, es una imagen creada por los directores.

-RECORRIDO VISUAL

El recorrido visual nace en el centro del fotograma, aquí es donde primero leemos la situación del personaje, luego, seguimos con la lectura del trasfondo del encuadre. Primero se lee el centro por impresión que da a simple vista tener una silueta totalmente opacada por el contraluz, después nos fijamos en el cielo, en la composición que crean las líneas de los bordes del edificio, y por último dirigimos la vista a la acera de las calles

-POSE

El personaje no se encuentra en situación de pose, sólo avanza por ese camino como si desfilara lo que narra. Lo que, se dictamina por terceros, es el por donde caminar, la actitud con que se enfrenta lo dicho.

3.3.4 Espacio de la Representación

-CAMPO / FUERA DE CAMPO

La imagen nos muestra un campo, que es el campo visible en donde transcurre la acción del personaje. El fuera de campo se compone gracias a lo que no vemos de los edificios, es decir, inconscientemente construimos lo que falta y lo incorporamos fuera del campo visible, son indicios de objetos que se encuentran a la vez dentro y/o fuera del campo visual, son concretados y rearmados (inconscientemente) por la concepción de fuera de campo que tenemos constituido del mundo real.

-ABIERTO / CERRADO

Es un espacio abierto, pero genera la sensación de estar encerrado por el techado que cubre la calle.

-INTERIOR / EXTERIOR

Se trata de un exterior inmerso en la totalidad de la imagen

-CONCRETO / ABSTRACTO

Máxima concreción. Vemos a una mujer caminando por el centro de la calle. Y ante eso no hay nada abstracto.

-PROFUNDO / PLANO

Se trata de un espacio plano, que gracias a las líneas de los bordes de los edificios y las de la acera, más el leve contrapicado generan una profundidad de campo

-HABITABILIDAD

Nos encontramos en un lugar por donde transita mucha gente. Pero en el momento que Marceline camina por el centro de la calle lo crea suyo por un instante, como el receptor de todo lo que ella habla.

-PUESTA EN ESCENA

Se genera un trabajo en la puesta en escena, un sistema de improvisación de una caminata sin fin, y de la elección de un diálogo adecuado para la acción a realizar en la secuencia. Este tema se abordará íntegramente en el capítulo IV.

3.3.5 Tiempo de la Representación

-INSTANTANEIDAD

El trabajo de la instantaneidad en este fotograma, no es presentada como tal, es decir, se sabe que es una imagen creada por terceros y que la puesta en escena ha sido creada y no improvisada (en ese fotograma) o sea, le solicitaron a la actriz caminar y hablar de tal tema, al realizar esta acción, tal como se la imponen, en el momento requerido, crea cierta espontaneidad, por ende la instantaneidad se crea al hacer lo que le dicen en el momento que debe.

-DURACIÓN

La duración se basa en el acto que está representando Marceline, posee una duración eterna, un camino infinito que nunca termina, una historia que jamás podrá borrar en su vida

-ATEMPORALIDAD

Se trata de una situación que se sale del tiempo normal, o sea atemporal, es un acto que perdurará en el tiempo a causa de haberla extraído como imagen aislada (fotograma)

-TIEMPO SIMBÓLICO

La imagen como un presente que ya pasó, me refiero al nivel contextual de la imagen, en donde podemos destacar la vestimenta y otros objetos que intensifican la vivencia en otra época. Es una imagen que sucede pero en otro período.

-TIEMPO SUBJETIVO

La subjetividad temporal va ligada al proceso hermenéutico que ejerce el espectador sobre el fotograma. Esta incorporado solo el elemento informativo, cuyo carácter denotativo se transforma en connotativo. A partir de ahí, se producirá una “reconstrucción” vinculada a las experiencias cotidianas le llevará a intuir un presente de mas bien triste por Marceline, ya que el recuerdo sobre su padre que divaga ha permanecido y permanecerá durante mucho tiempo.

-SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD

Para saber el contenido del fotograma primero se debe complementar con la narración que efectúa Marceline, de otra forma es casi imposible saber de que trata la forma del fotograma. Es decir, la narratividad por si solo, como imagen aislada no resulta del todo bien,

3.8.6. Nivel Interpretativo

Articulación el Punto de Vista

-PUNTO DE VISTA FÍSICO

El fotograma está realizado frontalmente a contraluz, desde una cámara con un leve contrapicado que engrandece ciertos puntos.

-ACTITUD DE LOS PERSONAJES

Marceline mantiene una actitud más bien fría, y con la emoción a flor de piel. Se hace connotar, a través de su narración y un cierto sollozo la extrema relación que existía con su padre.

-CALIFICADORES

Es difícil mantener calificadores cuando sabes de qué trata la imagen al ser escuchada su narración. Solo se puede identificar la soledad y el ocultismo el personaje que tratan el tema de la tristeza. La soledad y la caminata infinita, indican un camino sin rumbo.

-TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD

Genera la sensación de tener naturalidad, pero el acto realizado se debe a la creación de tercero. No podemos hablar de transparencia enunciativa porque la disposición del figurante, lleva directamente a pensar en la intervención de un ente organizador. Este ente no se manifiesta físicamente.

-MARCAS TEXTUALES

Nos fijamos, nuevamente, en la posible intersección de las líneas de los edificios y las de la acera, que han permanecido ahí siempre, toda la vida, pero si la hacemos denotar tienen la virtud de aparentar y de ser parte de la realidad cotidiana, de estar ahí, de esa manera (oblicuas) como por casualidad. No podríamos preguntarnos el por qué se dispone de este tipo de composición, y por qué Rouch enmarco este encuadre de esa manera, solo podemos decir, que el tiene y coloca la cámara dónde el cree que deba estar.

-MIRADAS DE LOS PERSONAJES

La mirada de Marceline se pierde, ya que no podemos ver la expresividad de su rostro por causa del contraluz, pero se genera la impresión de que lleva consigo una mirada perdida en el horizonte.

-ENUNCIACIÓN

El trabajo enunciativo, no se genera al igual que el de una imagen fotográfica, la enunciación se pierde, ya que esta imagen no “habla por si sola”, no nos dice cual es la forma de su contenido. Pasa algo muy parecido cuando hablamos de narratividad, esta solo se da si el fotograma tuviera algo más que decirnos, algo que traspasará los límites entre imagen y sonido. Aquí se cita a la frase: *“una imagen vale más que mil palabras”*, pero que sucede si esta no mantiene su lazo enunciativo, la frase dejaría de tener significado, por ende dejaría de existir, es lo mismo que sucede cuando no hay un tipo de enunciación, la imagen deja de existir y de significar algo.

-RELACIONES INTERTEXTUALES

El trabajo que realiza Rouch y Morin, deja como tema de discusión el trabajo de manipular una realidad, ya sea a través de la puesta en escena, de la dirección de actores, etc. O de escoger la “realidad” que más le convenga, al igual que el resto de realizadores del cinema-verité que juegan, crean y manipulan alrededor del mundo a través, del free-cinema (Inglaterra) y el candid o living camera (Estados Unidos).

3.9 Análisis de la puesta en escena de la película de Jean Rouch

El trabajo documental despliega una variedad de modalidades que se adjudican a cada tipo de documental, o mejor dicho, a la manera de hacer documental, como lo da a entender Bill Nichols en el texto *La Representación de la Realidad*, para desarrollar mejor el tema, se menciona cuatro modalidades de documentales, como lo son: el documental expositivo (Grierson y Flaherty) que surgió de los modos de distracción del cine de ficción, con la característica de un narrador omnisciente y con puntos de vistas románticos y didácticos que querían dar a conocer información acerca del mundo histórico; también tenemos el documental de observación (Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman) brotó por la aparición de cámaras más transportables y que graban el sonido sincrónicamente, éste tipo de modalidad permitía al realizador grabar a las personas sin que ellas se dirijan a la cámara. La modalidad interactiva (Rouch, de Antonio, y Connie Field) nació por la fácil transportación de la cámara y por la evidente perspectiva del director. Querían mantener un contacto más cercano con los individuos, surgieron estilos de entrevistas y modos intervencionistas, asegurando al realizar un trabajo más activo de los sucesos que ocurrían en el rodaje, el cineasta podía, también, adjudicar relatos de los acontecimientos ya ocurridos a través de espectadores y peritos que el público podía ver. Y por último la modalidad reflexiva (Dziga Vertov, Hill Godmlow y Raúl Ruiz) apareció de un deseo de crear que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes, es decir, de poner a prueba la impresión de realidad, esta modalidad es introspectiva, utiliza recursos de otras modalidades de documentales, pero acá los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto. Este breve resumen clarifica en qué modalidad se encuentra el trabajo de Jean Rouch, por lo tanto, debemos erradicar nuestra teoría a la modalidad de documental interactiva.

El trabajo de la puesta en escena de Rouch y Morin, en la película analizada esta dentro de las categorías y características que Nichols define como modalidad interactiva, vemos que a través de los actores podemos dilucidar el objetivo principal que quiere encontrar Rouch, a través de entrevistas dónde predomina el diálogo y los monólogos, donde se enfatiza el reencuentro entre realizador y actor, donde los figurantes ponen en el tapete sus vivencias, sus reflexiones, que son extraídas inconscientemente por los realizadores, dónde se exponen a la manipulación de entes terceros, como vemos en el fotograma extraído, donde notamos a Marceline haciendo un monólogo sobre una parte de su vida, donde relata lo que le sucedió, lo que le extrajeron a la fuerza, *como un argumento producto de la interacción entre realizador y sujeto*³⁶. Por ende, el trabajo de la intervención, ya sea espacial o en áreas como la dirección de actores, genera las instancias para obtener lo que el realizador de esta modalidad busca, un personaje capaz de lograr la obtención de la mayor atención de los espectadores a través de argumentos, de experiencias reales, de un personaje que se tuvo de referente a él mismo cuando vivía la realidad en el presente.

CAPITULO IV. PUESTA EN ESCENA DE JEAN ROUCH Y ROBERT DOSINEAU: ¿DIFERENCIAS O SEMEJANZAS?

4.- La puesta en escena y las teorías que relacionan sus obras

A través del arduo trabajo realizado, se pueden identificar una cierta cantidad de componentes que comprometen a cada uno de los artistas escogidos, es decir, que mantiene ciertas características que hacen que sus trabajos se encuentren dentro de una misma línea de análisis como imagen aislada, sin embargo también hay ciertas medidas que no se intersectan en el medio plástico de la imagen como tal. Es dificultoso establecer aristas en común con dos artes distintas, aunque se mencionó en capítulo dos, cada imagen posee, en cierto sentido algo de la puesta en superficie, el trabajo de crear profundidad dentro de un soporte plano, ya sea la tela, o el soporte de la emulsión fotográfica, todas intentan generar pistas de profundidad, ya sea a través de iluminación,

³⁶ Bill Nichols, La Representación de la Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental, pág 84. Ed. Paidós, Barcelona, 1997

de contrastes, de la perspectiva, etc., cada uno de los artistas pretenden engañar al espectador tratando de incluir una imagen tridimensional en un espacio bidimensional, y lo logran, los espectadores formulan inconscientemente en sus retinas una especie de “imagen latente” que consigue captarla como una imagen tridimensional, en conclusión nuestra visión nos engaña. Para comenzar a dilucidar aquellas características que atraviesan las fronteras entre lo fotográfico documental y el *cinéma-verité*, se tuvo que descifrar desde lo más ínfimo, cada línea, punto, textura, forma, composición que componen la imagen como tal. La labor comenzó por desmenuzar y analizar, todo aquello que se hallaba en la imagen documental. A simple vista vemos una imagen que fue tomada en el “instante decisivo” que tuvo Robert Doisneau, pero al investigar los hechos y los antecedentes de esa fotografía, nos deja confundidos, ya que encontramos un serie de veredictos que nos dice otra cosa, como se menciona en el primer capítulo de esta tesis, donde se menciona que la fotografía fue posada y que los figurantes de aquella, eran actores y novios a la vez, que con el pasar los años ellos demandaron a Doisneau ya que nunca les llegó un recibo de las ganancias de la fotografía. Al tiempo Doisneau desmintió todo y mencionó que les dio en el favor solo para que dejaran el fastidio. A pesar de todos los comentarios y argumentos dichos, es a través del análisis morfológico como se puede desmentir y averiguar la verdad.

Este análisis nos arroja un detalle muy particular al observar detenidamente el origen de cada fuente lumínica, una de ellas nos indica que proviene del sector derecho de la imagen, que irradia en el centro de la fotografía y aumenta la luminosidad de los actores, no perdemos detalles de sus expresiones y acciones, en cambio la señorita que pasa al lado del joven principal, mantiene la misma dirección y ubicación en el espacio, pero ese destello que ilumina a los jóvenes no lo hace con ella, siendo que el haz de luz proviene de la misma dirección, en conclusión esa fuente la dispusieron en ese lugar solo para aumentar el carente lumínico que poseían los actores principales. Entonces, si instalaron esa fuente a propósito, la iluminación ya está intervenida y determinada por terceros, la fotografía dejó de ser parte del “instante decisivo”, sino que es fragmento de una fotografía posada, intervenida.

El punto de la intervención en la creación de una imagen se manifiesta, también, dentro de toda la instauración de la película escogida: *Chronique d'un été*, al hacer el análisis morfológico, cuando estudiamos el espacio y la distribución de la actriz dentro de el sabemos de antemano que esa secuencia fue intervenida, es donde vemos avanzar a Marceline por una calle, y nos relata sobre su padre, la imagen a contraluz testifica que el

rostro de Marceline debía ser resguardado, pero, ¿por qué?. Desde el comienzo del filme los realizadores nos dan a conocer que no poseen de un guión previo, pero si de una idea, el propósito de intervenir en las vidas de los personajes, el cómo afecta esa intervención, entonces de dónde crean esa “realidad intervenida” cada personaje, al igual que los figurantes de la fotografía posada tienen un referente, una imagen indicial que les muestra como se debe ver la imagen que trabajarán, es decir, poseen dentro de sus mentes un arquetipo de referente que ellos mismos vivieron, que analizaron y juzgaron listos para ser representados, nuevamente, ante el mundo real. El trabajo de la imagen como index se refleja trabajosamente en estas realizaciones, el index es y será su piso de apoyo para generar nuevas imágenes a través de él. La única forma en dónde podemos encontrar una imagen pura, sin intervención (en forma de *punctum*) alguna, es cuando la película se expone, el acto-huella³⁷, donde se perciben los primeros indicios de la imagen latente. Entonces a través desde esta conclusión se descifra que la imagen index, desde el comienzo es intervenida, desde que se eligió el tema, el tipo de película, hasta su revelado. El director o fotógrafo de cada obra extrae el realismo puro de las vivencias o referencias de otras personas, un realismo que ya está establecido, o mejor dicho un realismo referencial que deja que le extirpen su realismo indicial para ser utilizado para la recreación de un fotograma o una fotografía que formaran parte de las vivencias personificadas por actores o figurantes. Pero como ya sabemos eso de antemano, ahora es el turno de la puesta en escena, el cómo estos dos trabajos a simple vista diferentes e intersectan.

El tema de la verosimilitud sobre las vivencias se comparte en ambos casos, cada arte trata de reflejar las técnicas ópticas que simulan movimientos desde un mismo eje óptico, como es el caso del zoom, es decir, no es necesario recrear distintos puntos de vistas, ya que la cámara no nos permite, ya sea por su rigidez y su monocularidad, el espectador esta consiente que la imagen que ve en la pantalla o a través de una fotografía es monocular y bidimensional, en relación con la realidad, éstas no son aceptadas. Entonces desde un principio la creación de la imagen óptica a través de estos “objetivos” no es la que verdaderamente percibimos nosotros, cabe recordar, el tema de la creación de “pistas de profundidad”, y que el objetivo de la cámara es llamado así porque capta la objetividad misma. Pero sabemos, como se menciona en un párrafo anterior que nada es objetivo, nada es al azar, todo se predispone, entonces esa objetividad no es parte de la verosimilitud del mundo real, esa objetividad se convierte en un tema subjetivo.

³⁷ Ver diagrama número uno

Pero aquí es donde se contradicen los temas, porque si existiera la objetividad de parte de cada artista o realizador, la censura por ideología no existiría, pero coexiste y por ende la autocensura también, que hace desaparecer temas y la forma de trabajarlos, y para evitar eso se debe recurrir a la utilización de contenidos y formas del contenido verosímiles que posean un “posible “ o “verdadero” real en el discurso de cada imagen.

El trabajo de la puesta en escena, dentro de estas dos obras se difiere en la interpretación a base de la realidad, es decir, se genera un comportamiento realista en cada uno de los actores, realismo puro (como el mencionado anteriormente), siempre y cuando ese realismo pertenezca a la apuesta de la escena, del plano o de la secuencia, en el caso de las puestas en escena analizadas cada uno de los actores recrea de manera fidedigna el realismo referente, actuando como un par de jóvenes enamorados de los años cincuenta o simplemente como una joven consumada por la tristeza que le trajo un recuerdo, pero debemos recordar, lo mencionado anteriormente, sobre que esa pareja era real y que las vivencias de Marceline también lo eran, entonces el mayor reto de la puesta en escena era traer de vuelta esos recuerdos pertenecientes a referencias vividas, y eso es lo que se debe rescatar, la labor de cada uno de los personajes que llevaron consigo un referente pasado y lo representaron en el presente fílmico y fotográfico, una puesta en escena que trabaja con referentes. Es por esta causa que las fotografías posadas y las películas del *cinema-verité* siempre mantendrán un buen trabajo de puesta en escena, porque a pesar de ser intervenidas, la creación y el trabajo con un buen referente, traerá consigo la labor de unos buenos actores o figurantes.

El tema de la interpretación que trabajó cada actor de las realizaciones analizadas, llevan una función apropiada para cada personaje que representaron, es decir, cada personaje interpretó de manera coherente las vivencias referenciales de donde fueron sacadas, nos demuestran una vez más que sus trabajos se basan a una fiel interpretación referencial y que cada uno de ellos mantienen su trabajo dentro del contexto de cada obra.

Por otro lado, la interpretación que es ayudada por técnicas de montaje, es decir, la selección de fotogramas que se combinan para llevar a cabo una interpretación que no podría ser dentro del propio set de grabación, y que logran intensificar el contexto de cada interpretación, ya que podemos situar a la cámara desde cualquier punto de acuerdo a la acción de cada individuo, desde muy cerca o muy lejos.

Para concluir con el tema de las semejanzas entre la fotografía documental y el *cinema-verité*, es necesario añadir, que también se encontró una diferencia o mejor dicho

un obstáculo que me detuvo, como ya se mencionó anteriormente en el capítulo tres, donde se analiza la imagen aislada de *Chronique d'un été*, se encuentra el trabajo de analizar una imagen fuera de contexto, es decir, que el contexto de ella proviene en conjunto con el contexto de toda la película, de esta manera se dificulta crear interpretaciones intertextuales, enunciaciones, o todo aquellos que tome en cuenta la forma del contenido de la imagen, este problema sucede, principalmente por la carencia de información que nos da un fotograma, en especial si esa imagen es extraída de una secuencia donde transcurre un diálogo o monólogo. Si la imagen se ubica sola, sin antes tener un contexto o saber sobre la organización formal de su contenido, es difícil enmarcarla dentro de un significado previo, da a entender que carece de referente que no pertenece a ese mundo referencial. Por estas circunstancias es por la que se debe mantener un riguroso cuidado y acertar en la elección del fotograma correcto, se ve difícil, ya que la imagen fotográfica documental esta trabaja como “un todo”, que nos informa, enuncia, etc., en cambio ese “todo” en la imagen fotograma se trabaja a lo largo de toda la creación de imagen, y cada fotograma posee un cierto “todo”, al unir todos los fotogramas generamos “el todo” que hallamos en una imagen aislada. Esto sucede, principalmente, porque la imagen fotográfica debe ser medio de expresión y contenido a la vez, y el fotograma es solo una parte de la conclusión final entre el medio de expresión y su determinado contenido.

CONCLUSIÓN

Antes de comenzar, quiero mencionar que ésta conclusión se debe complementar con el cuarto capítulo de éste trabajo.

La labor de análisis de la puesta en escena de cada obra, permitió la unificación y la solidificación de nuevo supuestos y teorías que aluden a la composición de cada imagen. Esto se llevó a cabo por el estudio minucioso de orden morfológico y a través de la creación de un paralelo entre teorías de percepción de imagen y de semántica, con las obras de Robert Doisneau y de Jean Rouch. La finalidad de la labor se cuantifica en un exitoso resultado, que arrojó desde el inicio de sus estudios consecuencias positivas y relevantes hipótesis sobre la conformación de una imagen referencial, que se daba en los dos casos, es decir, el trabajo se basó, principalmente en establecer como primera instancia una imagen que procedía de un referente, y desde ahí se comenzó a trabajar en paralelo con otras teorías que se encontraban en los dos trabajos de estos realizadores, como lo es la teoría de la puesta en superficie, la verosimilitud, la autocensura, de la objetividad y subjetividad, el trabajo de la puesta en escena que se esclareció poco a poco gracias a el análisis morfológico de cada imagen, el resultado no hubiese sido el mismo si no se testificaba de alguna manera que la obra de Doisneau era posada, al menos teníamos referencias y contextos que dilucidaban que el trabajo de Jean Rouch de creaba gracias a la improvisación de un guión.

La realización de este carácter de trabajos, enfatiza cómo se generan relaciones entre dos tipos de arte, aparentemente distintos, en plástica, en semántica, en contenido, en tema, etc., por esta causa se decidió emprender un análisis, dónde solo estudiaba a una imagen aislada (fotograma) y a una fotografía, de movimientos relativamente similares, la idea principal era demostrar cómo estas dos obras se manifiestan relacionándose desde lo más básico, a través de la puesta en superficie y concluyendo en la imagen referencial.

A simple vista el trabajo es bastante largo, ya que se tuvo que esclarecer desde las principales teorías de cada arte para luego dar paso siguiente, a un análisis profundo de las obras escogidas, la intriga se situaba si realmente se encontrarían relaciones entre las obras, pero desde un comienzo la búsqueda de esas relaciones se trataron de enmarcar en el ámbito de la imagen referencial como tema primordial y de análisis de ambas obras.

La característica principal de cada una de estas obras es cómo el artista saca un trozo del realismo puro, para luego dársela a los actores sociales y ellos a su vez demostrarnos que fueron vivencias de su vida referencial o lo serán, y que están siendo utilizadas para crear mundos ficcionales dentro de una pantalla bidimensional.

Por ende concluyo, que la imagen como referente, dentro de estos dos movimientos analizados, se cruza y trabaja conjuntamente con su realizador para formar imágenes index manipuladas, creadas o simplemente tomadas de otras vivencias referenciales para luego ser expuestas y trabajadas en un medio ajeno a su procedencia.

También, como mencioné en el cuarto capítulo, realizar un análisis de una imagen que procede de una película (fotograma) es dificultoso, ya que la imagen pierde veracidad, enunciación y contenido, es complejo hablar sobre el contenido de ella, ya que un fotograma forma parte de un todo, de la totalidad de un contenido, y la extracción de ella, como imagen aislada nos demuestra que carece de contexto, de significado. Solo nos enseña su valor compositivo y no narrativo. Por esta circunstancia, solo se encontró una diferencia entre las dos artes, ya que la imagen fotográfica nos señala su valor compositivo y a la vez narrativo y el fotograma solo trabaja dentro del parámetro morfológico.

Rescato fuertemente el trabajo realizado por los todos los teóricos de la imagen, ya que gracias a ellos pensamos que la creación de una imagen esta más allá de lo que se ve, de lo que se toca o degusta a simple vista, sino más bien que las teorías de la formación de una imagen establecen un sin números de significados que sólo son y serán decodificados gracias a la existencia de esos supuestos.

BIBLIOGRAFÍA

Libros consultados

- AMOUNT, Jacques. **El ojo interminable**, Ed. Paidós, Barcelona, 1997.
- BARTHES, Roland. **La cámara Lúcida**, Ed. Paidós, Barcelona, 1989.
- BORDWELL, David; Thompson, Kristin. **El Arte Cinematográfico**, Ed. Paidós, 1993.
- DUBOIS, Philippe. **El Acto Fotográfico: De la Representación a la Recepción**, Ed. Paidós Barcelona, 1986.
- FREUND, Gisèle. **La Fotografía como documento social**, Ed. Gustavo Gili. S.A., 2002.
- LANGFORD, Michael. **La Fotografía paso a paso**, Ed. Herman Blume, 1990
- LEDO Andion, Margarita. **Del cine ojo a Dogma 95**, Ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- LEDO Andion, Margarita. **Cine de Fotógrafos**, Ed. Gustavo Gili. S.A., 2005.
- NICHOLS, Bill. **La Representación de la realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el documental**, Ed. Paidós, Barcelona, 1997.
- OLHAGARAY Llanos, Néstor. **Del video arte al net-art**, Ed. LOM, 2002
- VILLAFAÑE Gallego, Justo; MÍNGUEZ Norberto **Principios de Teoría General de la Imagen**, Ed. Pirámide. 1996.
- ZUNZUNEGUI Santos. **Pensar la Imagen**, Ed. Cátedra, 1989.

Referencias on-line

- Wikipedia. Cinema-verité, [En línea] [Sin fecha]

http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_realidad

- Wikipedia. Jean Rouch, [En línea] [Sin fecha]

http://es.wikipedia.org/wiki/Jean_Rouch

-Wikipedia. Robert Doisneau, [En línea] [Sin fecha]

http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Doisneau

-Wikipedia. Guerra de Argelia, [En línea] [Sin fecha]

http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_Argelia

-Wikipedia. La Resistencia Francesa, [En línea] [Sin fecha]

http://es.wikipedia.org/wiki/Resistencia_francesa

-Wikipedia. Segunda guerra Mundial, [En línea] [Sin fecha]

http://es.wikipedia.org/wiki/segunda_guerra_mundial

-¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital. John Mraz

[En línea] [Sin fecha]

<http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html> mraz

-La fotografía documental, Tesis Borges [En línea] [Sin fecha]

http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0314103-093436//TESISBORGES2.pdf

ANEXOS

Datos filmográficos

- **Les Maitres Fous (1955)**, Francia, 36 minutos, Color. Premio de la selección Etnográfica del Festival Venecia de 1957

Ficha Técnica: - Dirección: Jean Rouch; Fotografía: Jean Rouch; Montaje: Suzanne Baron; Productor: Pierre Braunberger; Productora: Les Film de la Pléide; Narración: Jean Rouch

- **Cocorico Monsieur Poulet! (1974)**, Francia, 1hora 33 minutos, Color, Realización DALAROUCH:

- Damouré Zika; Lam Ibrahima Dia; Jean Rouch

(Otras películas a cargo de este grupo: Jaguar, Petit à Petit, Babatu y Les trois Conseils

- **Chronique d'un été (1961)**, Francia, 1 hora 26 minutos, blanco y negro

Ficha Técnica: - Dirección: Jean Rouch, Edgar Morin; Fotografía: Michael Brault, Raoul Coutard, Roger Morillière, Jean-Jaques Farbés; Producción: Anatole Dauma; Productora: Argos Films.

Intervienen: Regis Debray, Marceline Loridan Ivens, Marilú Parolini, Jean Rouch, Edgar Morin y Sophie.

Datos Fotográficos

- **Les Helicopteres**, Francia, 1972, blanco y negro. Impresión en gelatina de plata. Dimensión: 34.4 x 22.4 cm. Realizada por Robert Doisneau.

- **Le baiser de l'Hotel de Ville**, Francia, 1950, blanco y negro. Impresión en gelatina de plata. Dimensión: 43.5 x 58.7 cm. Realizada por Robert Doisneau.

- **Café noir el blanc, Joinville le Pont**, Francia, 1948, blanco y negro. Impresión en gelatina de plata. Dimensión: 115.6 x 28.6 cm. Realizada por Robert Doisneau.