



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

EL ESTILO VISUAL EN EL MELO-NOIR

MEXICANO

UNA RELECTURA DE LA FOTOGRAFÍA Y EL ESTILO DEL CINE

NEGRO MEXICANO

Licenciatura en Comunicación Social

Presenta: Aldo Orlando Contreras Ferrara

Asesores:

Dr. Lauro José Zavala Alvarado

Dra. Araceli Soní Soto

Dtte. Rocío González de Arce

Agradecimientos:

Siempre, en primer lugar, quiero agradecerle a mi mamá. Este texto lo escribí para ti, y gracias a ti. Te voy a estar eternamente agradecido por acompañarme en mis desveladas, mismas que compartíamos en compañía de Arturo de Córdova y María Félix. Son recuerdos que siempre atesorare desde que empecé este camino, y hasta la eternidad.

Gracias a ti es que mi fascinación por el cine existe, y en cada película que veo hay un fragmento de ti que atesoro en lo más profundo de mi corazón.

Agradecerles a mis maravillosos asesores Lauro Zavala, Araceli Soto, Rocío González y Carlos Gómez por su sabiduría, su paciencia, y sobre todo por tener ese gran corazón.

Los cuatro fueron un faro en mi camino que siempre me indicaba la manera correcta de hacer las cosas. Fueron los encargados de hacer de este viaje una experiencia exquisita.

También quiero agradecerle a Carlos Tamariz y a Yitzhak López por siempre estar conmigo en los grandes y peores momentos. Ambos siempre tuvieron un abrazo que ofrecerme y un consejo que darme.

A Verónica Garrido y a Pablo Yañez por convertirse en mis principales pilares durante mi estadía en la universidad. Sin ellos, esta experiencia académica no hubiese tenido ni pies ni cabeza.

Le agradezco a la UAM

Siempre será mi casa abierta al tiempo

HIPÓTESIS:

Los directores de fotografía mantienen la autoría de las películas pertenecientes al género *Melo-Noir* (cine negro mexicano) y generaron su propio estilo en comparación con el cine negro norteamericano.

OBJETIVO:

La finalidad de esta investigación será repasar y releer una selección de películas pertenecientes al cine negro mexicano, comparando sus recursos visuales con el cine negro estadounidense y someterlos a un análisis comparativo.

METODOLOGÍA:

Se abarcarán largometrajes catalogados bajo el género “crimen y suspenso” del cine mexicano. Se enfatizará en los directores de fotografía que estuvieron a cargo de la cinematografía en la selección de 6 películas que se recaudaron para formar el *corpus* de la presente investigación.

Entre los fotógrafos que se trataran se encuentran **Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Jack Draper**; el enfoque principal será encontrar y darles seguimiento a las tendencias estilísticas en este momento histórico de la historia del cine mexicano, a la par que analizaremos la película *La dama de Shanghái* de Orson Welles, la fotografía a cargo de Rudolph Maté, Joseph Walker y Charles Lawton Jr.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE	1
Antecedentes del cine negro mexicano	2
PRESENTACIÓN DEL MODELO	6
Movimientos y angulación de la cámara.....	7
Profundidad de campo y textura de la imagen	8
Clave tonal.....	9
Iluminación	11
SEGUNDA PARTE	14
Análisis del Corpus	14
Análisis de Secuencias	15
Conclusión	51
Découpage.....	52
Bibliografía	86
Filmografía.....	87

PRIMERA PARTE

Antecedentes del cine negro mexicano

Con la segunda guerra mundial llegando a la culminación, los Estados Unidos de Norteamérica empiezan una confrontación política ante el bloque soviético, y la mayoría de los países europeos se encuentran estabilizando políticamente después de los grandes conflictos bélicos.

Mientras tanto, México se encuentra en un momento de crecimiento económico que fue impulsado por la creciente inversión extranjera que poco a poco se adentraba en el país. Ante la casi nula participación de la República Mexicana en el conflicto mundial de la época, el escenario nacional tiene como meta seguir con los planes de desarrollo, y con ello un esfuerzo por sacar adelante a la sociedad, misma que se mantiene completamente fragmentada por la mala repartición de las riquezas. Aún con el antecedente de la revolución mexicana, la nación exige seguir el camino de las ideas que preceden esta nueva era mexicana y continuar con la innovación sociocultural que conlleva el mantenerse en las vías hacia la modernidad.

El término “nacionalidad” en el fondo empieza a retomar un significado completamente distinto a los fines del desarrollo. La democratización política y la justicia social deja de lado el significado pleno de los discursos revolucionarios; la nación mexicana opta por decantarse hacia los ideales norteamericanos anticomunistas para lograr concretar el apoyo del país vecino, desencadenando una etapa de austeridad mexicana que brilla por mantener una imagen de nacionalista que disfraza el enaltecimiento hacia las figuras políticas de aquellos sexenios.

En el país se hace visible un notorio crecimiento en aspectos económicos, que a su vez contrastaba con las realidades del pueblo mexicano, pues si bien la economía se veía disparada, la verdad es que no existía un desarrollo, y como reflejo de esto se hicieron

presentes las polarizaciones dentro de la estructura social; incrementaron el número de familias adineradas, pero, en consecuencia, también se dispararon los índices de pobreza en México. (Hansen, 1981)

El país vive dos momentos cruciales, una etapa institucional y una etapa civil, por otra parte, el presidente Miguel Alemán convierte su gestión en un autoritarismo que posiciona los intereses de su programa político por encima de todas las problemáticas del momento al mismo tiempo que la sociedad es obligada a mostrar un apoyo pleno a las decisiones presidenciales. (Fernández Reyes, 2007)

Alemán empieza a planificar “el milagro mexicano” y empieza a estructurar un modelo económico que mantiene como principal fuente la industrialización del país con la finalidad de generar y mandar un mensaje hacia el mundo, demostrando que México es una nación desarrollada y se encuentra a la par de cualquier otra potencia mundial. Supuestamente con este nuevo modelo económico donde los ingresos y la inversión crecían de manera estratosférica; el presidencialismo mantendría la creencia de que esta aparente prosperidad sería la solución a cualquier dilema social existente, pero esta concentración de la riqueza que se generaba de manera particular en las altas esferas del país fue la causante de una brecha social inquebrantable en las bajas esferas poblacionales.

Toda esta problemática se vio acompañada de un alto grado de corrupción dentro de su gabinete tecnócrata, que sirvió como círculo inicial del enriquecimiento ilícito, al mismo tiempo que la postura política empezó a crear una barrera en torno a los movimientos sindicalistas; se aumentó la represión política y los monopolios en los medios de comunicación se hicieron presentes. La censura hacia la libertad de expresión se convirtió en el pan de cada día y los discursos que fueran en contra de los intereses no circularían con facilidad.

Debido a estas situaciones que se volvieron parte intrínseca de la cotidianidad en las familias mexicanas de ese momento, la Ciudad de México empieza a ser testigo de un grado monstruoso de desigualdad en cuanto al acceso de servicios, como los son la educación y el empleo, generando una calidad de vida bastante baja para los círculos sociales ubicados debajo del estándar, ocasionando que el acceso a la vivienda fuera casi imposible para un gran sector poblacional, momento en que se popularizan los llamados “quintos patios” de las vecindades. Lugares que *a posteriori* serían una tradición característica de las narrativas cinematográficas de la época.

De manera polarizada con esto precarios escenarios de vivienda en la ciudad, la urbe citadina poco a poco empieza a devorar a la ruralidad que predominada hace apenas unas décadas, masticando desde el centro de la ciudad hacia el exterior las zonas colindantes debido a este proyecto de modernización. Por estos años es que surgen las zonas de lujo y los fraccionamientos privilegiados como muestra del gran gasto que se mantenía en obras públicas.

Al mismo tiempo que la arquitectura colonial y poscolonial poco a poco es devorada por la modernidad y el *art déco*, en los barrios bajos se dispara la espontaneidad, familias viviendo al día, sin edificios ni conglomeraciones urbanas; devorando espacios y apropiándose de ellos. Es en estos bajos fondos donde existe una decadencia que provoca un sinfín de prácticas y subculturas, que se potencializan en cuanto la noche, se hace presente.

“Por su correspondencia [...] la noche se relaciona simbólicamente con el inframundo, el mal, la muerte o la locura, lo que motiva a una constante preocupación por controlarlos” (Fernández Reyes, 2007)

Empieza un momento cumbre que desenvuelve de manera nocturna en los cabarets, despertando los instintos del placer en todas las clases sociales, posicionando como

protagonista al sexo y a la embriaguez acompañado de una gran carga erótica originaria de las charlas y los bailes de salón.

Todo este contexto social fue el que predominó durante el imaginario y la cinematografía que se vivió entre las décadas de los años 40 y 50. Los estereotipos que predominarían en estas cintas serían las rumberas, las prostitutas y los gánsters provenientes de las vecindades y callejones oscuros de la ciudad como un reflejo de la criminalidad, generando de manera sincrónica que se remarcará la falta de figuras policiacas o autoridades.

El melodrama que caracterizaría a las producciones mexicanas por su sentimentalismo y el romance que mantenía como estándar las concepciones religiosas y eclesiásticas, pasarían a ser corrompidas por nuevas tramas que mantendrían como tema central un popurrí de noches oscuras, baile, crimen, pérdida de la moral o rompimiento de la moral. En bastantes ocasiones, los finales felices serían moneda de cambio por finales trágicos y ambiguos, donde el destino de los personajes se ve guiado por aparentes crímenes pasionales o venganzas a sangre fría; y en otras, las estructuras familiares se verían corrompidas y los estereotipos de las relaciones maritales tradicionales se verían suplidos por el adulterio, las traiciones y personajes dejándose llevar por sus deseos carnales sin importar los prejuicios existentes en este momento histórico.

PRESENTACIÓN DEL MODELO

Para presentar el modelo de análisis es necesario explicar cómo está constituido el corpus y cómo fue la dinámica para seleccionar las películas que se trataran a lo largo de esta investigación; también se explicará la metodología que se llevará a cabo para intentar comprobar la hipótesis, misma que consiste en visualizar si los directores de fotografía mantienen la autoría en el estilo visual del Cine Negro Mexicano, a lo largo de siete películas que fueron creadas entre los años 1943 al 1953.

Los fundamentos para seleccionar estas siete películas del corpus fueron los precedentes de la época en la que salen estos largometrajes, tomando en cuenta el momento histórico en el que se estrenan estos productos y el impacto que la industria cinematográfica mexicana mantenía en este lapso. También se tomó en cuenta que de 1943 a 1953 fueron los años en que los directores de Fotografía **Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Domingo Carrillo, Jack Draper** tuvieron mayor actividad con películas que en la actualidad son consideradas *Mex Noir*.

Es necesario aclarar que el principal fundamento del análisis no se basa en la cronología de las fechas de estreno de los filmes, sino en la creación de 4 categorías de estilo para lograr desmenuzar esta transformación basándonos en un análisis comparativo entre los directores de fotografía que participaron en las películas que se seleccionaron.

Se examinarán las formas estéticas de cada director de fotografía y como es que utilizan las crisis sociales propias de la época con fines simbólicos para adaptarlos a la propuesta narrativa. Al mismo tiempo, haremos énfasis en la composición de la imagen, y las propuestas artísticas y estilísticas utilizadas para solucionar la trama. Tomando en cuenta los siguientes factores: **Movimientos y angulación de la cámara, Profundidad de campo y**

textura de la imagen, clave tonal e iluminación; que en conjunto conformaran las formas propositivas de la imagen de las secuencias analizadas.

Las categorías que se tomaran en cuenta son:

Movimientos y angulación de la cámara

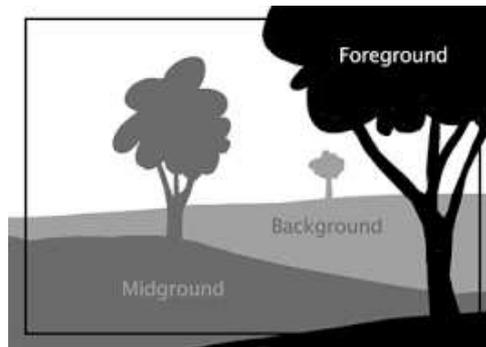
En esta etapa nos fijaremos en el uso de la cámara sin separarlo de la composición. Nos adentraremos en cómo es que se utilizaba ante una época con avances tecnológicos completamente distintos a los que se disponen hoy en día.

Se analizará bajo qué funciones y para qué se utilizaban los movimientos completos de la cámara (Travelling, Dolly In, Dolly Out) y los movimientos bajo el propio eje de la cámara (Zoom In, Zoom Out, Tilt Up, Tilt Down, Pan Left, Pan Right), al mismo tiempo que analizaremos la angulación de la cámara (Plano Holandés, Plano Picado y Contrapicado, Plano Detalle, Insert, etc.).

Se estudiarán estos conceptos más allá de un aspecto técnico; bajo qué significado se utilizan las tomas y los movimientos, examinando bajo que situaciones se utilizan determinadas técnicas y si es que esos significados son generales en el estilo del Cine Negro Mexicano o si corresponden a estilos particulares de cada director de fotografía.

Profundidad de campo y textura de la imagen

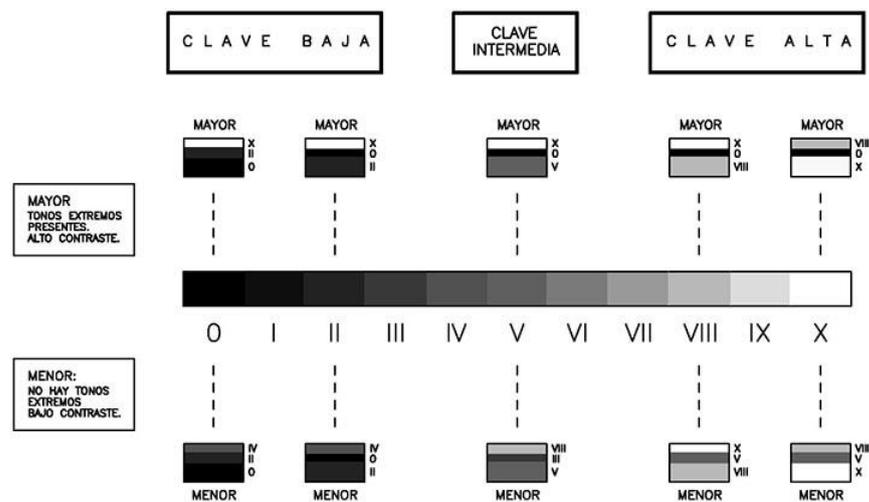
Este apartado no tratará calificar o descalificar el nivel de detalle que contienen las tomas; se buscará percibir a un nivel minucioso la manera en que se muestran las texturas de las puestas en escena y las escenografías, y para esto será necesario analizar la profundidad de campo de las secuencias, así como las distancias focales (*foreground, middleground, background*) que abarca la cámara durante las tomas. Bajo estas mismas distancias desglosar el por qué se utiliza una amplia o baja profundidad de campo y cómo este recurso sirve para focalizar y controlar la visibilidad y la invisibilidad ante los ojos del espectador.



Ejemplo: Foreground, Middleground, Background

Clave tonal

Hablar de clave tonal, es hablar directamente de los contrastes, de la manera en que se utiliza el claroscuro (sobre todo en la corriente del cine negro), y va de la mano con la intensidad de la iluminación (de lo cual se hablara en el siguiente punto) aunque este punto es el resultado de la combinación entre la iluminación y la postproducción de la toma, y como consecuencia generando sobrexposición o subexposición. Tomas donde predominan los blancos: clave tonal alta (pero no existe ausencia del negro) y tomas bastante oscuras: clave tonal baja. (pero no existe ausencia de los tonos blancos)



Ana Hernández - josebruiz.com 1

Como se puede notar en el esquema anterior consiste en el equilibrio del negro y el blanco, de predominancia entre un color u otro dependiendo la situación. Algo que diferencia en cuanto a estilo visual entre las imágenes expresionistas a las del cine negro, son estas variaciones tonales. En el expresionismo se puede notar extremos en las claves tonales y en el cine negro se juega más con estas reglas y por lo tanto con la composición de la imagen.

La clave tonal alude al reparto de tonalidades en los campos de la fotografía tradicional o la fotografía cinematográfica. Los tonos medios se podrían considerar como un ambiente neutro, mientras que los tonos altos o bajos muestran un mayor contraste que causa mayor expresividad.

“La búsqueda de una determinada clave tonal para una imagen puede tener varios motivos que van desde los hallazgos casuales (...) los motivos puramente estéticos o aquellos que tratan de reforzar un mensaje o sensación y buscamos un esquema tonal adecuado a esas intenciones” (Larios & Ruiz, 2017)

Los conceptos de los claves tonales aterrizados al análisis textual de las secuencias a lo largo de esta investigación serán tomados para visualizar como es que las situaciones se representan a nivel artístico y simbólico por parte de los directores de fotografía y como esto infiere directamente en la autoría que afecta directamente a la solución de las narrativas y la acentuación que se les dan a los elementos dentro de la puesta en escena.

Para ejemplificar de mejor manera estos conceptos incluiré un esquema a continuación que servirá para una mayor comprensión de este apartado.



Ana Hernández - josebruiz.com 2

Iluminación

La iluminación es uno de los aspectos más importantes y cambiantes en el Cine Negro, ya sea en Estados Unidos o en México. Pues en muchas ocasiones aquí radica la atmosfera de suspenso que se ve en pantalla, ya que, ante la ausencia de color de la época, con esta herramienta se buscaba solucionar la narrativa y el impacto que causarían los personajes en la audiencia.

No es lo mismo la iluminación del cine en blanco y negro que la iluminación del cine negro. Uno de los grandes puntos de diferencia (y de referencia) entre uno y otro es el alto contraste de las imágenes heredadas de la corriente antecesora: *el expresionismo alemán*, que con este juego de claroscuros intentaba reflejar el existencialismo de los conflictos que se ven en pantalla, así como el reflejo de la identidad de los personajes.

“Los antecedentes más importantes se encuentran en el expresionismo alemán, que se caracteriza por expresar la angustia existencial derivada de la crisis social, y que llegó a manifestarse de manera muy aguda en diversas formas de locura individual y política. (...) construyó un sistema de recursos visuales que, en conjunto, expresan estas formas de angustia extrema sin solución” (Zavala, 2021)

La iluminación en el cine negro está configurada para crear profundidad y por lo tanto dimensionar el escenario de los personajes según las situaciones y el dramatismo que se quiera reflejar, controlando desde la dirección de fotografía lo que se busca que el espectador focalice dentro de la puesta en escena.

Sobre la iluminación Neil Freeman en su libro *Film Noir Photography* (2019) nos habla sobre 4 características de la iluminación en el cine negro: “La cantidad, calidad, dirección y color”. Explicándonos en cuanto a la calidad dos factores principalmente, “La luz dura” que crea un aspecto más sombrío, pero al mismo tiempo resalta en mayor manera los gestos de los personajes, por ejemplo: una luz cenital intensa que dispara el contraste de los rostros, pero intensifica las sombras en los ojos. O “una luz suave” que mantiene una tonalidad gris y neutral, pero mantiene a la vista la escenografía y la puesta en escena, conserva un aspecto neutral en la narrativa, es poco dramática. A su vez, el concepto de “cantidad de luz” que menciona Freeman, alude a las fuentes de luz que se tienen en el set de filmación. Tomando

el ejemplo anterior en torno a una luz cenital que permea a un personaje para resaltar su rostro y las sombras, que usualmente serviría para aumentar la tensión de la escena e indicarle al espectador sobre la moralidad o sus intenciones cambiaría totalmente si introducimos otra fuente de luz que alumbre el fondo o a un segundo personaje, afectando totalmente el dramatismo de la narración. Para esto también se menciona la segunda característica de la iluminación, la cantidad:

“La cantidad de la luz con la que tienes que trabajar también determinará la intensidad de la luz que aparece en tu imagen. Si alguna vez ha observado la luz y la forma en que cae sobre un sujeto, puede notar que la intensidad disminuye cuanto más lejos tiene que viajar (...) La cantidad y la intensidad son mucho mayores en los elementos más cercanos que en los objetos lejanos” (Freeman, 2019)

Por otra parte, también se comenta sobre un tercer y cuarto aspecto: la dirección y el color. En cuanto a la dirección, es la manera en que se posicionan estas luces para crear una atmósfera “neutral” en las escenas, o una escena con atmósfera de suspenso, más oscura, donde se intente resaltar las cualidades de los personajes sin necesidad de que sean mencionadas de manera explícita por los mismos en un nivel oral.

A modo de conclusión en este apartado, utilizaremos el criterio de iluminación para analizar la focalización de lo invisible y lo visible a un nivel textual de imagen. Sobre cómo la dirección de la fotografía controla que tanto se intensifica o no se intensifica algún objeto o personaje, y qué significado tienen estas acciones a nivel narrativo.

SEGUNDA PARTE

Análisis del Corpus

La Dama de Shangai (1947)

Dirección: Orson Welles

Fotografía: Rudolph Maté, Joseph Walker, Charles Lawson Jr.

“Secuencia del acuario”

- **Movimientos y angulación de la cámara:**

La elección de esta secuencia para someterla a un análisis textual se debe al uso del blanco y el negro con una tendencia expresionista, con el fin de resaltar la composición de la imagen y los personajes.

Los movimientos de cámara no son los más complejos del este film, pues en su mayoría se manejan muchos Planos Medios, Planos Medios Cortos, Planos Americanos y Travellings para marcar el ritmo del largometraje, esta secuencia es un gran ejemplo de ello.

En el caso de esta secuencia en el acuario, la fórmula se repite, se utiliza un lenguaje cinematográfico básico en cuanto a tomas (por básico no quiere decir que sea débil) pues se juega bastante con la composición dentro de la oscuridad del escenario y la configuración de la escenografía, esta última busca plantear un lugar público de manera en que pueda ser

utilizado como un lugar íntimo para llevar al cabo una escena crucial para el desarrollo de la película.



- **Profundidad de campo y textura de la imagen**

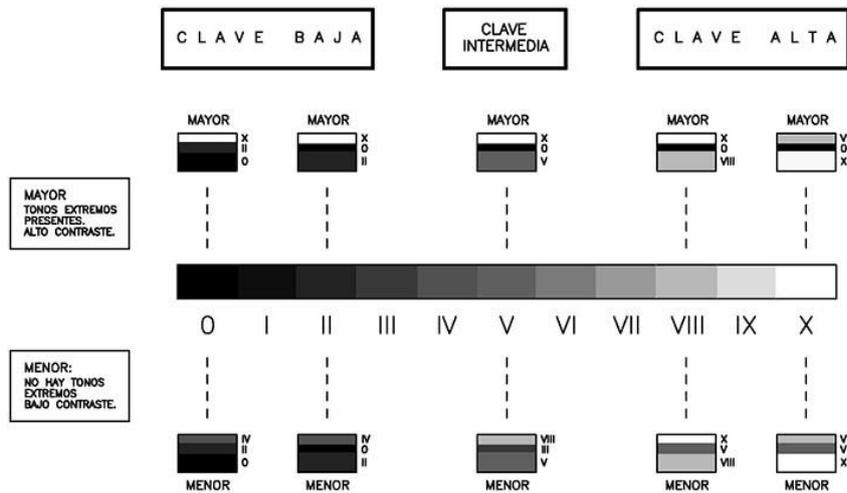
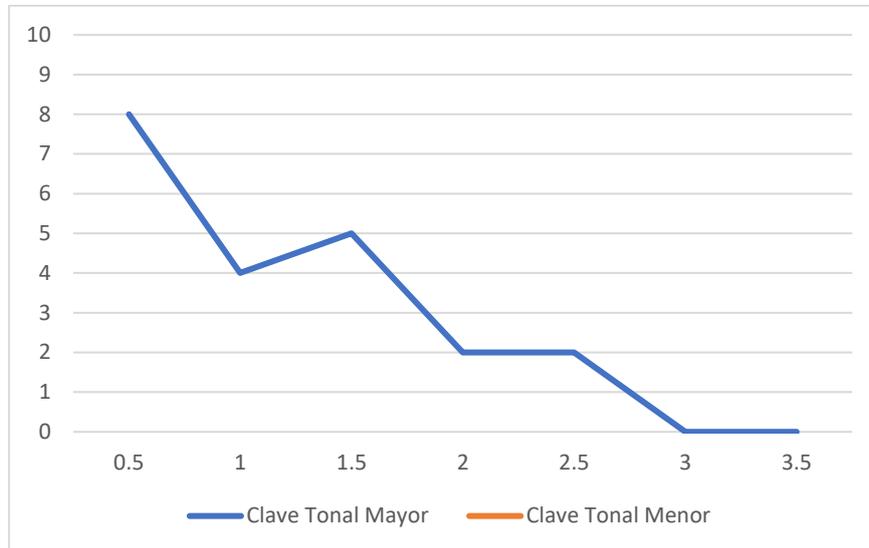
Al tratarse de Planos Medios y Planos Medios Cortos en su mayoría, la profundidad de campo no es bastante compleja, pues se intenta focalizar los rostros de los personajes y sus expresiones para causar una atmósfera de suspenso ante la situación en la que se encuentran los mismos.

Aunque existen momentos en que en algunos tiros de la cámara, cuando los rostros de los personajes no protagonizan la imagen, la profundidad de campo se vuelve bastante alta; este efecto se presenta en dos momentos de la secuencia: el primero, cuando ambos intentan huir de la excursión escolar que los está espiando mientras se besan, y el segundo: cuando se utiliza un plano americano acompañado de un paneo hacia la derecha; aunque solo es por unos cortos momentos, pues a la mitad de ese mismo paneo se vuelve a focalizar el rostro de los personajes y la profundidad de campo vuelve a centrarse en el *foreground*, dejando de lado nuevamente el *middleground* y el *background*.

Algo que cabe recalcar, en cuanto a textura, aunque exista una profundidad de campo bastante baja y el *background* no se focalice demasiado, los acuñados que adornan las tomas aún tienen un peso bastante grande, pues a pesar de que en esta secuencia se trate en su mayoría de PM y PMC, el movimiento que existe de fondo le da una gran potencia dinámica a la imagen.

- **Clave tonal**

A continuación, se adjunta la gráfica con los resultados que arrojados sobre las tonalidades de la imagen:

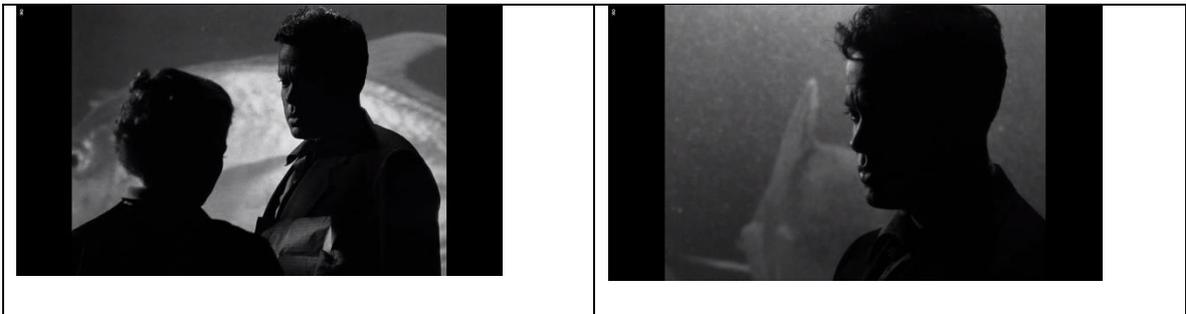


Se puede apreciar que la secuencia ronda entre las Claves Tonales Altas y Bajas, con la particularidad que la única gráfica que predomina es la Clave Tonal Mayor, que a nivel visual de la secuencia se traduce a un alto contraste en las imágenes, que empieza con claves tonales

altas (predominan los tonos claros y existe ausencia los tonos oscuros), pero a su vez se transforma, conforme la secuencia avanza, en claves tonales bajas (predominan los colores oscuros y existe ausencia de colores claros, pero en ningún momento las Claves Menores se hacen presentes.

- **Iluminación**

Podríamos hablar en esta secuencia de una ruptura en los esquemas de iluminación tradicionales del Cine Negro, pues no existe una configuración directa de reflectores sobre los personajes. La iluminación es en su mayoría perteneciente a la luz predeterminada del acuario donde se filmó la escena. Como se menciona en el apartado “Movimientos y angulación de la cámara” esto es utilizado por el director de fotografía para lograr crear sombras y siluetas con mejor definición que a su vez funcionan para mejorar la composición de la imagen.



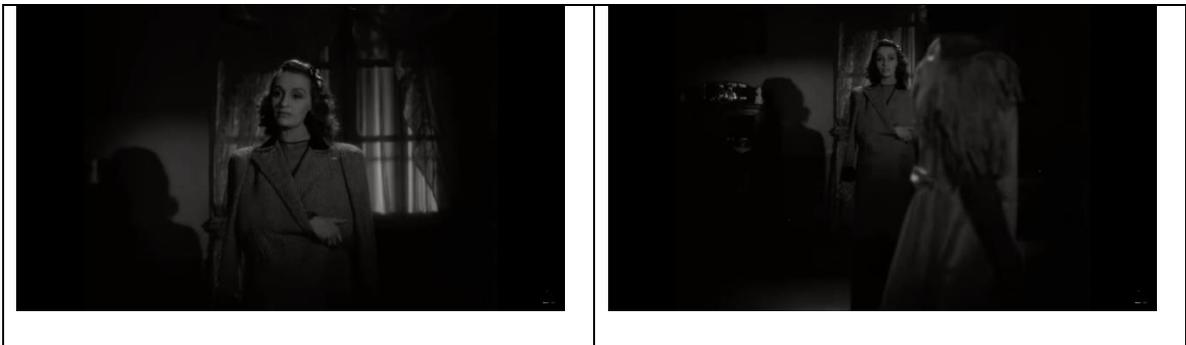
Distinto Amanecer (1943)

Dirección: Julio Bracho

“Plática con la amante”

- **Movimientos y angulación de la cámara**

No existen angulaciones de cámara en esta secuencia; a cambio de eso, en situaciones de tensión existen movimientos como *Dolly In* y *Dolly Out* para hacer énfasis en situaciones de tensión o acciones que serán cruciales para el desarrollo de la escena. Por ejemplo, cuando el personaje de Julieta entra en el departamento de la amante, podemos percibir el *Dolly Out*, movimiento de cámara que servirá para presentar el conflicto entre ambos personajes.



Con una función similar, Gabriel Figueroa nos plantea un *Dolly In* en dirección al personaje de Julieta para recalcar el momento donde prenderá la luz de la habitación para ridiculizar a la amante.



Podemos apreciar como el director de fotografía nos plantea una fórmula a nivel textual para iniciar un conflicto y cerrar un conflicto:

Dolly Out + Dolly In = Solución del Conflicto

Al analizar la secuencia, es una manera sutil de complementar el conflicto, pues a lo largo de la escena, no existen tomas ni movimientos de cámara complejos. La secuencia está basada en Planos Medios, Planos Medios Cortos, Planos Enteros y un Plano Indirecto.

- **Profundidad de campo y textura de la imagen**

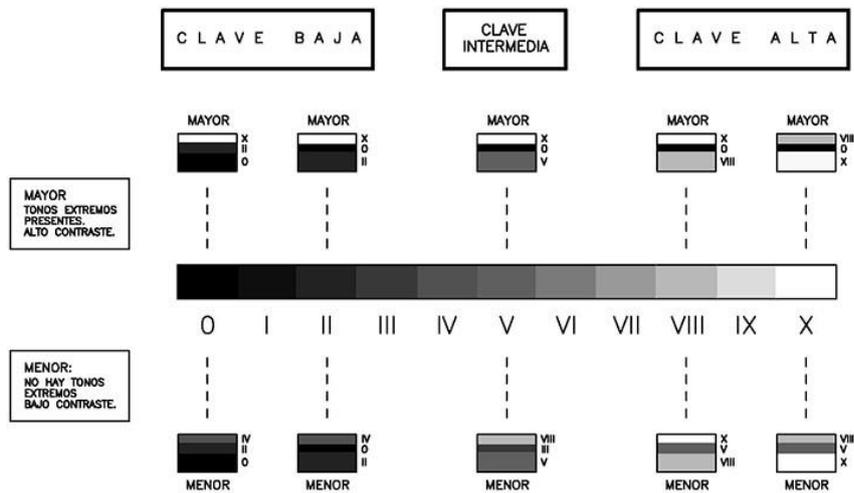
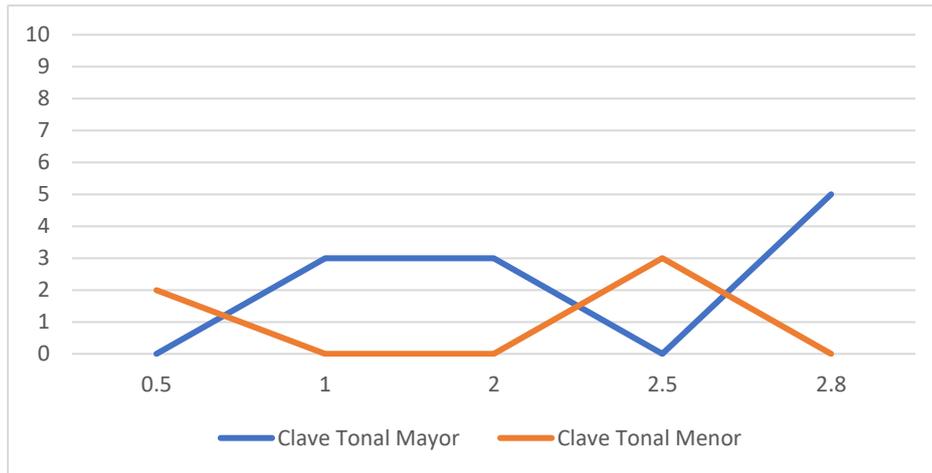
La profundidad de campo es bastante alta a lo largo de esta secuencia, el nivel detalles en la escenografía se hace presente gracias a ello. Desde el inicio de la escena, hasta la finalización de esta, se utilizan demasiado las tomas fijas para que la profundidad de campo no se pierda. En cuanto a textura de la imagen, esa se percibe en la escenografía utilizada y en **la iluminación**, tema que se tratara más adelante en su respectivo apartado.



- **Clave tonal**

En la siguiente gráfica se puede apreciar que la secuencia mantiene una gama de tonalidades de grises bastante equilibradas, en ningún momento se disparan los contrastes de la imagen, se mantiene en mayor manera en el espectro de los grises y los colores oscuros.

En los últimos cuarenta segundos de la secuencia es cuando la Clave Tonal Mayor se hace presente y empieza a conseguir un poco de contraste debido al vestuario de Ignacio cuando entra en la escena.



- **Iluminación**

Para hablar sobre la iluminación, tendremos que tocar también el apartado de textura, pues la combinación de estos dos conceptos se hace presente en esta secuencia. La imagen es bastante oscura desde un principio, dejando de lado que la escena, según la historia, ocurre en la noche.

Usualmente en el cine negro, la oscuridad y los contrastes se encuentran en los exteriores, y en los interiores es donde se baña con una luz más equilibrada; en el caso de esta secuencia, se rompe con el esquema de la iluminación de interiores, y esto no se debe a la configuración en el acomodo de los reflectores sino a la intensidad de la luz. Si se analiza la secuencia podremos notar que existen 4 luces principales: 2 de ellas se encuentran posicionadas en las ventanas de la habitación; una detrás del personaje de Julieta (sirviendo para remarcar su silueta), y en la ventana que se encuentra a la izquierda de la amante; otra detrás de la cortina que se encuentra detrás de la amante (al mismo tiempo funciona también para iluminar el rostro de Julieta), estas 3 con la baja intensidad que mantienen funcionan para crear la atmosfera de la situación, y por lo tanto (acompañados de la alta profundidad de campo) afectan la textura de la imagen, y cuando se enciende la cuarta fuente de luz, la iluminación de la sala, se apaga enseguida el reflector que se encontraba detrás de la cortina, y la atmosfera cambia por completo.



SALÓN MÉXICO

Dirección: Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa

Año: 1948

Secuencia: El ascenso a la muerte

- **Movimientos y angulación de la cámara**

En esta secuencia Figueroa utiliza los movimientos de cámara para contextualizar el peligro ferviente que Mercedes está a punto de vivir. Después de un plano conjunto en el que ella y Lupe se encuentran tomando café en la baqueta, ambos se levantan hacia la vecindad donde vive Mercedes, justo en ese momento la cámara los sigue un poco por su recorrido y la cámara ejecuta un *Zoom In* a un niño que está dormido en la calle tapado con un periódico, en él podemos leer que Paco ha escapado de la cárcel.

Este recurso logra que el espectador tenga una predisposición sobre el destino de Mercedes y el desenlace de la trama; si bien adelanta un suceso importante, esto provoca el aumento del suspenso y potencializa el melodrama de la secuencia.

Cuando Mercedes ya se encuentra en su habitación y se muestra que Paco estaba esperándola, se hace uso de planos bastante cortos que acentúan las expresiones de los personajes durante sus diálogos. En este momento las angulaciones de la cámara se hacen presentes, en el caso de Paco se utiliza un ángulo contrapicado que agranda a su personaje de villano, en el caso de Mercedes se utilizan planos picados, que refleja el latente peligro ante la situación.



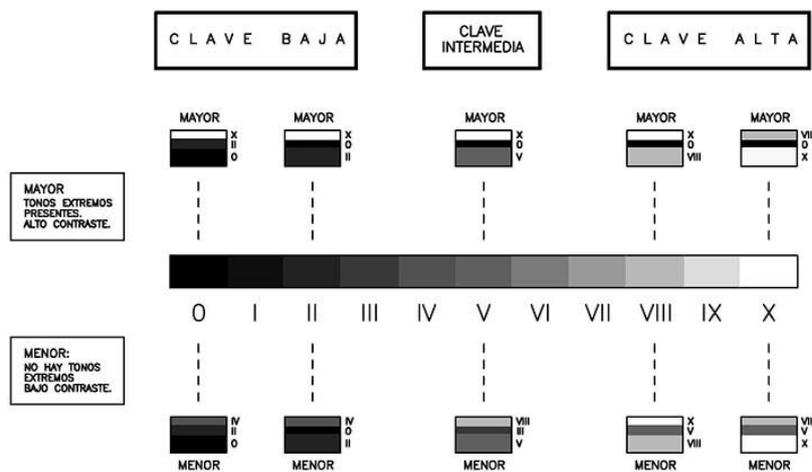
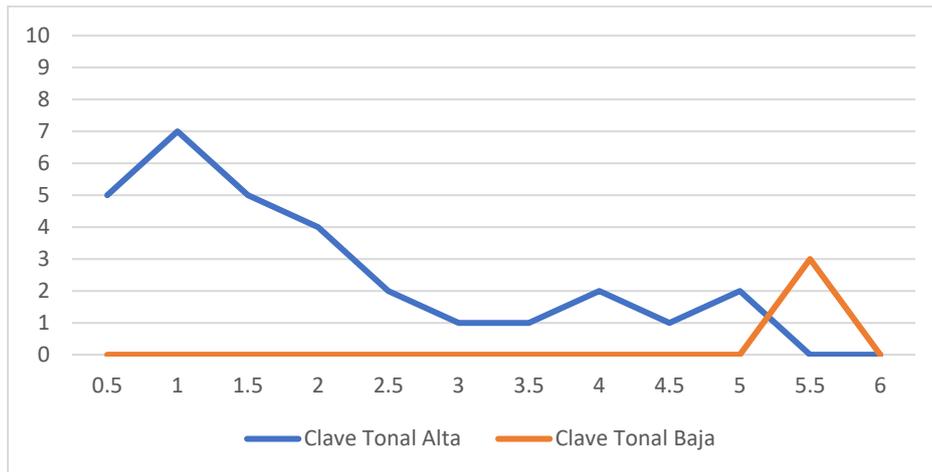
- **Profundidad de campo y textura de la imagen**

Se juega con una profundidad de campo alta y baja. El único momento donde existe una gran profundidad es cuando Lupe lleva a Mercedes a su vecindad, ahí es donde la textura cambia por completo, el nivel de detalles es muy fuerte. Se logran apreciar las paredes viejas y los tenderos que adornan la vecindad; de esta manera el espectador está consciente de la miseria del hogar de la protagonista.

Ya en la habitación durante su encuentro con Paco, podemos apreciar una profundidad de campo más baja que focaliza los rostros de los personajes, el nivel de apreciación de la escenografía disminuye por completo y se le da más peso a los rasgos faciales y las expresiones.

- **Clave Tonal**

En la siguiente gráfica podemos apreciar como la imagen se va oscureciendo conforme la protagonista se aleja de Lupe y se va acercando a su destino fatal con Paco.



- **Iluminación**

En esta secuencia, la iluminación es trascendental para el desarrollo del suspenso y la tensión durante el conflicto de Mercedes con Paco. Como pudimos ver en las variaciones de la clave tonal, el ambiente de la escena se empieza a tornar lúgubre ante la discusión de ambos personajes.

La única iluminación que existe en la escena, son reflectores que se encuentran detrás de la escenografía, mismo que simulan la luz externa del hogar de la protagonista.

Los actores se posicionan debajo de los haces de luz de tal manera que solo se alumbran sus rostros y se resaltan los rasgos de sus gestos. Esta iluminación acompañada de los planos Medios Cortos y Primeros Planos de los personajes provoca que el melodrama incremente en gran manera.

EN LA PALMA DE TU MANO

Dirección: Roberto Gavaldón

Fotografía: Alex Phillips

Año: 1950

Secuencia: “Descender juntos”

Antes de empezar con el análisis de esta secuencia, es prudente mencionar que solo me enfoco en la secuencia final de la película En la palma de tu mano. Es la secuencia que tiene un carácter con mayor carga significativa y funciona como conclusión de la premisa principal de la película.

- **Movimientos y angulación de la cámara**

En esta secuencia no existen angulaciones de cámara tan pronunciadas, de hecho, son casi nulas. Solo hay un único momento donde se juega con este criterio; cuando Karim está descendiendo por las escaleras de la morgue, podemos apreciar que el plano general empieza a tener un ligero movimiento pedestal que sigue a los personajes en su descenso.



En los dos fotogramas anteriores podemos apreciar como la angulación focaliza el movimiento de los personajes en su camino a la morgue.

En cuanto a movimientos de cámara, Alex Phillips no nos muestra movimientos de cámara complejos. Si bien utiliza encuadres básicos del lenguaje cinematográfico, el director de fotografía busca alimentar la narrativa visual con la arquitectura de los escenarios para potencializar la metáfora que se maneja a lo largo de la película.

A lo largo del film predominan los planos medios, medios cortos, primeros planos y planos generales. Podemos intuir como lo visual se fundamenta de gran manera en el guion planteado por José Revueltas y Roberto Gavaldón.

- **Profundidad de campo y textura de la imagen**

Al inicio de la secuencia y a simple vista podemos notar que se mantiene una amplia profundidad de imagen. Gracias a esto es que podemos apreciar los detalles de la escena, y esto ayuda a mantener una mayor empatía con lo que sucede con el protagonista en esta parte climática del largometraje.

La textura de la imagen es un punto interesante que se debe tratar tanto en esta secuencia como en toda la película. El modo en que está acomodada la escenografía y como se plantea fotográficamente.

A lo largo de toda esta obra cinematográfica podemos apreciar cómo es que predominan las escaleras, estructuras que mantienen un gran contenido polisémico que enriquece la autonomía de los sintagmas de la narrativa.

La escena de la morgue es bastante interesante, pues muestran este tipo de locación de una manera no tan decadente y sombrío en comparativa con otras películas de este género.

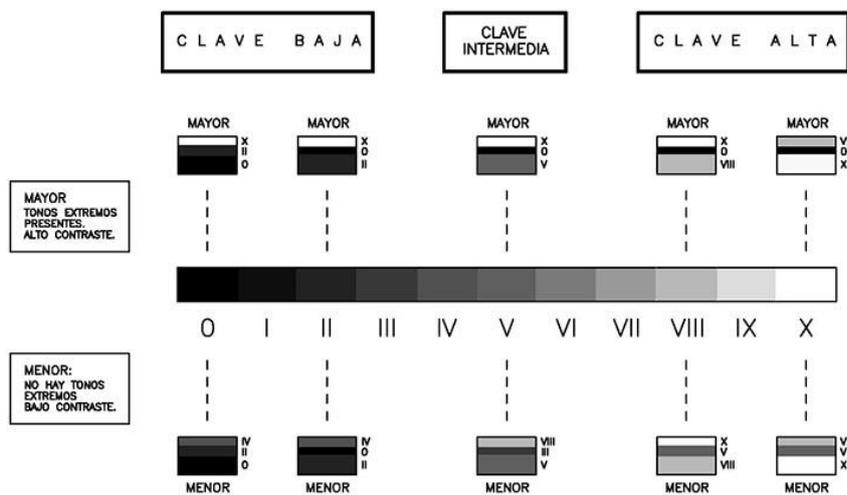
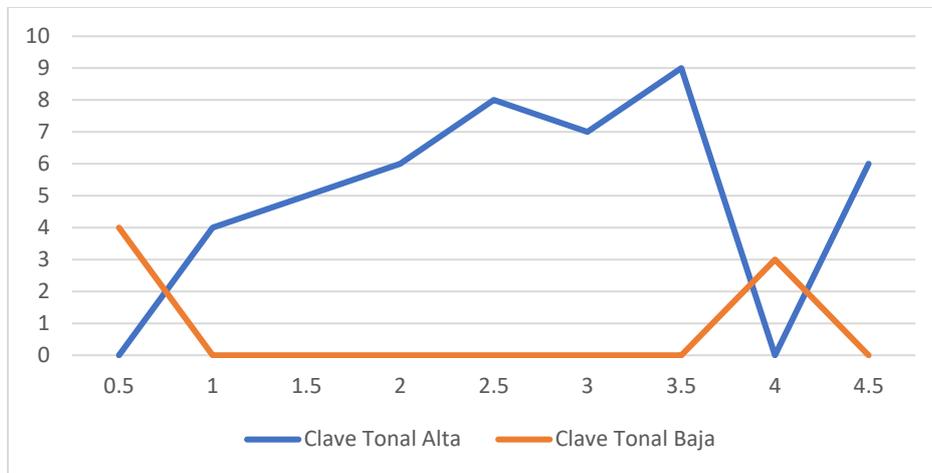
La locación refleja inmensidad, como si de una penitencia se tratase, a pesar de ser un lugar enorme, mantiene un efecto claustrofóbico que funciona *ad hoc* al arrepentimiento del personaje y su moralidad cuestionada.

- **Clave tonal**

En esta ocasión la clave tonal es bastante interesante, si tomamos en cuenta las representaciones habituales de una morgue según el cine negro mexicano.

Usualmente en este tipo de escenarios las claves tonales bajas e intermedias mayores y menores predominan, y en esta secuencia sucede todo lo contrario, la clave tonal alta mayor es la que se mantiene en un lapso más prolongado; obteniendo así una tonalidad más clara y menos sombría.

Este fenómeno se puede ejemplificar en mayor manera en la siguiente gráfica:



- **Iluminación:**

Como se puede apreciar en la gráfica de la clave tonal, las imágenes no mantienen un alto contraste, esto en su mayoría se debe a que la iluminación es bastante uniforme en la escenografía y la puesta en escena.

La mayor fuente de iluminación proviene de luz artificial puesta en los ventanales misma que sirve para generar unas sombras más pronunciadas en los barandales de las escaleras. Un segundo reflector que se encarga de alumbrar a los actores para obtener una mayor carga dramática y expresiva en los rostros de los personajes, esta se podría considerar la más intensa.

Las lámparas de las planchas de la morgue funcionan como una iluminación dinámica y transitoria, de hecho, conforme el personaje del Profesor Karin se va acercando al cuerpo de Clara, estas luces se reflejan y desaparecen conforme el actor avanza, herramienta usada comúnmente para generar una imagen más expresiva.

LA DIOSA ARRODILLADA

Dirección: Roberto Gavaldón

Fotografía: Alex Phillips

Año: 1947

Secuencia: Presunto Asesinato

- **Movimientos y angulación de la cámara**

Esta secuencia es un ejemplo de cómo el cine negro es un cine de espejos, y por lo tanto de reflejos. En esta ocasión el posicionamiento de la cámara es trascendental para orientar a la audiencia en el rápido desenvolvimiento de la narrativa mostrada en la pantalla.

Los actores y el raccord de miradas es fundamental para ubicar a los actores y sus acciones.

Solo al inicio de la secuencia podemos apreciar un movimiento de cámara, un travelling que muestra en plano general la fiesta de los protagonistas y enseguida se muestra un plano en conjunto de los protagonistas posicionando a la escultura de la diosa arrodillada por encima del pastel de bodas de la pareja, un fotograma que tiene una gran significancia y nutre el conflicto de la trama.



Fuera del travelling, todo se desenvuelve en planos medios, medios cortos e indirectos. El espejo donde se posiciona el protagonista funciona para mostrar la moral del personaje, sobre sus dudosas intenciones, y acompañada de las miradas de juicio de los demás actantes promueve la tensión de la situación ante el asesinato que sucederá.

- **Profundidad de campo y textura de la imagen**

En la profundidad de campo existe un gran equilibrio, en esta secuencia se pueden apreciar grandes profundidades y otras bastante bajas. Cuando sucede el travelling inicial la profundidad de campo es bastante alta, con la finalidad de apreciar todos los detalles, los invitados, el ambiente y la decoración del festejo que se está viviendo en ese momento; a tal grado que se logra apreciar la escultura que mencionábamos en el apartado anterior consiguiendo entender la metáfora que plantea el director de fotografía.

En los planos indirectos, durante las tomas del espejo, también existe esta amplia profundidad de campo, con el fin de que el espectador pueda entender la acción del personaje.

Cuando son los Planos Conjuntos y los Planos Medios Cortos la profundidad baja para lograr enfatizar los rostros y las miradas, logrando en gran manera que la audiencia no se pierda en los cortes de cámara tan rápidos que suceden a lo largo del minuto y medio que dura la escena.

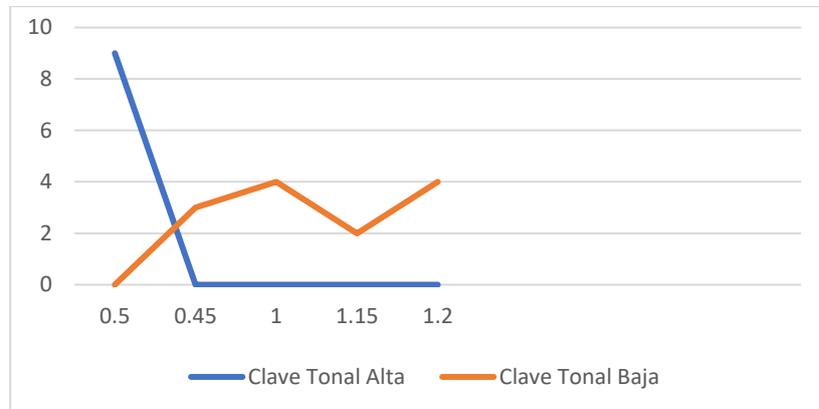
Cuando se utilizan los Planos Detalle, aún baja más esta profundidad, con la finalidad de focalizar las acciones trascendentales del personaje y que el ambiente melodramático tenga un mayor impacto.

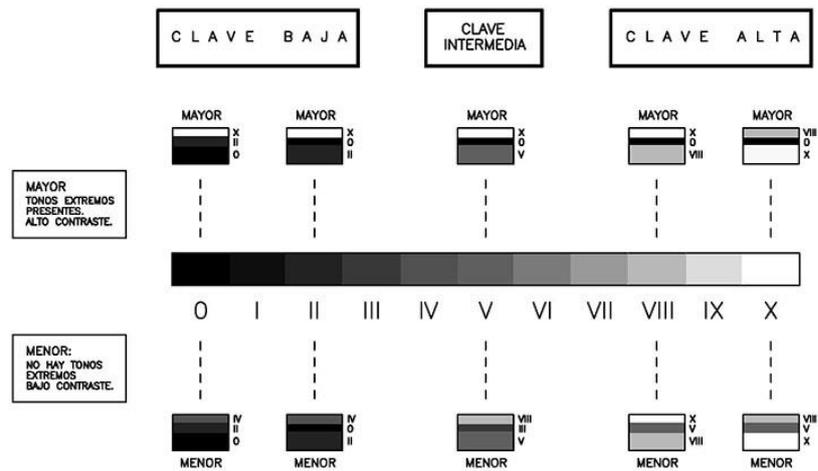
- **Clave tonal**

El contraste de los blancos es lo que predomina en la imagen, la gama de tonalidades se mueve entre la clave tonal intermedia mayor y las claves tonales altas bajas. Existe un exceso de oscuridad y unos blancos relucientes.

Esto tiene que ver con los planos que se estaban manejando, al tratarse de un juego de Planos Medios Cortos y Planos Conjuntos que enfatizan las expresiones faciales de los personajes se necesita una mayor iluminación en el rostro de estos para que el raccord de miradas sea entendido.

En la siguiente gráfica se representa la clave tonal de la secuencia:





- **Iluminación**

La iluminación es bastante pareja en las tomas, la luz que funciona como guía para Alex Phillips es la de los candelabros que se encuentran en la mesa de los invitados. Esa luz se hace presente en todos los encuadres de los personajes.

La diferencia radica en los reflectores que se posicionan sobre Elena en sus Planos Medios, la prometida de Antonio, y en los Planos Conjuntos consiguiendo una mayor nitidez en sus gestos.

En el caso de Antonio, cuando existen los Planos Indirectos en el espejo, la imagen se vuelve más oscura, no tiene un reflector hacia él, lo único que lo acompaña es la luz del candelabro, provocando que se vea más sombrío y el ambiente denote maldad mientras envenena la bebida en el coctel que está preparando.

ÉL

Dirección: Luis Buñuel

Fotografía: Gabriel Figueroa

Año: 1953

Secuencia: La locura

- **Movimientos y angulación de la cámara**

El encargado de la fotografía de esta película, Gabriel Figueroa, nos muestra en esta secuencia una serie Planos Medios, Planos Medios Cortos, Planos Generales y un plano general para que el espectador de la película pueda adentrarse en la psicología del personaje.

Es interesante como en la dirección fotográfica se juega con los grandes planos en combinación con planos cortos para lograr minimizar al personaje, al mismo tiempo que se engrandece el trastorno mental del protagonista.

Sin necesidad de recursos complejos en la cámara (pues en su mayoría se utilizan encuadres con cámara fija) se logra posicionar al espectador para que entienda el conflicto principal de la película: la creciente psicopatía del personaje.

Cuando se utilizan los planos medios cortos y los planos medios, usualmente son para focalizar el sentir del personaje; sus expresiones y emociones ante la pérdida de la cordura y las situaciones que está viviendo.

Para concluir la secuencia Gabriel Figueroa utiliza un travelling que va de plano general a gran plano general con el que logra mostrar todo el conflicto que causo su alucinación, a su vez también crea un efecto en el que minimiza al personaje para mostrar su soledad y el punto de vista de la multitud hacia él.



- **Profundidad de campo y textura de la imagen**

La profundidad de campo en esta secuencia juega un papel crucial, pues es bastante alta y sirve para posicionar al personaje en el conflicto que sobrelleva en esta secuencia.

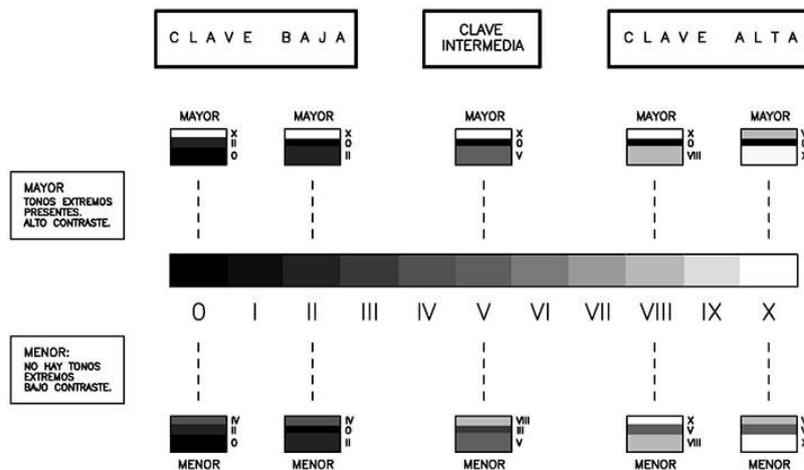
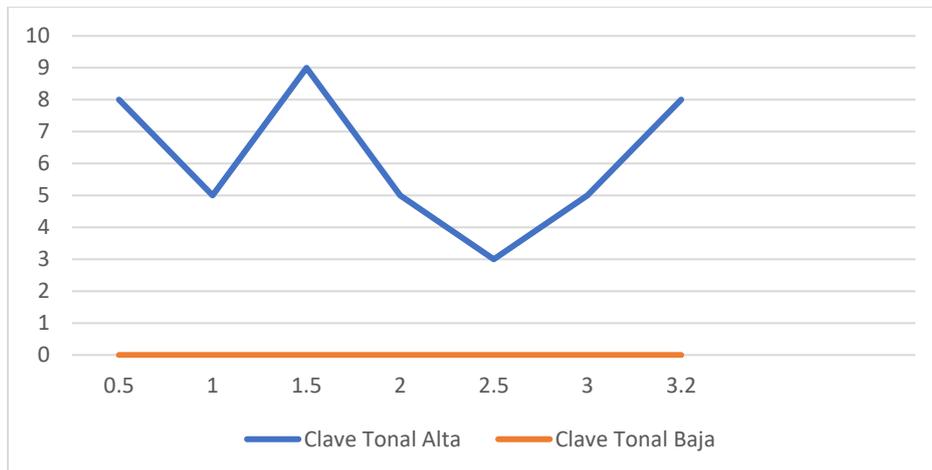
Si bien en la sección anterior comentábamos que predominan los Planos Medios y los Planos Medios Cortos, es a la hora de los Planos Generales en los que esta profundidad nos ofrece los detalles de la escena y la escenografía.

Sobre todo, se puede notar en las tomas que muestran a los feligreses, gracias a este manejo de la cámara se pueden apreciar todos los rostros de cada uno de los personajes al momento en que se están burlando del protagonista.

A la hora de que se hace presente el travelling final, nuevamente es la alta profundidad de campo que logra apreciar en la lejanía todos los detalles del conflicto de Francisco con el padre.

- Clave Tonal

En la siguiente grafica se explicarán las variaciones en la clave tonal a lo largo de la secuencia:



- **Iluminación**

Solamente al inicio de la secuencia, cuando la pareja está a punto de entrar a la iglesia es cuando hay un uso trascendental de la luz natural, pues se trata de una escena diurna.

Es dentro de la iglesia donde la configuración de la luz juega un papel trascendental, pues la iglesia no se nota oscura en su totalidad. El altar es el punto más lúcido de toda la secuencia, a pesar de que se hacen presentes veladoras en la escenografía, en realidad estas no están aportando la totalidad de la iluminación, solamente forman parte del efecto visual que se le busca dar al espectador.

Si observamos con atención, el altar tiene cuatro reflectores escondidos detrás de las dos columnas que se encuentran antes del altar, y ante la ausencia de iluminación en las bancas de los feligreses se logra obtener un efecto de oscuridad a lo largo de todo el inmueble con el fin de que el altar resalte ante todos los objetos de la escenografía.

Este tipo de iluminación alimenta la metáfora de que el personaje se encuentra en un momento de redención que culmina con su acercamiento a la religión para lograr obtener la paz deseada.

La noche avanza

Dirección: Roberto Gavaldón.

Fotografía: Jack Draper

Año: 1951

- **Movimientos y angulación de la cámara**

En esta secuencia el director de fotografía, Jack Draper, deja un tanto de lado los encuadres medios y cortos para jugar un poco más con la angulación de la cámara y los paneos, generando un mayor dinamismo en la escena que otorga mayor suspenso visual.

Cuando suceden estas angulaciones con planos generales, se genera una mayor inmersión en el espectador, logrando que pueda apreciar todas las acciones que están sucediendo en este fragmento de la película.

En estas angulaciones es bastante notoria la influencia fotográfica del cine negro estadounidense; pues esta técnica en aquel país es bastante utilizada en momentos donde sucede un crimen.

Todas estas angulaciones son acompañadas con planos medios y planos medios cortos para hacer énfasis en diálogos cruciales. Como ejemplo de esto podemos notar que los Planos Generales se utilizan cuando todos los personajes intervienen en la escena, mientras que los planos Medios y Medios Cortos rompen esta generalidad para hacer hincapié en participaciones particulares de los personajes.

- **Profundidad de campo y textura de la imagen**

Antes de profundizar en este tópico, cabe aclarar que la elección de esta escena se debe a la oscuridad de la imagen (misma que podremos visualizar en el apartado sobre la Clave Tonal).

Desde el inicio de la secuencia, la profundidad de la imagen es poco notoria; esta se encuentra opacada por la poca nitidez que causa la noche en estas escenas.

Quizás podríamos hablar de una baja profundidad de campo, ya que, si esta se aumentara a la hora del manejo de la cámara, la imagen se oscurecería aún más y provocaría que los detalles fueran bastante tenues. El director de fotografía busca mantener un equilibrio exacto entre luz y profundidad de campo para mantener una atmosfera de crimen y suspenso.

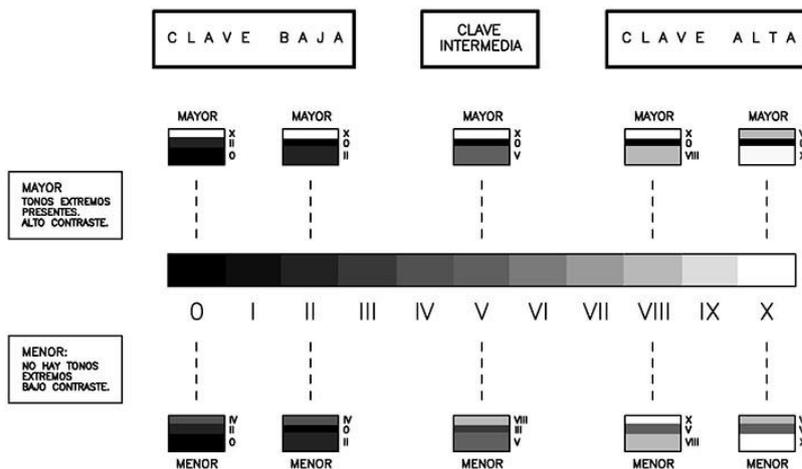
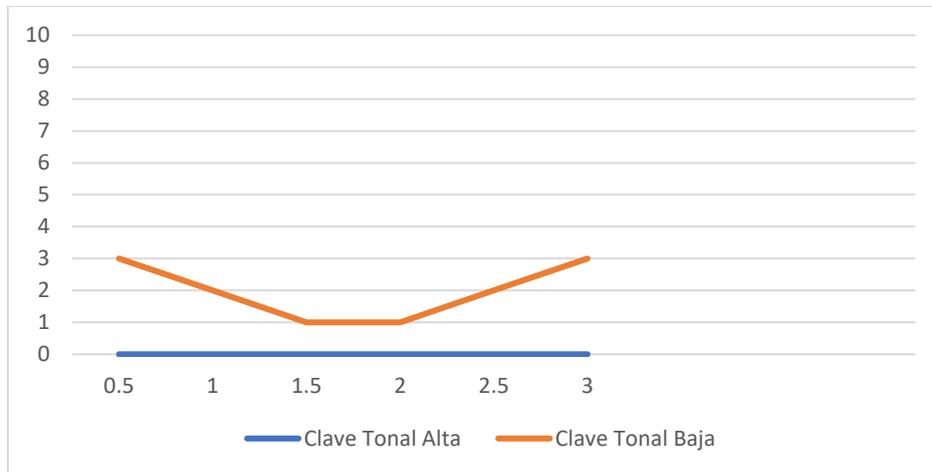
En el momento donde existe una mayor profundidad de campo es cuando posicionan al protagonista de la cinta frente a la luz del automóvil, en este momento es necesario aumentarla para potencializar la visibilidad y que no se pierda la composición de la imagen y los personajes en los planos generales.



- **Clave Tonal**

A diferencia de las demás secuencias analizadas, esta brilla por su particular clave tonal donde resaltan las tonalidades oscuras en la composición de la imagen mientras que los blancos adornan y apoyan la opacidad de esta.

En la siguiente gráfica podemos notar como las claves tonales bajas (mayores y menores) son las que predominan en estas escenas.



- **Iluminación**

Como se mencionaba en el apartado de Movimientos y angulación de la cámara, se nota que esta secuencia (y el filme en general) se basa en fórmulas que podemos apreciar en el Cine *Noir* norteamericano.

Lo mismo sucede con la iluminación, en esta secuencia las sombras y los rostros gozan de una estética completamente familiarizado con rasgos del cine expresionista. Es interesante notar que, en su mayoría, la secuencia es alumbrada por luz nocturna, como se logra ver en las escenas de la carretera.

La dirección fotográfica aprovecha la naturalidad de la luz para generar una estética con tonalidades grisáceas donde apenas se puede percibir los detalles y la textura de la imagen, y al mismo tiempo creando una composición que aumenta la tensión de la narrativa.

La luz artificial se hace presente hasta el momento en que se estaciona el coche en los pastizales junto al río, en este momento de la secuencia, la configuración de la luz está conformada por 2 reflectores y las luces del automóvil.

Los reflectores están posicionados del otro lado del río, uno simula la luz de la luna, creando un reflejo en el agua, mientras que la otra alumbrada una sección de los pastizales para tener una noción del *middleground* en la alta profundidad de campo.

Mientras tanto, los faros del vehículo son aprovechados para generar estas sombras estilo *Noir* en los personajes. Esta tercera fuente de iluminación se bastante notoria en los Planos Medios y Planos Medios Cortos, pues es en el rostro de los personajes donde estas sombras son más pronunciadas, llevando la Clave Tonal a los extremos.

2.3 Análisis comparativo

Para iniciar este análisis, se tiene que tomar como parte fundamental el estilo fotográfico del cine negro mexicano en comparativa con el cine negro estadounidense. Por esta razón es que se toma como base la película *La dama de Shanghái*, obra dirigida por Orson Welles y fotografiada por Rudolph Maté, Joseph Walker y Charles Lawton Jr.

Esta obra cinematográfica se podría considerar como una de las obras que cumplen con un estilo bastante firme a sus convenciones, si del género se trata; pues en este momento histórico de la cinematografía norteamericana ya existía una autoconciencia del género *Noir* en torno al estilo fotográfico de esta corriente.

En este momento de la época, los directores y fotógrafos ya habrían dejado de lado la experimentación del estilo y seguían una base fotográfica estructurada a lo largo de los años para implementarla en futuros filmes de manera homogénea, por esta razón es que el cine negro en esta región empezaba a estandarizar la imagen y los recursos narrativos en torno a la fotografía no eran tan variables, es notorio cómo las películas seguían una misma fórmula que respondía perfectamente a los estándares del momento en cuanto a las audiencias, el cine de crimen y suspenso poco a poco se encasillaba y la autoría de las películas se notaba más en los aspectos guionísticos y de dirección.

Si bien, el género *Noir* mantiene sus bases en el cine francés y el cine norteamericano, en México se cambia la fórmula e incluso se juega con ella. Todo esto lo podemos notar en los análisis anteriores, aunque solamente se toman secuencias bastante puntuales de las películas seleccionadas en el corpus de la presente investigación, estas funcionan para ejemplificar el estilo fotográfico general de cada una de sus tramas.

Podemos apreciar como la angulación de la cámara, los contrastes en los claros y oscuros (las variaciones en las claves tonales), la iluminación y las texturas de la imagen juegan un papel crucial que amplifica la metafórica de las narrativas, de esta manera los guiones cinematográficos eran concebidos como una batuta y la dirección fotográfica se encargaba de apropiarse de ellos (en vez de solamente seguirlos) ocasionando que esta libertad creativa potencializara la composición que se originaría en los directores de fotografía.

Bajo el análisis individual de cada largometraje del corpus se puede apreciar que no se experimentaba tanto con las sombras y los altos contrastes de la iluminación como ocurría en el cine negro norteamericano, dicha técnica que fue heredada del cine expresionista alemán.

El lenguaje cinematográfico utiliza como piedra angular los planos medios y los planos medios cortos para enfatizar las expresiones faciales de los actores con el fin de implementar una carga melodramática, lo cual es una de las principales características de este género mexicano.

A nivel formal, los planos generales fueron utilizados para contextualizar las historias que se presentaban en pantalla, un gran ejemplo de ello es Gabriel Figueroa y Alex Phillips con sus grandes planos y paneos mostrando los horizontes citadinos y los paisajes de la urbanización.

También la fotografía adaptaría tomas que se podrían asemejar al cine documental, como ocurre en la película *Salón México* donde podemos apreciar a las rumberas y orquestas mientras ejecutan una exhibición de rumba en el cabaret.

También podemos encontrar como el montaje de la película es afectado por fundidos de la imagen y cortinillas visuales que muestran el paso del tiempo, como ocurre al final de la

secuencia que se analizó en la película de *La Diosa Arrodillada* donde ocurre un presunto asesinato y en la pantalla se genera una disolvencia mientras se muestran los periódicos nacionales mostrando la noticia, a su vez que da pie al paso del tiempo en la trama de la historia. Un fenómeno visual parecido ocurre en el montaje cinematográfico, el cual es alterado suavemente por transiciones que marcan la pauta de los cambios de escena.

Algo que comparten ambos países en sus respectivas corrientes cinematográficas es la variación en la profundidad de campo, usualmente es alta cuando se utilizan planos generales con el fin de generar una mayor inmersión que invita al espectador a apreciar los mínimos detalles de la escenografía. Mientras que la profundidad baja es utilizada para focalizar elementos en concreto, como pueden ser los rasgos faciales, los gestos de los actores en los primeros planos o algún objeto trascendental en la narrativa.

Uno de los rasgos que más resalta en la técnica en esta comparación de estilo, es la iluminación y las escenografías. La luz que se muestra en el *Mex-Noir* es completamente distinta a las costumbres fotográficas de Estados Unidos. Como se mencionaba al inicio de este capítulo, el cine negro mexicano no conserva las sombras estilizadas que mantiene el *Noir* estadounidense.

En México en gran parte se sacrifica esta iluminación expresionista para resaltar las texturas de la escena. Se juega con la luz provocando que los escenarios sean lo suficientemente nítidos para el espectador, ya que la fotografía se basa por completo en las locaciones y los detalles de la escenografía para dar a entender las metáforas de las que se está tratando. Esta particularidad es bastante visible en la película *En la palma de tu mano*, en la secuencia final podemos apreciar la inmensidad fantástica de la morgue y su pulcritud, como si se tratara de un sueño, al mismo tiempo que nos muestra la metáfora del descenso del personaje mientras

baja las grandes e interminables escaleras de la locación, significando esta ruptura moral del protagonista apoyando visualmente la metáfora principal del largo metraje. Por otro lado, también podemos apreciar en comparación la diminuta morgue de la película *Salón México*, donde es más lúgubre el ambiente, la oscuridad es inmensa; utilizando esta estética de la escenografía para que el espectador se adentre en la trama y se identifique con el sentir del personaje ante su pérdida.

De igual manera, otra diferencia que particular que tiene el cine negro mexicano es el peso que le dan a las locaciones en las películas, utilizando lugares reales de la ciudad, dándole una identidad trascendental a los escenarios. A pesar de que en el género predominan las escenas en interiores, es bastante común que en las escenas callejeras aparezcan lugares y monumentos que rompen en cierta manera con la ficción y generan una mayor identificación en el espectador. En ciertas escenas de la película *En la palma de tu mano* se puede notar que en la ventana del departamento donde vive el protagonista se aprecia el Hemiciclo a Juárez, de igual manera en la película *La noche avanza los juegos de Jai-Alai* suceden en el Frontón México y de fondo hace presencia el Monumento a la Revolución, o en el caso de *Salón México*, se le hace honor a su nombre y todos los sucesos de la película ocurren dentro de ese cabaret. Todo este concepto resalta, pues en el *Noir* las locaciones carecen de identidad, son pertenecientes a la ficción, es poco común que se utilicen locaciones conocidas o identificables para la audiencia.

Conclusión

Existe una gran brecha de estilo entre el cine negro mexicano y el cine negro estadounidense. Es notorio como en México solamente toma como base la esencia de sus narrativas, pero no mantiene como tal la misma dirección de sus historias, pues a nivel de guion si se heredan y mantienen propiedades similares a las tramas policiacas que se trabajaban en su momento en Estados Unidos; pero a nivel fotográfico son los directores de fotografía los encargados de romper los paradigmas que sostiene el estilo estadounidense e implementan una estructura en la que se apropian de las indicaciones que dicta el guion cinematográfico, en vez de solamente seguir estas pautas al pie de la letra, con el afán de jugar con él y crear metáforas visuales que exploten la narrativa y las ideas propositivas que se originan de los cineastas mexicanos de la época.

Es por esta razón que, a los directores de fotografía que estuvieron a cargo de las películas en esta etapa dorada de la cinematografía mexicana les podemos adjudicar la autoría de las propuestas narrativas de los filmes.

A diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos, donde la fotografía, la estética y el estilo visual es bastante fiel a sus orígenes y convenciones, siguiendo una estructura particular en la producción visual de sus películas, que, a su vez, es poco variable. A diferencia de lo ocurrido en el cine negro mexicano, estas películas carecen de esta autoría visual, manteniendo la piedra angular de sus narrativas en los guionistas y las ideas de los cineastas norteamericanos.

Découpage



LA DAMA DE SHANGHÁI

Dirección: Orson Welles

Fotografía: Rudolph

Maté, Joseph Walker,

Charles Lawton Jr.

Año: 1947

La Dama de Shangai – Secuencia: “En el acuario”

Minuto: 44:50 – 48:22

Duración de la secuencia: 3 minutos 32 segundos.

Michael O’Hara (Orson Welles) y Elsa Bannister (Rita Haywoth) se escapan a un acuario para hablar sobre sus planes de su huida. Michael le comenta sobre la propuesta de asesinato que le plantearon para poder ganar 5000 dólares, dinero que utilizarían para logras escapar.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24

Fotogramas 1 y 2: Plano Medio Corto – Cámara fija

La secuencia inicia con una fija del acuario, se percibe un pulpo deambulando, consecuentemente logramos apreciar como entra el personaje de Michael O'Hara en la escena.

Fotogramas 3: Plano Medio Corto – Paneo a la Izquierda

Vemos a Michael caminando hacia Elsa Bannister. Michael le comenta a Elsa que nunca a estado en un acuario.

Fotogramas de 4 al 6: Plano Conjunto – Primer Plano

Logramos apreciar los rostros de los personajes, Elsa le pregunta a Michael si sigue enamorado de ella, se dan un beso.

Fotograma 7: Plano General

Se aprecia el extremo del pasillo donde se encuentran los personajes, un grupo de niños que se encuentran en excursión, se dan cuenta que Michael y Elsa se están besando, enseguida llegan sus maestras y les llaman la atención para que dejen de entrometerse.

Fotogramas 10 y 11: Plano medio – Travelling

Michael y Elsa se dan cuenta que los están observando, para no seguir levantando sospechas se alejan a un lugar menos concurrido del acuario.

Fotogramas del 12 al 18: Planos Medios – Planos Medios Cortos

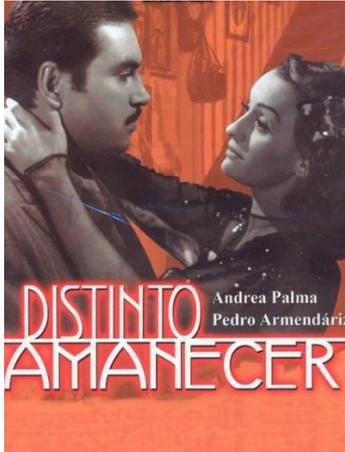
Michael le comenta a Elsa sobre la propuesta que le ofrecieron sobre “asesinar” a George Grisby a cambio de 5000 dolares. Elsa le comenta que tenga cuidado con él.

Fotogramas 20 y 21: Plano Americano – Travelling – Primer Plano

Mientras caminan, Elsa sigue aconsejando a Michael que George Grisby no es de fiar, le hace hincapié sobre lo peligrosas que son las promesas que le planteo en la propuesta.

Fotogramas del 22 al 24: Primerísimo Primero Planos

Michael y Elsa se ven de frente. Michael le comenta que acepto el trato por seguir su deseo de escapar con ella. Se besan y finaliza la escena.



DISTINTO AMANE CER

Dirección: Julio Bracho

Fotografía: **Gabriel
Figueroa**

Año: 1943

Distinto Amanecer – Secuencia: Plática con la amante

Minuto: 1:03:50 – 1:06:54

Duración de la secuencia: 2:44 Minutos

Julieta (Andrea Palmer) en busca de Ignacio (Alberto Galán), su marido, se dirige a la casa de su amante (Beatriz Ramos), ya que él tiene unos importantes papeles de Octavio (Pedro Armendáriz), mismos que han desencadenado una implacable búsqueda para capturarlo.

Julieta se enfrenta por primera vez a la amante de su marido, pues la amante no sabe que ella ya sabe de su amorío.



2



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24

Fotograma 1: Plano Medio Corto

Julieta (Andrea Palmer) toca a la puerta de la casa de la amante de Ignacio (Beatriz Ramos) y le comenta que está buscando a Ignacio (Alberto Galán).

Fotogramas del 2 al 4: Plano Medio Corto – Dolly Out a Plano General

Julieta pregunta por los documentos que tiene Ignacio, la amante desvía la conversación y reprocha las razones por las que Julieta entro a su casa. Le menciona que su verdadera razón por la cual busca su casa no son los documentos, sino el conocer al hijo de Ignacio. Pues Julieta no puede tener hijos.

Fotograma 5 y 6: Plano Medio Corto y Plano General

Julieta se dirige a la entrada, justo a un lado de ella está la perilla que controla la Luz de la habitación. Le menciona a la amante que le avise a Ignacio que Octavio lo espera para recoger los documentos que posee.

Fotograma 7: Dolly In de Plano Medio a Plano Medio Corto

Julieta sujeta el controlador de la luz y está a punto de activarlo para lograr iluminar la habitación.

Fotogramas del 8 al 16: Planos Medio Cortos de Julieta y Planos Medios de Beatriz

Julieta enciende la luz y logra ver con mayor claridad a la amante, quien se encuentra con vestimenta para dormir.

La amante siente la incomodidad y se intenta cubrir con su bata ante la mirada de juicio de Julieta hacia ella. Julieta se va de la casa.

Fotogramas 17: Plano Conjunto

Ignacio sale de la habitación al mismo tiempo que se viste, la amante le reclama sobre la visita de Julieta.

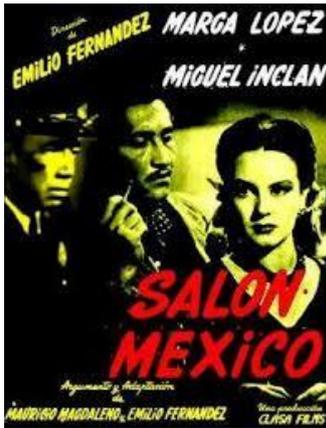
Fotograma 18: Plano Indirecto

A través del espejo logramos apreciar la continuación de la discusión que mantienen Ignacio y su amante en el fotograma anterior, mientras él se pone su corbata y su saco. Posteriormente se dirige a la salida.

Fotograma 19 al 24: Planos Medios Cortos de Ignacio y Beatriz

La amante quiere impedir que Ignacio se vaya con Julieta al punto de encuentro, le pide de favor que no la deje y lo abraza. Ignacio la empuja y se sale de la casa.

La amante de Ignacio se recarga en la puerta mientras se nota desesperada por su partida, posteriormente se voltea y muestra su enojo.



SALÓN MÉXICO

Dirección: Emilio
Fernández

Fotografía: Gabriel
Figueroa

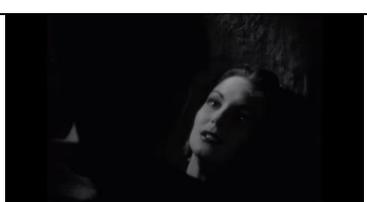
Año: 1948

Salón México - Secuencia: “De lo claro a lo oscuro”

Duración 0:06:00 minutos.

Descripción de la escena: Mercedes está a punto de dejar atrás su mala vida para poderle ofrecer lo mejor a su hermana.



		
<i>9</i>	<i>10</i>	<i>11</i>
		
<i>12</i>	<i>13</i>	<i>14</i>
		
<i>15</i>	<i>16</i>	<i>17</i>
		
<i>18</i>	<i>19</i>	<i>20</i>
		
<i>21</i>	<i>22</i>	<i>23</i>



Fotogramas 1 y 2: Plano General a Plano conjunto / Dolly in

Después de una mala noche en el Salón México, Mercedes (Marga López) y Don Lupe (Miguel Inclán) se encuentran sentados en la calle platicando sobre el futuro de Mercedes y su hermana mientras intentan sobrellevar la tristeza de la protagonista, se levantan y siguen su camino rumbo a la casa de Mercedes. A la vez que ambos personajes salen de la escena, se puede apreciar a un niño acostado a los pies de una puerta, mismo que está tapado con periódicos que anuncian la noticia en primera plana que Paco (Roberto Cañedo) ha escapado de la cárcel.

Podemos notar que las tonalidades en estas tomas son bastante lúcidas a la vista, los oscuros casi no se hacen presentes, es tal el nivel de detalle gracias a este efecto, que el espectador puede notar la noticia que tiene el periódico en primera plana. De hecho, este periódico tiene una luz más intensa sobre el que lograr hacer énfasis en esta información crucial para el desarrollo del clímax.

Fotogramas del 3 al 6: Plano general – Plano medio – Plano General

Don Lupe deja a Mercedes en su casa, en las escaleras de la vecindad donde vive, Lupe le comenta que es urgente que se cambie de casa para dejar atrás todo lo que ha vivido en el Salón México y empezar una nueva vida con su hermana.

Es interesante esta parte de la secuencia, pues esta misma escalera solo se logra ver 3 veces a lo largo de la película. Siempre que aparece en escena, es porque está ocurriendo algo importante en la vida de la protagonista. En el caso de esta secuencia, la escalera podría prestarse a diversas interpretaciones, una de las más importantes es que representan un presagio sobre el destino fatal hacia el que está “ascendiendo” Mercedes; esta carga simbólica aún se potencializa en mayor manera al ver como Don Lupe (quién a lo largo de la película refleja a la autoridad y la justicia) se va alejando tranquilamente como si no tuviese ningún presentimiento malo sobre la situación.

En estos fotogramas podemos notar como la luz conforme avanza la secuencia es cada vez más escasa, el sentimiento de soledad se hace sentir gracias a la profundidad de campo que se aplica esta escena.

Fotogramas del 7 al 13: Plano Entero – Planos Medios – Planos Medios Cortos

Mercedes entra a su casa, y se lleva la sorpresa al percatarse de que Paco se metió en su habitación para hablar con ella. Paco le dice que su única razón para escapar de prisión fue ella, y la quiere obligarla a que se escapen juntos del país en calidad de prófugos. Mercedes se niega.

Aquí podemos notar como la iluminación es casi nula, de hecho, lo único que ilumina el lugar son unos reflectores que crean la ilusión de ser iluminación de la vecindad donde vive la protagonista. Al analizar a fondo esta situación, nos podemos percatar de ases de luz que se cuelan por las ventanas de la habitación son las que marcan el ritmo de las acciones que se pueden apreciar en la escena. La iluminación focaliza únicamente los rostros de los personajes a la hora de decir sus diálogos; esto lo podemos observar en el momento en que Paco sale detrás de la puerta y cuando Mercedes es acorralada en un rincón de la habitación.

Fotogramas del 14 al 19: Planos Medios Cortos – Planos Medios

Paco sigue intentando convencer a Mercedes de que escapen juntos, Mercedes se sigue reaccionando de manera negativa ante la propuesta. Ante la resistencia de Mercedes, Paco se da cuenta que no puede cambiar su opinión y prefiere buscar venganza con su hermana y Mercedes intenta que no salga de la habitación. Paco la avienta para que no se interponga en su camino y ella agarra un cuchillo.

La iluminación funciona de igual manera que en los fotogramas 7-13. Pero esta vez ilumina el rostro de Paco para notar sus expresiones ante las respuestas negativas de Mercedes.

Fotogramas del 20 al 24: Planos Medios Cortos – Plano Detalle – Plano Entero

Mercedes apuñala a Paco varias veces por la espalda para intentar que no le haga daño a su hermana, Paco en sus últimos suspiros la avienta hacia una pared y saca su revolver, le dispara tres veces y Mercedes cae al suelo. Paco sale de la habitación y muere.

Después de mantener un juego continuo con los PM y los PMC para llevar las acciones a alcanzar una mayor tensión, se rompe el ritmo fotográfico con un plano general cuando Paco avienta a Mercedes a la pared para lograr dispararle, esta misma acción se ve acompañada de un *insert* hacia la mano de Paco desenfundando lentamente la pistola, remarcando la agonía del villano y el destino fatal de la protagonista.

Fotogramas 25 y 26: Plano Entero – Plano Medio

Don Lupe y Roberto (Roberto Cañedo) se encuentran en la morgue para identificar el cuerpo de Mercedes, al reconocerlo Don Lupe le comenta que era la mujer a la cual amaba y con quién pronto se casaría.

La iluminación no es tan oscura como la escena pasada, pero mantiene un ambiente bastante tétrico en la habitación, ya no refleja soledad y miedo, como en los fotogramas anteriores. La iluminación que entra por el tragaluz de la habitación se ve acompañada de neblina, provocando un ambiente frío en la escena.



EN LA PALMA DE TU

MANO

Dirección: Roberto

Gavaldón

Fotografía: Alex

Phillips

Año: 1950

En la palma de tu mano – Secuencia: Descender juntos

Minuto: 1:47:40 – 1:51:05

Duración de la secuencia: 4 minutos 45 segundos

Después de estar a punto de cometer el crimen perfecto, el Profesor Karin (Arturo de Córdova) y Ada Romano (Leticia Palma) son llevados a la comisaría de la policía para identificar el cuerpo.

Ellos creen que el llamado de las autoridades se debe al descubrimiento del cadáver de León Romano (Ramón Gay). Ante esta situación Karin se confiesa culpable del homicidio y declara que Ada Romano fue su cómplice.

Posteriormente, las autoridades le comentan al profesor que el cadáver que tenían que identificar era el de su pareja Clara Stein (Carmen Montejo).



29



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



1.1



2.1



3.1



4.1



5.1



6.1



7.1



8.1

Fotogramas 1 y 2: Primeros Planos

El Profesor Karin y Ada Romano, se encuentran en dentro de la comisaría.

Karin ya hizo la confesión del asesinato de León Romano, y Ada está por entrar a hacer la suya, pues Karin también la inculpo a ella.

Fotograma 3: Plano Entero

El Profesor Karin desciende por las escaleras de la morgue acompañado de dos oficiales.

Fotograma 4: POV

Se muestra el punto de vista de Karin, está observando las planchas de la morgue

Fotograma 5: Plano conjunto

El oficial de la comisaría, ante la expresión de Karin, le comenta que estuvo a punto de hacer el crimen perfecto. Le menciona que en sus años de trabajo nunca había tenido un caso así. Si no fuera por la confesión nunca lo hubiesen arrestado.

Fotograma 6 al 8: Pedestal - Plano General

Podemos apreciar como Karin y los oficiales siguen descendiendo por las escaleras hasta llegar a la zona de las planchas.

Fotograma 9 y 10: Primer Plano – Plano Medio

Logramos apreciar el tenso semblante de Karin mientras el oficial de policía muestra el cadáver.

Fotograma 11 y 12: Primeros Planos

Karin observa que el cadáver no es el señor Romano; es Clara Stein, su pareja.

Fotograma 13: Plano General

Aparece Karin y el oficial mientras observan el cuerpo de Clara Stein y le comenta que le dejó una carta antes de suicidarse.

Fotograma 14: Plano medio

Karin abraza el cuerpo de Clara después de leer la carta

Fotograma 15: Plano General

La misma toma que POV de Karin cuando descendía por las escaleras. Pero esta vez él se encuentra junto al cuerpo de Clara.

Fotograma 1.1: Plano Medio - Contrapicado

Podemos observar a Ada Romano observando a Karin desde las escaleras

Fotograma 2.1: Plano Medio

Karin está esperando a Ada sentado en el vestíbulo.

Fotograma 3.1 al 7.1: Plano General

Observamos como Ada Romano baja por las escaleras en su vestido de noche, Karin se levanta y se dirige hacia ella.

Fotograma 8.1: Plano Conjunto

Karin y Ada platican sobre sus planes y comentan que van a “descender juntos”.



La diosa arrodillada

Dirección: Roberto

Gavaldón

Fotografía: Alex

Phillips

Año: 1947

Secuencia: Presunto asesinato

Duración: 1 minuto con 20 segundos.

Elena y Antonio se encuentran en el festejo de su fiesta de aniversario. Raquel, la amante de Antonio se hace presente, esta vez acompañada de Demetrio. Cuando Elena se encuentra con Raquel, tiene un presentimiento y empieza a sentir celos.

Los invita a pasar al comedor junto con todos los invitados para cortar el pastel, mientras tanto Antonio empieza a tramar un plan para lograr acabar con el triángulo amoroso.



30



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



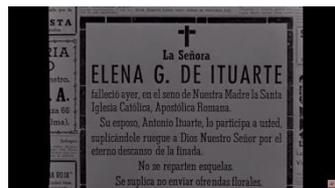
12



13



14



15

Fotogramas 1 y 2: Plano Conjunto a Plano General

Se muestra un movimiento general que nos traslada de un Plano Conjunto a Plano General.

Durante el Plano Conjunto se puede apreciar el “pastel de aniversario” junto con unos muñecos de será que hacen referencia al matrimonio, al mismo tiempo que La diosa arrodillada, expectante y por encima de Antonio, Elena y de los muñecos del pastel.

Una referencia a la situación que se percibe en ese momento.

Pasamos a plano general, conforme se aleja la cámara, se minimiza la figura de Antonio y Elena. Aparecen Raquel y Demetrio.

Fotograma 3: Plano Conjunto

Presentación de Raquel y Demetrio en la secuencia.

Demetrio aplaude como cualquier otra persona en la habitación, sin conocimiento del amorío que existe entre Raquel y Antonio,

Raquel no aplaude, se nota celosa y seria, solamente observando. Es de las pocas escenas en donde el personaje solo cumple como testigo de los hechos. No puede hacer nada al respecto.

Fotograma 4: Plano Conjunto

Desde el inicio de la escena Antonio se muestra incomodo, con una falsa felicidad en su cara.

Ante la tensa situación, Antonio observa rápidamente a Raquel y se le ocurre un plan, como si de improvisar se tratara.

Exactamente en este fotograma Antonio abandona su lugar junto a Elena.

Fotograma 5: Plano Medio Corto

Raquel observa como Antonio se aleja del festejo.

Fotograma 6: Plano Medio

Antonio se dirige a la barra de bebidas mientras fuma su cigarrillo. Se muestra nervioso, se ve en el espejo e inmediatamente le lanza una mirada a Raquel.

P.O.V de Raquel

Desde esta toma hasta el final de la secuencia el “Raccord de miradas” juega un papel trascendental al tratarse de una escena bastante rápida en acciones, y sin diálogos.

Fotograma 7: Plano Conjunto

Raquel se muestra curiosa ante el misterio que ronda al personaje de Antonio.

El semblante de Demetrio cambia totalmente. Ahora ambos personajes caen en una atmosfera de juicio.

Sin necesidad de que aparezca Antonio en este corte, lo que reflejan los gestos de ambos personajes posiciona al espectador en la cabeza del protagonista.

Fotograma 8: Plano indirecto

Sigue siendo a través del espejo (ya no es P.O.V de Raquel)

Este Plano nos aterriza nuevamente a la perspectiva de Antonio. Mismo que causa mayor inmersión en el espectador.

Fotograma 9 y 10: Plano conjunto

Nuevamente el “Raccord de miradas” es indispensable para que el espectador tenga noción del espacio durante este conflicto.

En el fotograma “8” podemos notar como Raquel y Dimitrio observan a Antonio y ahora, en el fotograma “8.1” desvían la mirada a la ubicación donde se encuentra Elena.

Mantienen el mismo semblante de juicio.

Fotograma 11: Plano Medio

Mientras Raquel y Dimitrio ya no observan, Antonio prevalece en la misma situación, el espectador se mantiene en la “cabeza de Antonio” y el miedo a que lo descubran. Aún sigue nervioso.

Antonio prende su cigarro y aprovecha para sacar el cianuro de su encendedor.

Fotograma 12: Plano a detalle

La cercanía de este plano incrementa aún más la tensión del momento, la cámara busca enfatizar las manos de Antonio para que el espectador observe como deposita el cianuro en la copa de champagne.

Fotograma 13: Plano Medio Corto

Retomando el Raccord de miradas que momentos antes dictarían los personajes de Raquel y Demetrio, ahora sale a cámara Elena mientras observa a Antonio.

Tomando en cuenta su posición inicial al inicio de la secuencia, no queda la duda de saber a qué personaje está observando, todo esto debido al buen manejo del Raccord.

Fotograma 14: Plano Indirecto

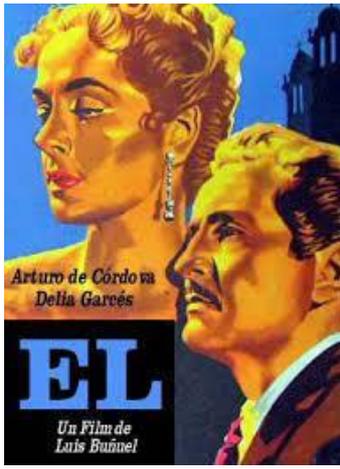
A diferencia del plano indirecto anterior, en este ya no aparece solamente el protagonista.

Por su mirada podemos notar como observa a Raquel (Quién también aparece en pantalla).

Fotograma 15 y 16: Plano Medio Corto

Elena nuevamente aparece, su cara se muestra más desesperada aún. Siente que Antonio algo trama.

La imagen se disuelve y aparece el obituario de Elena en distintos periódicos nacionales.



Él

Dirección: Luis Buñuel

Fotografía: Gabriel

Figueroa

Año: 1953

Secuencia: Hacia la locura

Duración: 3 minutos con 20 segundos

Francisco Galván (Arturo de Córdova) se encuentra al borde de la locura después de explotar durante un ataque de celos al ver a Gloria (Delia Garcés) saliendo con su ex prometido Raúl Conde (Luis Berastain).

Gloria escapa de la casa después de ser maltratada por Francisco, él agarra su pistola y sale en busca de ella para matarla. Nota que Raúl y Gloria entran a la iglesia y él va detrás de ellos.

Cuando se acerca a la pareja descubre que son dos desconocidos. Nota que todos se están riendo de él y se rompe su cordura.



31



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



Fotograma 1: Plano conjunto

Se ve como Gloria y Raúl entran a la iglesia

Fotograma 2: Plano conjunto

Podemos ver como la pareja camina entre las bancas de la iglesia, dirigiéndose al altar.

Fotogramas del 3 al 4: Plano a detalle – Primer Plano

Podemos notar un paneo de Francisco sosteniendo la pistola dentro de su bolsillo y observando como la pareja camina por la iglesia.

Fotograma 5: Plano General

Francisco siguiendo a la pareja, podemos notar como se desvía entre las bancas de la iglesia y rumbo a los pasillos laterales.

Fotograma 6: Plano Medio

Francisco camina por el pasillo lateral y se acerca sigilosamente a la pareja.

Fotograma 7: Plano Medio

Podemos ver a la pareja sentada mientras el padre oficia la misa

Fotogramas del 8 al 10: Plano Medio – Plano Medio Corto

Francisco está a punto de desenfundar la pistola, pero se planta frente a la pareja y se da cuenta de que no es Gloria y Raúl.

Fotogramas del 11 al 18: Planos Medios Cortos y Planos Generales

Francisco toma asiento y se encuentra desesperado, voltea a ver al público de la misa y su mente empieza a divagar; se burlan de él.

Se muestran cortes de cámara mostrando la realidad y la fantasía mental del personaje.

Podemos apreciar cómo es que las personas no se están burlando él, pero en su mente sí.

Fotogramas 19 al 24: Planos Cortos y Planos generales

Se levanta desesperado y empieza a notar que el padre que oficia la misa también se burla de él.

Francisco se enoja, ya que el padre es su amigo.

Fotogramas del 25 al 29: Planos medios cortos y planos medios

El protagonista se levanta de su asiento y arremete contra el padre, lo empieza a ahorcar

En seguida todos se levanta de sus asientos y entre todos separan a Francisco del padre.

El padre le comenta que lo suelten, les dice a todos que es su amigo, pero al parecer se ha vuelto loco.

Fotograma 31 y 32: Plano General con Travelling a Gran Plano General.

Podemos apreciar el conflicto y como todos están evitando que Francisco siga ahorcando al padre.

En un travelling la cámara se va alejando poco a poco hasta que alcanzamos a percibir todos los detalles del conflicto.



LA NOCHE AVANZA

Dirección: Roberto
Gavaldón.

Fotografía: Jack Draper

Año: 1951

Secuencia: ¡Arrójenlo al río!

Duración: 1:02:30 – 1:05:30 – 3 minutos

Marcos Arizmendi (Pedro Armendariz) se encontraba en el Frontón México después de lograr irse invicto durante el torneo de *jai-alai* y lograr echar a perder las apuestas de Marcial (José María Linares-Rivas), mismo que amenazaba al protagonista para no meterlo a la cárcel si no perdía su último partido.

Marcial y sus secuaces lo esperan a que salga para cobrar la venganza. Al salir lo golpean y lo meten al coche, lo llevan a una calle solitaria donde lo emborrachan con una botella de tequila para que pierda la conciencia y puedan aventarlo a un lago y se ahogue.

Ya en el lago, los secuaces en vez de ahogarlo descubren que acaba de cobrar un cheque por 25 mil pesos, entonces deciden despertarlo para que lo cobre y les de la fortuna.



32



2



3



4



5



6



7



8



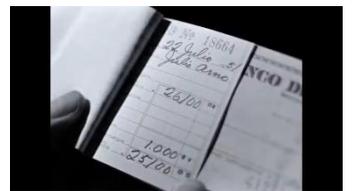
9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19

Fotograma 1 y 2: Plano Amplio y Paneo

Logramos ver pasar el coche de los secuaces mientras pasa por la carretera y de fondo hay un canal.

Fotograma 3: Plano Conjunto de un secuaz y Marcos inconsciente en los asientos traseros del coche.

Fotograma 4: Plano conjunto

Conductor y su acompañante mientras hablan de sus planes para echar a Marcos al río.

Fotograma 5 y 6: Planos Generales

Observamos como el coche da vuelta para llegar al recóndito destino donde planean ejecutar el crimen.

Fotograma 7 y 8: Planos Generales

El coche se detiene y los secuaces bajan a Marcos del coche.

Fotograma 9 y 10: Planos Generales Picados

Los secuaces dejan el cuerpo frente al coche para lograr registrarlo con las luces delanteras.

Fotograma 11: Plano General Picado

Los secuaces empiezan a inspeccionarlo y descubren que tiene 400 pesos en su cartera.

Fotogramas 12 al 14: Plano a detalle - Plano Conjunto – Plano General Picado

Los secuaces sacan su chequera y descubren que hace dos días cobró un cheque por 25 mil pesos.

Se empiezan a poner de acuerdo para despertarlo. Pero uno de ellos les comenta que está muy borracho y será imposible despertarlo.

Fotograma 15: Plano Medio Corto - Picado

Uno de los secuaces cachetea a Marcos para que despierte, pero este no reacciona.

Fotograma 16: Plano Conjunto – Contrapicado

Dos de ellos le vuelven a recalcar que no hay manera para hacerlo reaccionar

Fotograma 17: Primer Plano – Contrapicado

El secuaz que cacheteo a Marcos pide un encendedor y le empieza a quemar la mano.

Nuevamente Marcos no muestra respuesta alguna.

Fotograma 18 y 19: Planos Generales – Picados

Todos dialogan sobre la posibilidad de llevarlo a un doctor para que lo haga entrar en conciencia y lo lleven a que cobre el cheque.

Bibliografía

- Aviña, R. (2017). *Mex Noir - Cine Mexicano Policiaco* (Primera edición ed.). Ciudad de México: Cineteca Nacional.
- F. Heredero, C., & Santamarina, A. (1996). *El cine negro - Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Fernández Reyes, Á. A. (2007). *Crimen y suspenso en el cine mexicano*. México: Colegio de Michoacán.
- Freeman, N. (2019). *Film Noir Photography*. Reino Unido: Crowood.
- Hansen, R. (1981). *La política del desarrollo mexicano*. México: Siglo XXI.
- Larios, C., & Ruiz, J. (Noviembre de 2017). *José B. Ruiz*. Obtenido de josebruiz.com/sin-categoría/las-claves-tonales-en-fotografia/
- Zavala, L. (2021). Estilo visual e ideología del Film Noir: 10 aproximaciones. *Departamento de Educación y Comunicación*, 17.

Filmografía

Bracho, J. (1943). *Distinto amanecer*. México.

Buñuel, L. (1953). *Él*. México.

Fernández, E. (1948). *Salón México*. México.

Gavaldón, R. (1947). *La Diosa Arrodillada*. México.

Gavaldón, R. (1951). *En la palma de tu mano*. México.

Gavaldón, R. (1951). *La noche avanza*. México.

Welles, O. (1947). *La Dama de Shanghái*. Estados Unidos.