

OTRA MIRADA A LA MANSIÓN

Análisis del material de foto fija de la película La Mansión de Araucaima para iniciar un diálogo entre el diseño gráfico y el contexto fotográfico y cinematográfico.

TATIANA TEJADA SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

DEPARTAMENTO DE DISEÑO

DISEÑO GRÁFICO

SANTIAGO DE CALI

2017

OTRA MIRADA A LA MANSIÓN

Análisis del material de foto fija de la película La Mansión de Araucaima para iniciar un diálogo entre el diseño gráfico y el contexto fotográfico y cinematográfico.

TATIANA TEJADA SÁNCHEZ

Proyecto de grado para optar por el título de Diseñadora gráfica

DIRECTOR

Miguel Tejada Sánchez

Profesor de la Escuela de Comunicación Social
de la Universidad del Valle.

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

DEPARTAMENTO DE DISEÑO

SANTIAGO DE CALI

2017

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
PROGRAMA ACADÉMICO DE DISEÑO GRÁFICO**

ACTA DE APROBACIÓN DE PROYECTO DE GRADO

La Estudiante TATIANA TEJADA SÁNCHEZ identificada con Cédula de ciudadanía número 1128474706 de Medellín y código 201225019, presentó y aprobó su trabajo de grado titulado “*Otra mirada a La Mansión*” *Análisis del material de foto fija de la película La Mansión de Araucaima para iniciar un diálogo entre el diseño gráfico y el contexto fotográfico y cinematográfico.*”, el cual fue aprobado por el siguiente jurado evaluador:

Jurado Diseñador: Tatiana Cuéllar
Jurado Asesor: Diana Paola Valero
Jurado Experto: Libardo Antonio González

Para constancia de la anterior, se firma en la ciudad de Santiago de Cali, el 22 de septiembre de 2017, según 012-2017 del Comité del Programa.

MIGUEL TEJADA SÁNCHEZ
Director del Proyecto



PABLO ANDRÉS JARAMILLO ROMERO
Vo. Bo. Director del Programa Académico



CARLOS ANDRÉS ORTEGA GARCÍA
Vo. Bo. Jefe Departamento de Diseño

Sandra P. Franco G.

Edificio 382 – Oficina 4004 – Ciudad Universitaria de Meléndez
Telefax [57-2] 321 2375 – Apartado Aéreo 25360
Santiago de Cali – Colombia
programas.diseño@correounivalle.edu.co
<http://diseño.univalle.edu.co/>

**“SI ENTRAS A ESTA CASA NO SALGAS
SI SALES DE ESTA CASA NO VUELVAS
SI PASAS POR ESTA CASA NO MIRES
SI MORAS EN ESTA CASA NO PLANTES PLEGARIAS”**

La Mansión De Araucaima

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Dios se acabó esto.

TABLA DE CONTENIDO

	PÁGINA
CAPÍTULO 1	
1.1. Introducción.	5
1.1.1. La película “La Mansión de Araucaima” como referente para proponer un ejercicio de análisis de archivos fotográficos.	12
1.1.2. La película y el contexto del Gótico Tropical.	13
1.1.3. Sobre el material de foto fija de La Mansión de Araucaima.	15
1.1.4. Posibilidades de uso, análisis y apropiación del material de foto fija.	18
1.2. Pregunta de Investigación.	20
1.3. Objetivo General.	20
1.4. Objetivos Específicos.	20
CAPÍTULO 2	
2.1. Hacia una conceptualización de la foto fija.	21
2.2. Propuesta metodológica para el estudio de la foto fija.	27
2.3. Glosario a tener presente durante los análisis.	33
CAPÍTULO 3	

3.1. Análisis descriptivo de foto-fija de La Mansión de Araucaima.	34
---	-----------

CAPÍTULO 4

4.1. Reflexiones Finales.	80
----------------------------------	-----------

5. Bibliografía.	87
-------------------------	-----------

RESUMEN

Este documento toma como objeto de estudio el material de foto-fija de la película La Mansión de Araucaima (Carlos Mayolo, 1985), un trabajo fílmico que hace parte del conjunto de referentes destacados en la historia del cine nacional, por sus aportes en la experimentación estética y narrativa, y por permitir dimensionar un proceso (exitoso) de elaboración cinematográfico a partir de una obra literaria. Para analizar el material fue necesario realizar un diagnóstico del estado en el cual se encontraba el material fotográfico. Se realizó una exhaustiva búsqueda de bibliografía especializada en función del concepto de foto-fija como punto de partida para la construcción del modelo analítico a proponer, para describir las características que distinguen a esta categoría fotográfica. Como referencia analítica de primer orden se tomó el trabajo de Javier Marzal sobre el análisis de la imagen, adaptando su matriz de análisis a los determinantes específicos de nuestro material.

Capítulo 1

INTRODUCCIÓN

La aproximación al estudio de la foto fija de La Mansión de Araucaima se desarrolla aquí a través de una perspectiva multidimensional, que articula niveles contextuales, estéticos, técnicos y narrativos de la imagen fotográfica. Se parte de una inquietud investigativa suscitada por las definiciones encontradas en la bibliografía especializada sobre la categoría de foto-fija. Éstas, como explicaremos más adelante, son limitadas; ofrecen la descripción de un rol en un plano meramente operativo, sin ahondar en aspectos morfológicos y compositivos que le otorgan un valor narrativo a la imagen. El aspecto publicitario (de mercadeo) suele concebirse como el objetivo primordial de la foto-fija, y en algunas ocasiones se menciona su potencial documental en relación a los detrás de cámaras que muestra al equipo humano de una producción cinematográfica. (Vives, 2013; Ariza, 2014; Viera, 2014) Ese uso de la foto-fija exclusivamente como pieza publicitaria parece ir en detrimento de las características que le otorgan distinción al hecho fotográfico como expresión artística. Podemos entender que el trabajo de la foto-fija está relacionado, aunque no se mencione explícitamente, con las apuestas estéticas y conceptuales de un proyecto cinematográfico; el fotógrafo interpreta el concepto general del proyecto y juega, a su vez, con los elementos narrativos de la imagen; sin embargo, el perfil operativo y desarticulado que ha definido al trabajo del foto-fija, ha ido en detrimento de la expresión y composición artística del fotógrafo. (Haro, 2012).

A partir de lo anterior, esta propuesta considera las potencialidades no siempre reconocidas en el trabajo del foto fija, en el valor documental, estético e histórico de su material, y proyecta un modelo de análisis de imágenes fotográficas que puede complementar de manera dinámica y dialéctica el trabajo de análisis, procesamiento y reformulación (el trabajo analítico, creativo y conceptual) que se puede realizar, en determinados casos, en proyectos de diseño gráfico.

Podría hablarse de una suerte de vaciamiento conceptual, artístico e histórico en la concepción corriente que se ha tenido sobre el valor de la foto fija; la reducción a lo técnico o a lo meramente publicitario, ciertamente limita las posibilidades de análisis y de imaginación frente a las posibles lecturas y reelaboraciones que se pueden dar en un contexto de investigación y creación que tenga como materia prima el trabajo con imágenes fotográficas. Este es un fenómeno que se puede pensar asimismo en un contexto presente de *crisis de lo narrativo*, sobre todo en lo que tiene que ver con la producción y el consumo de imágenes en el medio digital. Si bien las fotografías a analizar pertenecen a un tiempo anterior al que nos ocupa hoy (un tiempo acelerado y atomizado, como diría el filósofo Byung-Chul Han¹), su consideración a la luz del momento actual es pertinente, pues permite situarse de manera crítica frente a los posibles usos fugaces y meramente instrumentales (cuando no banales) que se hacen de las imágenes de archivo y las que se producen, hoy, sobre la marcha. Como se dijo ya, este trabajo de análisis que amplía las perspectivas de lectura y apropiación de la imagen, puede ser un caso a considerar en posibles proyectos en los que dialogan, en distintos niveles, el quehacer fotográfico, las complejidades de la comunicación visual, y el ejercicio proyectual del diseño gráfico.

¹ En su ensayo “El aroma del tiempo.” (Herder. 2015. Barcelona)

Este proceso de atomización del potencial narrativo de las imágenes tiene hoy síntomas que no pasan desapercibidos; la búsqueda, lectura y apropiación (rediseño, en muchos casos) de los productos visuales, deja ver cierta nostalgia por las formas anteriores, cierto anhelo por lo perdido. Se busca así, con elementos del pasado, con ornamentos y filtros, con operaciones técnicas, en fin, devolverles a las imágenes y sus significados, un destino, un rumbo, un trasegar. Un recorrido que solo se hace visible (y vivible) cuando se rescatan, entre la fugacidad y la aceleración, las cualidades narrativas, en nuestro caso de las imágenes fotográficas. Se busca el tiempo perdido, como se entiende en la formulación de Marcel Proust, pero esta serie de tendencias, más allá de lo que evidencian como sofisticación técnica, tienen como posible consecuencia un hecho inquietante: la *lenta cancelación del futuro*, como la han pensado, primero uno y años después el otro, los autores Franco Berardi “Bifo” y Mark Fisher². Se mira hacia el pasado porque la proyección hacia el porvenir resulta inquietante y trabajosa, porque el consumo ansioso y compulsivo de imágenes y mensajes entrecortados genera una especie de atrofiamiento, un marasmo que paraliza a los sujetos; tenemos, ante nuestros ojos, todo y nada a la vez, porque la dinámica del tiempo (reflexivo y analítico) se rompe, porque no hay conexiones vitales entre símbolos, significados, sentires y sueños. Mark Fisher, autor inglés, hablaba de una especie de *poslexia*, una dislexia de nuestro tiempo, una condición de incapacidad para leer, con

² El concepto de una *lenta cancelación del futuro* aparece en las reflexiones de Franco Berardi “Bifo” en su libro “No time”. Mark Fisher toma esta lectura del presente–del asedio del capital financiero y la ideología neoliberal– y la trabaja en su libro “Ghosts of my life”, una especie de memoria final y definitiva en la que Fisher, antes de morir, hace un recuento de sus luchas contra la depresión y el agobio dentro de un sistema económico y político que ofrece muchas imágenes y fantasías de superación pero que no permite construir procesos sociales largos, estables y duraderos. En esta entrevista, Berardi y Fisher dialogan sobre sus coincidencias y diferencias respecto a este y otros asuntos:

<https://frieze.com/article/give-me-shelter-mark-fisher>

ánimo reflexivo, las complejas tramas narrativas en nuestros procesos de comunicación.

El asunto a considerar, frente a este estado del arte o estado de la cuestión en el medio digital — consecuencia del avance tecnológico y, por supuesto, de la ideología del capital—es cómo ciertas prácticas y ciertos usos, en lo que tiene que ver con el consumo y la producción de imágenes, dejan de tener relevancia o desaparecen, y esto tiene unas consecuencias importantes en la manera como los sujetos entienden sus vidas y proyectan sus acciones hacia el futuro.

Para el caso de la foto fija, se piensa entonces que su uso y su valor (como arte y oficio) puede haber sido *desplazado* hacia un lugar meramente instrumental; como documento publicitario o elemento de marca. Esto por sí solo no es un problema ni un desenlace catastrófico; es el presente de las imágenes como elementos esenciales en la relación que tenemos con la realidad. Las imágenes que pululan y se reproducen hoy, en lógicas que parecen moleculares, son ya, en sí mismas, una realidad. Lo que hay que reconocer en este proceso de aceleración en la producción y el consumo es que las posibilidades estéticas que tiene la foto fija, como documento y como pieza narrativa (una especie de extensión del universo narrativo de la película, por ejemplo; como un metarrelato. Esto podrá verse, más adelante, en el análisis de ciertas fotos), tienden a perder relevancia, a pasar a un segundo plano. Por eso el análisis que se propone aquí, más que un trabajo de arqueología de imágenes, es un ejercicio de reflexión y lectura que busca servir como modelo o ejemplo para casos similares en los que el diseño gráfico funciona como campo de acción y laboratorio de producción y composición de mensajes a través de imágenes. Ver entonces los ejercicios de análisis presentados aquí—sobre una selección de la foto fija de La mansión de Araucaima— podrá permitir considerar las posibilidades narrativas, documentales y, en general, estéticas que muchas veces se soslayan por el afán de producir y sintetizar mensajes

en una dinámica industrial, o postindustrial.

Sobre el aspecto narrativo que se rescata y se reconoce en este ejercicio de análisis, hay que tener en mente un aspecto crucial: lo narrativo como atributo y cualidad del tiempo vital (un recorrido, un trayecto que consolida una experiencia) atraviesa el espectro de posibilidades y el conjunto de características que se reconocen cuando se toman estas fotografías del archivo de la foto fija y se leen, se analizan, se reflexiona sobre lo que cuentan y sugieren. Lo narrativo es transversal: opera en un nivel documental (en el que historia y memoria dialogan o antagonizan) como archivo que da cuenta de las vidas y las acciones de un equipo de trabajo en un contexto artístico (el contexto del cine colombiano y del cine que se hace con los amigos, como solía ocurrir con el grupo de Cali) y permite entender, a su vez, las coordenadas históricas y posibles coyunturas políticas de una época en particular. Acto seguido, consideramos lo narrativo en la dimensión estética que tiene este material. Suele pensarse de entrada en lo meramente visual y en la composición técnica de las fotografías, pero esto es la superficie de un proceso aún más complejo. Lo estético tiene en su dimensión interna toda una apuesta existencial, un tono, una postura frente al mundo. Esto implica pues leer no solo lo que se ve a primera vista, lo que resulta palmario; se lee lo que está sugerido en las decisiones formales, lo que el documento cuenta más allá de su estatus técnico. Aquí es donde el análisis técnico y racional de una imagen dialoga de manera dinámica con una lectura más poética, con otras formas de trabajar con este tipo de imágenes, con la intuición y la imaginación³. Esta lectura *ampliada* de lo estético se da con más facilidad en ciertos casos que

³ Dice Vilém Flusser, a propósito de esta dimensión latente en las fotografías: «El carácter mágico de las imágenes debe tenerse en cuenta a la hora de descifrarlas. Es un error, pues, tratar de ver en las imágenes

en otros, y aquí es importante anotar que en la selección que se hizo del material de foto fija se consideró esto como un aspecto importante; se escogieron fotografías en las que su función de registro y documentación del transcurrir de la película no fuera necesariamente el que se usaba para las posibles piezas de promoción. Algunas de las fotografías del archivo inicial que se consideró para iniciar este trabajo eran aquellas que reproducían escenas de la película; su composición, sus elementos narrativos visuales no distaban de lo que uno veía en los planos de la película. En estos casos, lo estético y lo narrativo presentan una intención clara que va en sintonía con el proyecto filmico. Por lo general, son estas las piezas que se usan más adelante para hacer promoción de la película. Pero ocurre algo distinto con otro tipo de fotografías que también pertenecen a este archivo con el que se trabaja aquí en este proyecto; son fotos que muestran intersticios entre escenas, que dejan ver los momentos de descanso o de ocio dentro de la producción, o en ciertos casos retratan de maneras inéditas a los actores, en otras situaciones, unas salidas del contexto narrativo y artístico de la película, otras como una suerte de continuación o extensión (metarrelato) del universo simbólico y conflictivo de ésta, como podrá verse, de manera concreta en uno de los casos⁴ a analizar.

Para darle cierre a esta introducción, hay que considerar entonces que las posibles discusiones que surgen a propósito de la producción masiva de imágenes hoy en día es un tema que atraviesa de manera permanente el campo del arte o las artes visuales, la estética como problema social y filosófico, y el campo de la comunicación, que se nutre siempre de los dos campos antes

sucesos congelados. En realidad, ellas sustituyen los sucesos por situaciones y los traducen en escenas. El poder mágico de las imágenes reside en su carácter bidimensional y en la dialéctica inherente a ellas; la contradicción que encierran ha de verse a la luz de esta magia.» (En "Una filosofía de la fotografía". p. 12)

⁴ La fotografía #4, en la que podemos ver una suerte de *asedio voyeurista* a una de las protagonistas de la película, algo que parece desprenderse de la misma trama ficcional.

mencionados. No es muy distinto este panorama para el caso del diseño gráfico; buena parte de las bases teóricas y prácticas que sirven para conceptualizar y darle forma a los problemas que debe resolver el diseño gráfico surge de un ejercicio de análisis crítico, de unos procesos de lectura y discusión, que toman prestadas referencias de los estudios en ciencias sociales y en artes, y claro, en la manera como estas teorizaciones sirven para entender problemas de comunicación. En el caso de este proyecto, la preocupación principal toma como elementos de trabajo analítico estas reflexiones y las pone a consideración, de tal forma que se puedan abordar posteriormente en procesos similares en el diseño gráfico y la comunicación visual. No sobra añadir que uno de los aspectos que más ha llamado la atención es el hecho de que las transformaciones en los usos y el consumo de imágenes repercute en la manera como hoy se valoran oficios, prácticas y saberes que han tenido un lugar importante (si bien no muy reconocido en muchos casos) en la historia de las artes visuales y los medios de comunicación, como es el caso del rol de la foto fija en el cine, entendido éste como arte y como medio.

A partir de este escenario, lo que se propone en el presente ejercicio de investigación es otra mirada a cierto tipo de documentos visuales, miradas que permiten rescatar y establecer conexiones emocionales (históricas, estéticas, narrativas), que sin duda son importantes en las prácticas comunicativas contemporáneas, dado el inmenso flujo de información y la velocidad de los intercambios entre las personas. El detenerse y profundizar en un conjunto de fotografías es un ejercicio de recuperación del tiempo, de reencuentro con un trayecto, con un recorrido en el que han ido quedando aspectos humanos (inquietudes, silencios, risas, gritos, decepciones, puestas en escena, secretos a media voz, etc) que conforman la esencia del cine.

El diseño gráfico se caracteriza por un ir y venir permanente entre el taller y la conceptualización teórica; en este contrapunteo se consolidan procesos que se convierten en herramientas de trabajo para abordar objetivos estéticos-narrativos en el quehacer profesional del diseñador. El campo general de conocimiento en el que se desarrollan las apuestas metodológicas y conceptuales del trabajo se enmarca en la comunicación visual, y aquí se da un diálogo conceptual y práctico entre el cine, la fotografía y el diseño.

La perspectiva de investigación-creación interdisciplinar le permite así al diseño gráfico ampliar sus fronteras de conocimiento y articular herramientas que enriquecen los momentos creativos del ejercicio práctico y proyectual; la reinención permanente requiere una conceptualización activa, reflexiva y vinculante, que apropie lenguajes comunes en la narración visual.

La película “La Mansión de Araucaima” como referente para proponer un ejercicio de análisis de archivos fotográficos.

En la década del 70, surge en la ciudad de Cali un grupo de jóvenes cineastas que toman como inspiración y referencia diversos parámetros literarios y conceptuales, estéticas prestadas, estéticas lejanas, para escribir y filmar sus propias películas teniendo en mente la necesidad de conectar lo que pasa afuera (conectar o dialogar de manera crítica) con un contexto local-regional-global. Sus historias y sus maneras de contar tenían como elemento común la paradoja de estas hibridaciones conceptuales, y esto es lo que podría leerse como adaptación al contexto

propio, que no es otra cosa que una reelaboración de ciertos mitos fundamentales y ciertas simbologías en función de las tragedias propias.

Este grupo de cineastas ha sido conocido a lo largo de todos estos años como "El grupo de Cali", o "Caliwood". De cualquier forma, es una suerte de marca, de caso de éxito a nivel nacional. Sus vidas, sus obras y sus polémicas han sido objeto de adoración y de recelo en la escena cinematográfica nacional. Pero dejando atrás estas discusiones y anecdóticos, lo que se puede reconocer del movimiento Caliwood es, sin duda, su aporte a la consolidación de un estilo y unas exploraciones narrativas y estéticas que tomaron como materia de discusión las turbias y complejas relaciones de poder que se dan en la región del Valle del Cauca, y las inevitables conexiones con las tramas políticas de orden nacional.

La película y el contexto del Gótico Tropical

La idea de un género estético como el ***Gótico Tropical*** ha sido objeto de reflexiones, mitos y críticas en pro y en contra del uso de los elementos que lo componen y, por supuesto, la manera como se acuña un término para establecer una línea de producción artística. La imagen de Álvaro Mutis discutiendo con el director de cine Luis Buñuel acerca de la pertinencia de adaptar relatos góticos relacionados con paisajes fríos, castillos con señores de corte vampiresco que viven de la sangre de sus súbditos, y otros elementos que efectivamente no hacen parte de nuestro contexto, sirve para ubicarnos en el posible origen de esta apuesta irónica que va a tener, como ya se sabe, unas repercusiones innegables en el plano narrativo, histórico y estético –

literario en esta ocasión –de la historia del cine colombiano. Se sabe hoy que al final Luis Buñuel no respaldó esta ocurrencia, aduciendo la inviabilidad o la poca pertinencia de ésta. A pesar de esto, los del Grupo de Cali (tal vez al margen de la discusión entre el literato y el cineasta) deciden continuar con el impulso, logrando en el transcurso de los años aquello que sonaba disparatado e improbable.

En cualquier caso *“La Mansión de Araucaima” (1973)*, aparece como una apuesta literaria por abrir el espectro de una narrativa gótica de tierra caliente, haciendo alusión al feudalismo de la caña azúcar en el valle del cauca.

Es pertinente preguntarse pues qué es lo gótico de esta novela, para tener claridad sobre la apuesta narrativa y estética que al final servirá como referente para la realización de la película que nos ocupa en este proyecto. En esencia, este relato retrata a un señor de hacienda que vive de su servidumbre y subalternos, personajes que habitan bajo su techo y de los cuales él se sirve para satisfacer a placer sus deseos. El patrón es una suerte de vampiro tropical que tiene maneras y gustos que condicionan su relación con los personajes que van llegando a su mansión remota y misteriosa. A partir de esto, se desarrolla un hilo conductor que deviene en tragedia. Se entiende pues que el personaje del patrón es una metáfora que resulta de la adaptación de las leyendas góticas de vampiros a un contexto local; el poder que ostenta el dueño de la mansión se puede relacionar, a través de la narrativa, con las prácticas truculentas (abuso de autoridad, propiedad sobre los bienes, tendencia a la psicopatía) de los tiranos vampirescos.

Esta idea fascinó al grupo de cineastas de Cali. Paso a paso y a través de la experiencia acumulada de producciones como *“Carne De tu Carne”* (1983), y *“Pura Sangre”* (1983), llega en 1986 la adaptación al cine de la novela de Álvaro Mutis dirigida por Carlos Mayolo. Este trabajo resulta ser el largometraje donde se pueden identificar los componentes narrativos más maduros de la estética gótica tropical.

Sobre el material de foto fija de La Mansión de Araucaima

Inventario y evaluación de las fotos analizadas

El material fotográfico que será descrito en el presente trabajo tiene 3 fuentes humanas⁵, Fernell Franco, quien fuera el foto-fija oficial del rodaje, Eduardo Carvajal (Elenco), y Hernando Tejada (Microfonista). La mirada de estos tres autores tiene la perspectiva estéticas de la producción y la intimidad del registro que muestra el equipo humano durante el rodaje y han sido las piezas encontradas como referencia en el cubrimiento de la prensa especializada sobre la película.

Las fotografías realizadas por Fernell Franco fueron recuperadas de diferentes artículos digitales sobre la *película*⁶; al buscar los archivos originales se encuentra en primera instancia que Franco

⁵ El material de estos tres fotógrafos es del año 1982, producto del rodaje de la película *La Mansión de Araucaima* luego de que la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) premiara la adaptación de la novela de Álvaro mutis (1973), hecha por Julio Olaciregui y Philip Priestley.

⁶ <http://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/multimedia/ficci-2016-la-mansion-de-araucaima-carlos-mayolo-vicky-hernandez-memorias-de-rodaje/47486>

no asistió a la totalidad del rodaje y las fotos que realizó cuentan con pocos permisos para distribución o divulgación, siendo las fotos analizadas en este trabajo unas de las pocas que cuentan con permisos para uso público.

El material fotográfico realizado por Eduardo “La rata” Carvajal fue encontrado en su sitio web⁷ y se encuentra disponible para consulta.

El material de Hernando Tejada, único material físico en la investigación, está inventariado a continuación:

134 Negativos

- 110 Kodakcolor Gold 200
- ISO 200
- Tiras de 4, 5 y 6 negativos

Los negativos fueron guardados en condiciones de alta humedad y sin exposición a la luz por más de 25 años, en una caja de metal sin cierre hermético ni refuerzo de polietileno. Los negativos hacen parte del material fotográfico a color, en los procesos de revelado cromogénico con empleo de copulantes de color incorporados protegidos, según el libro de *“Preservacion y restauracion de materiales fotograficos en archivos y bibliotecas: un estudio del ramp con*

⁷ <http://eduardocarvajal.info>

directrices” (Hendriks, 1984)⁸.

Hay también 64 copias a color de tamaño 11x9 cm en papel RC en iguales condiciones de almacenamiento a los negativos.

Fueron tomados con una cámara *Pentax Auto 110* Super con lentes Pentax intercambiables de distancia focal fija, equivalentes a 35mms, 50mms y 100 mms f:2.0. En algunas fotos Flash automático para Pentax Auto 110 Super.

Estado de las copias y los Negativos

Presentan pocos rayones, su exposición es buena y tienen buena densidad. Las imágenes están bien fijadas y no se tienen hongos. No están aceptablemente almacenados ni catalogados y no han recibido luz en muchos años.

Las copias a color tamaño 11x9 cms en papel RC presentan deterioro en su cara posterior por haber estado en álbumes con bandas pegantes, también presentan deterioro del color. Tienen fuerte olor a moho y algunas presentan hongos a la vista, no están aceptablemente almacenadas ni catalogadas.

⁸ Esta anotación puede considerarse como un tecnicismo exagerado, y quizás lo sea, pero sirve para entender la complejidad de un proceso de curaduría, selección, conservación y posterior uso como *objeto* de memoria.

Posibilidades de uso, análisis y apropiación del material de foto fija

Es importante entender que la foto fija tiene una posibilidad de uso y apropiación que no se considera de buenas a primeras: la de ser un registro vivo (dentro de su quietud fotográfica) de las dinámicas humanas y sociales que hacen posible la realización de un proyecto filmico. Parece una obviedad pero es, en esencia, el *misterio* de esta propuesta: ver más allá de las funciones primarias de estas fotos, ver en ellas otras narrativas que, tal vez, se desprenden del mundo que ya está palpitando en la película, o que simplemente cuentan una realidad paralela a la de la película. Y está luego la cuestión histórica. La foto fija se puede considerar como un documento histórico, un testimonio que da cuenta del *qué*, *cuándo* y *cómo*; en este aspecto, puede uno ver semejanzas a estas fotos históricas que muestran los procesos tras bambalinas de los hitos históricos, como la construcción de un gran túnel o la hora del almuerzo del equipo que puso al primer hombre en la luna. El aspecto histórico tiene pues un estatus de documento serio, creíble, fiable, que se confronta y se revisa a medida que pasa el tiempo. Sirve para explicar, para señalar y ver en una perspectiva general el devenir de los sujetos y sus acciones. Cuando se piensa en el valor documental de estos archivos, se está haciendo una invitación a un comprender más lento, más reflexivo, que se detiene en los problemas (asuntos propios de las dinámicas sociales), los vacíos, los espacios en blanco y las contradicciones. A veces esta forma de acercarse al material de archivo toma un rumbo narrativo, un sentido que recupera experiencias para ponerlas en manos (en mentes, en corazones) de otros. En todo caso, lo que se debe tener en cuenta frente a estas otras posibilidades de análisis o de apropiación de los materiales de archivo, es que se

desvían (y encuentran otros rumbos, otras formas de hacer y vivir y revivir) de un esquema de usos a veces demasiado instrumental o demasiado banal, algo que ocurre, como se ha anotado ya, en un contexto de producción masiva de imágenes, de circulación vertiginosa y presencia efímera. Es así por las lógicas que ha instaurado el mercado, el gran paisaje de los deseos y las compulsiones, y frente a esto, más que soñar con resistencias y rupturas definitivas, quienes trabajan con imágenes en un contexto artístico y comunicativo pueden encontrar otros caminos, otras formas de hacer que sirven para enriquecer estos procesos de investigación y creación.

Pregunta de Investigación

¿Cuáles son los elementos técnicos, estéticos y narrativos que caracterizan la foto fija de la película *La Mansión de Araucaima* (1986) y cómo el análisis de éstos puede ampliar las posibilidades reflexión, uso y circulación de estas imágenes?

Objetivo General

- Analizar el material de foto fija de la película La Mansión de Araucaima para proponer un diálogo entre el diseño gráfico y el contexto fotográfico y cinematográfico (1986).

Objetivos Específicos

- Reconocer en el material de foto fija de la película “La mansión de Araucaima” otras posibilidades de apropiación, reflexión, circulación, aparte de su uso meramente publicitario o promocional.
- Ampliar la noción de foto fija a partir de referentes analíticos y reflexivos en el contexto de las imágenes, su producción y circulación.
- Proponer un esquema de análisis que sirva como ejercicio o modelo para proyectos de diseño gráfico que tengan como materia de trabajo archivos fotográficos.

Capítulo 2

2.1. Hacia una conceptualización de la foto fija.

La representación gráfica ha sido un vehículo del proceso civilizatorio en el cual se ha podido registrar la experiencia humana, y así como se han complejizado las formas de organización con el paso del tiempo, los mecanismos de representación y comunicación a través de la imagen asisten a un escenario de diversidad y posibilidades técnicas casi inagotables y en permanente transformación. Sin embargo, la imagen como mecanismo narrativo tiene características que sin

importar las condiciones técnicas de producción le son propias al acto de narrar en sí mismo: es el encuentro de dos subjetividades, quien cuenta (dibuja, fotografía, filma, esculpe, etc.) y quien finalmente recibe e interpreta la imagen.

Es así que dos medios aparecen en el curso de la historia para renovar las formas de comunicar e interpretar a través del uso de la imagen: la fotografía y el cine. Ambos intervienen como procesos de reestructuración de sistemas de representación que los anteceden. Gracias a ciertos avances técnicos, transforman los mecanismos de producción de la imagen, conservando características comunes en el trabajo creativo y de composición del medio antecesor, convirtiéndose así en una ramificación técnica más que en un relevo histórico. La fotografía arrastra con perspectivas de composición de la pintura, así como el cine tiene elementos de composición que vienen legados por la fotografía.

Pero este proceso evolutivo en el uso de la imagen no solo ha sido en función de los dispositivos y los soportes técnicos que posibilitan su ejercicio práctico; los códigos de producción e interpretación de representaciones gráficas, que dinamizan a través de una imagen fija o en movimiento significantes de su realidad contextual, también han tenido cambios trascendentales. La masificación de la imagen como lenguaje ha generado una suerte de banalización en forma y contenido a la hora de trabajar con un producto audiovisual, ya sea como ejercicio especializado o como práctica cotidiana. Existe una generalización de características estéticas resultado de preconociones aplicadas a la lectura de una imagen que, como dice Marzal, tiende a una taxonomía genérica que pretende clasificar de forma delimitada la producción e interpretación de imágenes. (Marzal, 2007: 79-82).

La permanente reclasificación de los géneros fotográficos, ha contribuido a diversificar y romper con paradigmas estéticos rígidos que a veces se presentan en los campos especializados como estáticos, ya que si una producción audiovisual se vuelve inclasificable con los cánones vigentes en cierta categoría, inmediatamente revela la insuficiencia – y un poco la necesidad – de la clasificación genérica; por otro lado, sigue siendo una herramienta operativa muy útil en función de los análisis descriptivos y las propuestas metodológicas a la hora de aproximarse al estudio de la imagen, no sin advertir que son categorías flexibles y contextuales, sujetas a variables que escapan a una definición absoluta: los determinismos tienden a presentar límites en los alcances interpretativos de una imagen, ya que restan importancia a las cargas de subjetividad que se observan en la lógica narrativa de una producción audiovisual.

Esta discusión sobre los principios estructuralistas de los modelos analíticos aplicados a una imagen versus la prioridad biográfica y subjetiva de los análisis que privilegian ir de la especificidad a una clasificación general, es recogida ampliamente por Javier Marzal quien concluye sobre un balance metodológico de la historiografía del arte – además de exponer las corrientes que privilegian las visiones positivistas y estructuralistas de la fotografía y sus contrapartes sociológicas y culturales – que se debe construir un diálogo vinculante entre los potenciales analíticos de ambos métodos, como una apuesta interdisciplinar y multidimensional, que permita niveles profundos de reflexividad sobre la fotografía como hecho complejo y relevante de la dinámica social. (Marzal, 2007: 70-76). Esta perspectiva de encuentro, de diálogo, es la que se toma como punto de partida para proponer unas formas de análisis fotográfico que puedan ser recibidas, consideradas y compartidas, entre el contexto de la

producción de imágenes fotográficas en las artes, las ciencias sociales y el diseño gráfico.

Por otra parte, y retomando un poco una aparente necesidad metodológica de distanciar la fotografía de la pintura en función de una definición que pueda marcar una ruptura entre la historia de la fotografía y la historia del arte, Susan Sontag, le atribuye al hecho fotográfico dos características “exclusivas”: el potencial valor histórico de la fotografía por su capacidad de capturar y registrar un momento referenciable en tiempo y espacio, y el valor de posesión movilizado a través de la lógica de consumo en la que opera el sentido de apropiación. (Sontag, 2006: 216-219). La fotografía no está al margen de los procesos de vaciamiento de sentido en el que la lógica de la sociedad de mercado carga con una dinámica de obsolescencia a las expresiones humanas, se fetichiza y pierde el carácter elevado de expresión cultural, su consumo es inmediato, superfluo.

Aunque parece superarse ese espíritu de distinción a la hora de historizar sobre la fotografía como mecanismo desligado de otras expresiones gráficas, las investigaciones interdisciplinarias y contextualizadas sobre el hecho fotográfico son escasas, así lo advierte también Marzal en su discusión sobre las corrientes historicistas y teóricas en las cuales hay una producción intelectual inconexa y desarticulada de la práctica fotográfica. (Marzal, 2007: 170). Ahora bien, la foto-fija, se mueve en una relación indisociable entre cine y fotografía, ya que las descripciones que se pueden encontrar en la literatura especializada y la existencia misma de la foto fija como categoría, la catalogan como un rol que nace para las producciones cinematográficas.

La clasificación genérica – como resultado de la masificación de la imagen, y siguiendo a

Sontag, por la carga ideológica del paradigma capitalista – también ha sido ampliamente usada en los campos laborales de la fotografía, donde la definición de una categoría está elaborada en términos funcionales: esto es, una descripción técnica de un conjunto de características operativas que parecen agotar algo tan amplio como un género fotográfico. Las definiciones de foto fija están contempladas en la producción literaria especializada como aquella función que cumple con registrar un rodaje cinematográfico con propósitos publicitarios a través de la captura de escenas representativas, personajes y detrás de cámaras. (Cuevas, 1976: 260 - 261: Parejo, 2006: 241 - 256).

Laura Virué ayuda a entender más esta complejidad del oficio del foto fija y sus posibles lecturas a través del análisis del material de foto fija de la película "Los abrazos rotos" de Pedro Almodóvar. Allí propone una caracterización que sugiere una aproximación al concepto de foto fija como una categoría mucho más rica, poniendo el énfasis en los códigos de producción simbólica que en ella están determinados por el argumento y la estética de la producción cinematográfica; así se reconoce su atributo narrativo; las subjetividades en el acto de emisión y recepción de símbolos son contextualizables y susceptibles de convertirse en elementos interpretativos de los intertextos de la película. (Virué, 2012: 116 - 118). Sin embargo, la propuesta de Virué lleva consigo un limitante funcional en la descripción y definición que ofrece de la foto-fija, ya que no la puede desligar de su utilidad publicitaria a la hora de caracterizar los atributos de la noción.

De todas formas, la aproximación que permite Virué amplía el espectro de posibilidades

analíticas para construir el estatuto de foto fija como una categoría fotográfica especializada que puede agrupar diferentes técnicas y estéticas, pero deja límites utilitarios insalvables en su perspectiva de análisis y aprehensión del material empírico.

La característica operativa y limitada de las definiciones sobre foto-fija es una expresión más en el tratamiento y consumo acelerado de imágenes en el que se desarrolla el paradigma de la modernidad, algo que toca, inevitablemente, a las disciplinas asociadas a la comunicación visual. El filósofo alemán Walter Benjamin entiende este nuevo escenario de la modernidad en relación al relato hablado y escrito como una especie de pugna entre *informar* vs. *narrar*, dos expresiones que pueden estar presentes en un mismo contexto pero que comprenden estructuras distintas del lenguaje: la información está cargada de elementos explicativos inmediatos; informar es la construcción de un acontecimiento que limita la posibilidad interpretativa y reflexiva de su interlocutor; la narración, por su parte, se nutre y se realiza a través de elementos sensibles y sugerentes sobre los detalles del momento que rodean un acontecimiento, permitiendo enriquecer las perspectivas con las cuales se interpreta y se reproduce el relato. (Benjamin, 2013: 131 - 133)

En el caso del diseño gráfico, nuestro lenguaje dominante es la imagen. Las construcciones estéticas son nuestro vehículo de narración. Pero puede ocurrir, por las formas de producción, por el ritmo que impone el mercado, que los contenidos que surgen en la práctica cotidiana del diseño gráfico terminen reduciéndose a lo que Benjamin entiende por *informar*; un cumplir con acuerdos puntuales, con entregas y afanes, que trivializa la realización de procesos de investigación, un hacer la tarea sin muchas reflexiones sobre el potencial simbólico y narrativo

de las imágenes, sin consideraciones sociales a la hora de tratar una imagen o producirla.

Puede ocurrir esto, igual, en la foto-fija; sería disparar la cámara sin reparar en el diálogo y la coherencia entre los móviles estéticos de la película y la mirada del director, pero, para situarnos en el interés principal de este trabajo, sería como procesar o tratar el material de la foto fija de una película como un mero archivo técnico que no ofrece mucho más que lo que le fue encomendado. Por esto, el esquema de análisis que se ofrece aquí para leer el conjunto de fotos sirve como un ejercicio para pensar, para darle a las imágenes otro tiempo, otra profundidad, otro tejido de elementos narrativos y documentales.

Se espera que la propuesta de este trabajo sea provechosa para los procesos de investigación en las etapas creativas y analíticas del diseño gráfico, y amplíe el horizonte técnico y estético como en el desarrollo de ideas originales, cuando se tenga que intervenir, procesar y narrar con imágenes y fotografías.

Es en este sentido que la propuesta metodológica y analítica que aquí se plantea como aproximación al estudio de la foto fija, recoge las perspectivas analíticas que elevan el hecho fotográfico a una expresión con cualidades narrativas, históricas y simbólicas que nos hablan de su dimensión contextual y biográfica.

2.2. Propuesta metodológica para el estudio de la foto fija.

El estudio de la imagen plantea la necesidad de modelos analíticos que permitan descripciones correlativas en el marco de un entendimiento amplio de las condiciones de producción, las cargas

de sentido y la pertinencia histórica de la fotografía, y como hemos podido ver en las discusiones propuestas principalmente por Marzal y Sontag, hay un afán de distinción que ha entorpecido el desarrollo de perspectivas analíticas interdisciplinarias.

El enfoque que se quiso trabajar en el presente ejercicio de aproximación, descansa en el valor que hemos encontrado en la propuesta metodológica hecha por Marzal, donde intenta superar los límites que plantean las definiciones aisladas del hecho fotográfico. Superar esta barrera supone un diálogo articulado que a su vez hace necesario tener en cuenta los alcances de los niveles de interpretación de la fotografía: existen riesgos manifiestos en el análisis de la imagen presentes en la sobre-interpretación de los elementos simbólicos y narrativos que pueden pretender explicaciones unívocas así como también una reinterpretación infinita (Marzal, 2007: 169 - 173).

La construcción de un diálogo entre perspectivas de análisis que centran su objeto de estudio en la materialidad del elemento fotográfico y las que privilegian perspectivas estructuralistas determinantes en el eco social de la imagen, es el objetivo central de la apuesta metodológica de Marzal, que operativiza de forma exhaustiva los niveles que pueden componer una matriz de análisis para describir, clasificar y conceptualizar la fotografía. A la exposición de su modelo lo antecede una salvedad que es importante resaltar sobre el carácter provisional de su propuesta, ya que no tiene pretensiones de ser un modelo absoluto y afirma la necesidad de modelos analíticos flexibles que contemplen las variables que suponen nuevas aproximaciones empíricas al estudio de la fotografía.

Esta propuesta dialoga con el sentido que le otorga Flusser a la crítica en relación a la fotografía, una crítica caracterizada por elaborar marcos de interpretación contextuales como elementos adyacentes a las intenciones propias de quien produce la imagen, una suerte de reinterpretación de la imagen a través de un cruce de variables que principalmente tiene como elementos analíticos los soportes (aparatos que son usados para capturar o producir una imagen), el contexto y la mirada del autor. Es un planteamiento que pone en cuestión el desarrollo de la crítica artista al evaluarla como fácil y ligera; muy en relación con la clasificación genérica de la fotografía, así como también las definiciones superficiales de foto-fija y el consumo inmediato de imágenes en las sociedades actuales. (Flusser, 2001: 97 - 102)

La propuesta de Marzal tiene las siguientes dimensiones de análisis: *nivel contextual*, *nivel morfológico*, *nivel compositivo*, *nivel enunciativo* y por último una *interpretación global* que articule los elementos expuestos en una interpretación general de la imagen. *El nivel contextual* supone un marco de referencia para la fotografía que permita ubicarla en unas coordenadas históricas de producción simbólica, ideológica y política que atiende a agendas coyunturales a nivel global, regional y local, lo que inmediatamente hace necesario desarrollar un aspecto biográfico en este nivel de análisis que describa las trayectorias y las búsquedas del autor. La referencia a los soportes técnicos y los formatos generales de la fotografía también hace parte de esta primera aproximación; *el nivel morfológico* comprende la descripción detallada de los aspectos que componen el *motivo fotográfico* como el *punto*, *línea*, *plano*, *espacio*, *escala*, etc. Esta es una primera aproximación a la lectura de los elementos narrativos de la fotografía; *el nivel compositivo* es un análisis que recoge los elementos expuestos en las anteriores categorías y

los ordena en un sistema correlativo de variables que van develando una estructura lógica de la fotografía. Es un primer intento de interpretación global que relaciona las condiciones contextuales con los elementos técnicos de la imagen donde se examina el *sistema sintáctico o compositivo, el espacio de la representación y el tiempo de la representación; el nivel enunciativo* ya propone una interpretación articulada de los elementos que se han analizado hasta aquí y plantea un paradigma fundamental en los límites interpretativos del análisis, *el punto de vista*. En este nivel se explora el *punto de vista físico, la actitud de los personajes, los calificadores, transparencia, marcas textuales*, etc. Este nivel es el paso que permite finalmente una *interpretación global* de la fotografía articulando elementos concretos de la composición técnica de la foto, así como también aquellos que contextualizan su producción haciendo especial énfasis en la carga de sentido que tiene el punto de vista como producción de códigos que movilizan visiones de realidad. (Marzal, 2012: 178 - 229)

Este modelo analítico comprende dimensiones que se articulan en un marco global de interpretación que permite operativizar conceptos en función de proponer nuevas categorías de producción fotográficas, que a través de la caracterización exhaustiva y multidimensional de sus atributos narrativos, estéticos y contextuales, ofrece un potencial elevado al hecho fotográfico.

Ahora bien, esta amplitud descriptiva del modelo tiene límites empíricos dependiendo del objeto de estudio y de los objetivos de investigación que se proponga, ya que si bien tiene un orden lógico que finalmente pueda articularse en un análisis global de la fotografía, no son prerequisites uno del otro para abordar un hecho fotográfico particular, y es ahí donde se

encuentra la mayor virtud de esta propuesta, en su capacidad reflexiva a la hora de aproximarse al mundo empírico.

La propuesta que se presenta en este proyecto como matriz de análisis, según las características del material disponible, es la siguiente:

Biografía, cultura y sociedad

(Toda información de fuentes secundarias que den cuenta de las condiciones de captura de la fotografía, así como información relevante de la trayectoria biográfica del autor)



Técnicas y morfología

(Aquellos elementos que componen la fotografía técnicamente y a simple vista. Descripción de planos, rasgos genéricos, punto, etc.)



Punto de vista compositivo

*(la descripción de los recursos estéticos del
fotógrafo para comunicar. Es aquí donde se
empieza a evidenciar la interrelación de los
elementos contextuales, los recursos técnicos
y estéticos y los códigos narrativos que
movilizan los mensajes explícitos y los intertextuales
De la fotografía)*



Interpretación Global

*(es aquí donde la información detallada de las dimensiones de análisis expuestas
cobran sentido en una red de interacciones que permiten una interpretación general. El diálogo
de estas descripciones nos da una lectura más amplia sobre la fotografía, la convierte en un
hecho fotográfico, eleva su valor estético y le atribuye valor documental)*

Esta propuesta de categorías de procesamiento de la información es una adaptación del modelo
propuesto por Javier Marzal, en el cual distingue como dos niveles distintos la composición y los

elementos enunciativos de la fotografía; la foto fija como objeto de estudio permite vincular estos elementos en una misma categoría ya que la contextualización –que ocupa una dimensión de primer orden – articula los elementos compositivos como recursos estéticos que movilizan códigos de interpretación comunes a los receptores de la imagen, ya sea como mensajes icónicos explícitos o intertextuales.

En el proceso de catalogación del material se unificaron dimensiones que son comunes a todo el material (contexto, soportes de captura, proceso de revelado y copia, y la mirada de autor), por lo tanto se realizó el análisis de 6 fotografías cuyos resultados descriptivos pueden ser extensivos a todo el cuerpo del material en técnica y estética.

Estas fotografías fueron seleccionadas por su diversidad en espacios, personajes y momentos de la película, aspectos que pueden denotar distintos rasgos de los componentes narrativos de la imagen.

Glosario a tener presente durante los análisis

Foto fija: Función que cumple con registrar un rodaje cinematográfico con propósitos publicitarios a través de la captura de escenas representativas, personajes y detrás de cámaras. (Cuevas, 1976: 260 - 261; Parejo, 2006: 241 - 256).

Caliwood: También conocido como el *Grupo De Cali*, más que un momento en la historia de la

producción cinematográfica y literaria abanderado por personajes excéntricos y polémicos, fue una expresión socio-cultural de descontento con el desgaste de las formas y contenidos de la producción cultural que reproducía las relaciones de poder y el establecimiento de la sociedad colombiana.

Gótico Tropical: Construcción de una narrativa de corte gótico en un ambiente de trópico.

Copias: Fotografías físicas en papel fotográfico.

Capítulo 3

Análisis descriptivo de foto-fija de La Mansión de Araucaima

La primera salvedad a la que se enfrenta esta aplicación del modelo está en que los niveles de análisis contextual de las fotografías son iguales para el material empírico analizado siempre y cuando sean del mismo autor ya que estamos refiriendo el material de foto-fija de una misma producción cinematográfica, no obstante, el uso del lenguaje narrativo que interactúa con diversos recursos técnicos nos permite una variabilidad en la descripción que evidenciará los alcances analíticos de la metodología.

Los análisis aquí presentados son un acercamiento subjetivo a la interpretación y narración de las

fotografías.



1. Fernell Franco (Foto recuperada de la revista Arcadia)

<http://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/multimedia/ficci-2016-la-mansion-de-araucaima-carlos-mayolo-vicky-hernandez-memorias-de-rodaje/47486>

Biografía, cultura y sociedad

Corría el año 1983 y Carlos Mayolo empezaba a materializar la grabación de su segundo largometraje. Las expectativas eran elevadas: una adaptación de "La Mansión de Araucaima" del escritor Álvaro Mutis. La ciudad había crecido notoriamente en el campo audiovisual desde la conformación del "Grupo de Cali", pequeñas productoras se constituían alrededor del sueño del cine, una de estas fue Rodaje Ltda, fundada por Bertha Albán de Carvajal y Fernando Berón, aproximadamente en el año 1978, bajo el nombre de Producciones Visuales. Bertha y Fernando, quienes conocían de antemano los procesos que venía liderando el movimiento de Ciudad Solar o "Caliwood", decidieron de la mano de Mayolo dar un salto a la cinematografía, primero con Carne de tu Carne y posteriormente con La Mansión de Araucaima.

La Mansión de Araucaima era un hecho, había llegado el momento de empezar a vivir el sueño, había que organizarlo todo, pensarlo todo, elegirlo todo. Es quizás la parte más crucial y a la vez más difícil, elegir el grupo de trabajo para el desarrollo de una película, sin embargo como lo recuerda Luis Ospina en su película Todo Comenzó por el fin, en ese momento en la ciudad se trabajaba entre amigos, en familia, así que no pasó mucho tiempo antes de que los llamados a locación comenzaran. Rodaje Ltda. se encargó del grupo técnico (montajistas, sonidista, asistentes, etc.) y fue Mayolo quien hizo los llamados para el equipo de producción y rodaje, es

aquí donde Fernell Franco hace su primera aparición en el proyecto.

Fernell Franco, reconocido como uno de los exponentes más importantes de la fotografía nacional en la actualidad, no venía del mismo lugar que sus “amigos” de Cali, siendo estos casi en su totalidad parte de las clases altas de la ciudad, educados en las mejores academias. Franco, desplazado de su tierra natal, Versalles, al norte del Valle del Cauca, llegó a la periferia de la ciudad siendo muy joven, su familia había sido desposeída de todo a causa de la violencia que azotaba a la región en la década de los cincuenta.

Sin educación formal y un deber por ayudar a solventar las necesidades de su familia, Franco sale a la búsqueda de trabajos que permitieran encontrar soluciones a su nueva situación, es así como se convierte en mensajero de diferentes empresas locales, en su sitio web comentan que, este trabajo despertó en él y posteriormente en su obra, un notable interés por las causas y desenlaces de los conflictos armados y la violencia interna, el cual venía íntimamente ligado a su condición de desplazado. Franco recorre como mensajero grandes zonas de la ciudad, pasando por las más lujosas a las más violentas, permitiéndole ver desde afuera situaciones que ya lo habían golpeado. Este trabajo no duró mucho tiempo. Según la biografía que se encuentra en su sitio web, al cumplir la mayoría de edad Franco es contratado por uno de los diarios de la ciudad, y sin mayor conocimiento sobre técnica fotográfica, sólo la adquirida informalmente cuando trabajó como encargado de limpieza de un laboratorio fotográfico social, es designado como parte del grupo de fotógrafos del diario, dando así inicio a lo que sería una obra de vida de gran relevancia en la historia nacional.

Como reportero gráfico Fernell Franco logró llegar a lugares inesperados, llevado por su pasión hacia las posibilidades que la fotografía le había dado para expresar su concepción del mundo que lo rodeaba, logró dominar las técnicas, el laboratorio y construyó minuciosamente una mirada propia que con los años se convertiría en punto de referencia y partida para muchos de los artistas que siguieron.

Caracterizado por un trabajo fotográfico de encuadres drásticos que evidenciaban el drama o la importancia de la situación, Franco lograba captar la esencia sin caer en la obviedad, gracias al conocimiento de la imagen que le había permitido el cine durante su vida. A pesar de la situación precaria en la que pasó parte de su vida, el cine siempre fue una de sus pasiones, cada vez que tenía la oportunidad entraba sin ser visto a las salas de la ciudad para ver cine negro norteamericano, alguna película de culto Mexicana, Cine de culto y por supuesto las majestuosas obras cinematográficas del Neorrealismo Italiano, entre muchas otras. Fue a través del cine que Franco, según los relatos de su familia, formó y educó su mirada fotográfica, la que finalmente años después de su llegada a Cali, lo llevaría al cine, en esta ocasión a la película de 1985 dirigida por Carlos Mayolo, La Mansión de Araucaima.

Fernell Franco entra al equipo de trabajo para el rodaje de la película, abanderado por el reconocimiento a nivel nacional de su trabajo fotográfico y por su profundo conocimiento sobre cine. Sin embargo es necesario aclarar que dentro de las indagaciones realizadas, se encontró que la participación de Fernell dentro del rodaje se redujo a unos pocos días, las razones no son

claras, pero se puede pensar que esta es la razón por la que, además de las restricciones de divulgación y difusión de su obra, no se encuentran más que unas pocas fotos originales de su trabajo en la película.

La película fue rodada en terrenos cercanos a Santander de Quilichao, La Mansión era una casona vieja, perfecta para el gótico tropical. La historia del cine local estaba por dar uno de sus mayores y sus últimos pasos y fue Fernell Franco quien congeló ese recuerdo con esta foto. Cine entre amigos, para amigos y con amigos, como tantas veces se escuchó decir.

Técnicas y morfología

11 personas departen en lo que parece ser, por sus expresiones, una noche feliz. Es el elenco y el equipo de producción, aunque no está dicho explícitamente, la intimidad y la cercanía de las personas, además de las marcas textuales como personas sosteniendo libretos, una de las mujeres fumando desprevenidamente un cigarrillo y la mirada perdida del personaje ubicado en el centro de la foto, dejan pensar que no es un momento de rodaje, es un descanso, una pausa. Nada nos dice dónde estamos más que la curva de la mesa donde se encuentran sentadas las mujeres mientras los hombres las rodean, es un comedor contenido en una habitación con una puerta detrás de todos. No es necesario saber quienes son los personajes para recibir la carga de la imagen, no hacen falta los nombres para un primer acercamiento.

De izquierda a derecha se reconocen las caras del sonidista Gustavo de la Hoz, quien parece estar

buscando algo mientras queda escondido entre las sombras del fondo, junto a él está Rodrigo Lalinde quien trata de mirar por encima del hombro de Sandro Romero, Asistente de Dirección, quien sostiene lo que parece un libreto mientras habla o discute con Luis Ospina (Ospina estaría invitado por Mayolo al rodaje durante las primeras semanas, luego, aunque sin ser oficial, Ospina termina por ser el Editor de la película). Siguiendo el recorrido junto a Ospina y Romero aparece con aspecto desprevenido y un poco ausente, Carlos Mayolo, Director de la película, parece que mirará el centro de la mesa, un poco más allá de donde nos deja llegar la fotografía, la línea que marca su mirada no tiene punto fijo y si lo tuviera estaría fuera de nuestro alcance. Carlos Congote, Camarógrafo, participa de la dinámica de Ospina y Romero, hay algo con el guión que los mantiene realmente interesados. Junto a Mayolo también vemos a Corina Chang, su pareja en el momento, ella ríe en lo que parece un momento de complicidad con Adriana Herrán, sentada a la izquierda de la fotografía. Junto a Corina, Pitanga, actor principal, señala a Adriana con el dedo mientras ríe, ella lo mira con sus manos entrelazadas y una actitud que pareciera responder a la picardía e inocencia de su personaje. Chang, Herrán y Pitanga generan una de las tensiones visuales de la fotografía. A la izquierda de la imagen está Vicky Hernández quien parece ignorar las interacciones a su alrededor mientras se fuma un cigarrillo, su mirada es similar a la de Mayolo, distraída, un poco perdida, no participa del movimiento circundante, parece no importarle las discusiones, las miradas o las bromas que puedan estar sucediendo. Por encima de su cabeza, parado a su lado alcanzamos a ver una parte de Miguel Gonzáles al parecer distraído por el humo que sale del cigarrillo de Hernández o tal vez por ella.

Estamos frente a un plano Americano con un ligero picado, parece que la posición elegida por

Franco, fue al igual que la situación, algo orgánico. Podemos inferirlo por el encuadre y la leve perspectiva que se genera por la posición de la cámara. Franco debía encontrarse parado a la derecha de los sujetos, mirándolos desde su propia altura. A pesar de no contar con la fotografía en su soporte original, la calidad de la imagen digitalizada permite observar rasgos que son materia expresiva fundamental en el caso de la fotografía, como lo es el punto o el grano fotográfico, el cual con la llegada de la era digital se convirtió en Ruido. El grano fotográfico en esta fotografía, como casi en todas las películas de Haluro de Plata (Blanco y negro) trabajadas en condiciones de poca luz, es muy perceptible, esto se debe al tamaño de las sales de Plata que componen la emulsión, entre más grandes los cristales su reacción a la captación de luz será mejor, llenando con información más completa la placa, al contrario, mientras el tamaño de las sales sea menor el grano se hará más visible debido a su incapacidad de llenar con información la totalidad de la placa. Sin embargo en formatos análogos, el grano será visible siempre, sin importar su constitución, que se deba recurrir a una baja iluminación, como es el caso de esta fotografía.

Las interacciones entre los personajes, sumada al encuadre del fotógrafo, develan otros elementos compositivos que generan puntos focales o puntos de mayor información, se pueden diferenciar 4, el primero en la reunión de los hombres con el guión, el segundo en la imagen del Director con su mirada aparentemente perdida, el tercer punto se identifica en la mirada que comparten Herrán, Pitanga y Chang, siendo el último punto Vicky Hernández con su cigarrillo y su actitud distraída mientras Gonzáles la mira. En esta fotografía no se distinguen jerarquías entre los puntos focales, no se podría hablar de un punto focal central ya que las interacciones

rompen con el componente lineal, el entorno de figuras orgánicas, como lo son todos los cuerpos, que ocupan el espacio fotográfico descentralizan la mirada y permite una lectura más libre.

Es de resaltar que Franco fue fiel a la fotografía a Blanco y Negro durante casi todo su trabajo, esto llenó su obra de cierta nostalgia, daba a sus fotografías otra carga emocional, en este caso podemos ver como el uso de la película Blanco y Negro acentúa el claroscuro del fondo de la habitación y destaca los rasgos en los rostros de los personajes. La fotografía Blanco y Negro carga de contraste la imagen jugando con la intensidad de la luz. La iluminación es buena, sin embargo es escasa para la habitación y las personas. Se puede ver por la cantidad de luz en la cara de Gonzales que Franco usó una luz de relleno, lo que podría significar su decisión por lograr esta fotografía.

Punto de vista compositivo

Al revisar el trabajo de Franco, se hace fácil reconocer su gusto por los momentos sin guión, por capturar la esencia de las cosas, algo a lo que esta fotografía es fiel. Se siente cercana, familiar, es una imagen que invita a su lectura. La composición de Franco es sencilla, un leve picado desde una posición lateral tratando de mantener centrados a los personajes a la altura de sus ojos, es un encuadre que quiere revelarse fiel a su mirada. Hay 11 personas, 12 si se cuenta su presencia, pero ¿por qué ese momento necesitaba quedaba registrado?. Podemos ver los juegos y las dinámicas que se desprenden de cada punto focal, podemos identificar las miradas de complicidad y las miradas perdidas, sabemos que es un momento de revisión y descanso. Los

hombres hablan y planean, mientras las mujeres se ríen despreocupadas o tal vez guardando secretos, sin importar la razón sus miradas y sus sonrisas nos hacen saber que hay cosas ocultas, historias, secretos que sólo podemos imaginar. Tal vez ahí radique su importancia, en las historias que quedan expuestas más no dichas en esta fotografía.

La fotografía enuncia la cotidianidad de una grabación cinematográfica, es como si Franco hubiese llegado a ese momento sin saberlo, sin esperarlo, pero listo. Toda la magia se construye alrededor de esa mesa, la magia de las historias. ¿Cómo llegaron ahí? Fue una cuestión de azar sentarse todos juntos a la mesa en lo que luego se sabría era uno de los últimos días de la grabación. Grabación que a su vez se convertiría en la mayor y última obra cinematográfica de lo que se conoce como el "Grupo de Cali". La transparencia enunciativa, es decir, la falta de marcas por parte del fotógrafo vuelve a evidenciar la naturalidad del momento, la honestidad de la situación. Nadie posa, nadie mira, algunos se percatan sin importancia de la presencia de Franco, otros parecen ni siquiera estar conscientes de la presencia de otras personas en la habitación, cada uno construye su propia ficción.

Interpretación global

Franco logra el concepto de atemporalidad con la fotografía, cada historia queda suspendida en el tiempo a merced de ser terminada por quien la mire. Los elementos son reconocibles a pesar del momento donde se analice, lo que le otorga otro punto atemporal. La captura privilegiada

dentro de la imagen son las miradas, los personajes nos comunican sus presuntas intenciones a través de sus ojos, dejando así un texto implícito en cada una de ellas. Los personajes no se ven afectados por la mirada de quien los retrata, parece pasar desapercibido, dejando entonces el momento abierto a interpretaciones, no se subjetivizan los sucesos, simplemente se muestran en su naturaleza.

De este modo, Fernell Franco nos permite cuestionarnos sobre la cotidianidad y los elementos que irrumpen con ella, en medio de lo que parece ser conocido y sistemático, cualquier elemento puede romper con el hilo cotidiano volviendo la situación en un campo inexplorado de posibilidades.



2. Fernell Franco (Foto recuperada del archivo digital de Hernando Tejada Ángel)

Biografía, cultura y sociedad

Esta fotografía pertenece al trabajo de Fernell Franco y responde a los mismos parámetros biográficos, sociales y culturales.

Técnicas y morfología

En la imagen Carlos Mayolo se encuentra sentado en la parte derecha de la imagen, detrás de él una pared ocupa casi la mitad de la imagen. En el lado izquierdo con una fuerte perspectiva se encuentra un hombre viejo vestido como si fuera uno de los dependientes de la finca donde se encuentran, están en La Mansión, la casa parece vieja, olvidada, un poco destruída. Mayolo está sentado en una silla de madera y cuero, a su lado hay un canasto de mimbre. Parece desconocer la presencia de alguien más en la foto.

Dado que la imagen digital conseguida no cuenta con una buena calidad, es casi imposible evaluar los aspecto técnicos de la toma, como el grano fotográfico o el estado del soporte.

Podemos decir que existe presencia de ruido digital en la imagen y que es posible que esto se deba primero a una digitalización precaria además de un estado posiblemente desgastado del soporte.

La imagen tiene tensión justo en su centro donde el plano se divide en dos con la esquina de la pared, la cual marca una diagonal desde la esquina superior izquierda. El centro geométrico está delimitado por la misma pared, siendo esta la que denota la profundidad de campo y el centro de la imagen. El punto de fuga de esta imagen se da justo en el medio con el triángulo formado por ambos personajes en la foto alineados perfectamente con la línea vertical que deja la pared al terminar.

Las líneas son muy notorias en la composición dejando marcado el recorrido visual, las barandas del pasillo llevan la mirada hasta la puerta del fondo donde no se puede distinguir bien qué pasa, luego el camino de ladrillos en el piso devuelve el recorrido hasta donde se encuentra quien pensamos es uno de los mayordomos, por último la pared rompe con la diagonal marcada por el pasillo y concentra la atención en Carlos Mayolo, quien se encuentra sentado en una silla mirando hacia el horizonte como si no fuera consciente de estar acompañado por la persona al otro lado de la pared.

Sólo las dos figuras humanas rompen con la geometría lineal de la composición, sin embargo se encuentran en posiciones angulares que se camuflan con las marcadas líneas del fondo inerte. La línea más notoria es la que divide la fotografía en dos, que se ubica en el ángulo donde termina la

pared que a su vez demarca el punto de fuga de la imagen.

Punto de vista compositivo

Debemos comenzar por el análisis consciente de la composición fotográfica, de nuevo es necesario retomar que nos encontramos frente a un retrato, primero un retrato aparentemente fortuito de Carlos Mayolo, sin embargo no podríamos obviar que la persona sentada a su izquierda no está ahí por una sencilla coincidencia, esta organización de los personajes nos evidencia características de la composición como la profundidad de campo la cual se puede definir a partir del punto de fuga que se genera con las líneas del suelo, las cuales no sólo dan profundidad sino que nos llevan a otro lugar de fuerza en la fotografía, la puerta entrecerrada en la pared trasera.

La perspectiva lograda nos aleja de la idea de que este sea un retrato convencional, puesto que sale de los cánones establecidos empíricamente donde los retratos se basan en primeros planos de fuerza en las luces y composiciones más íntimas, la forma compositiva de esta imagen nos permite encontrar dinamismo.

La descentralización de los personajes retratados complementa la idea de un retrato fuera de las convenciones, sin embargo los pesos de ambos se ven compensados en relación a la línea divisoria que genera la esquina de la pared, que a su vez termina en el comienzo de la línea de fuga que da el efecto de perspectiva y profundidad; Los elementos que acompañan a los

personajes también generan la compensación de los pesos, teniendo en cuenta por ejemplo, que la composición que rodea a Mayolo es limpia, una pared, un pequeño canasto y su expresión, se encuentra en el primer plano, su contraparte se encuentra rodeado de otros elementos, las paredes, las barandas, el fondo de la casa, su ubicación en perspectiva hace que su presencia rompa con la estaticidad del primer personaje sin restarle importancia, esta conjunción de elementos permite que este personaje tome una fuerza casi igual a la que tiene Mayolo en el primer plano, complementa la imagen, da un sentido diferente al retrato, da mayor fuerza expresiva a la fotografía.

A pesar de no encontrar una serie de elementos repetidos que pudiesen dar un ritmo latente a la imagen, la construcción del entorno que rodea a los personajes tiene un ritmo propio desde su construcción que a simple vista podemos catalogar de lineal, las paredes de la casa generan cruces entre diagonales y verticales que dan a la imagen de un ritmo geométrico y con gran fuerza visual a pesar de que estos elementos se encuentran en una porción pequeña de la imagen en los planos de fondo.

La latitud de la película fotográfica en este caso permite una variación exponencial de los grises, permitiendo un contraste medio que dota a la imagen de dinamismo pues permite el reconocimiento de diferentes detalles compositivos como por ejemplo la pared blanca que acompaña a Mayolo, detalle que lo destaca dentro de la imagen.

Volviendo a la composición lineal de la imagen, se puede decir que la tensión morfológica de la

imagen está supeditada a estas, encontramos que las líneas como se dijo antes conforman gran parte de la imagen no sólo llevando al encuentro de línea de horizonte y punto de fuga sino generando una leve tensión con las formas orgánicas de los cuerpos de las personas fotografiadas, en principio no es muy evidente dado que los cuerpos también trata una suerte de organización lineal, sin embargo no es posible reconocerlos como parte de las líneas que conforman el espacio, lo que termina por enfrentar un poco los elementos. La línea, para este caso la línea que divide el centro geométrico de la imagen, que es la misma que separa a los sujetos, la línea de la pared donde se cuesta Mayolo, genera una alta tensión compositiva puesto que rompe y a su vez da una sensación de simetría marcada pues distribuye los pesos de los elementos y construye el primer paso al efecto perspectivo.

A pesar de que la línea que divide en centro geométrico es casi exacta, se evidencia una desproporción entre los personajes y sobre todo entre Mayolo, quien se encuentra en primer plano y el resto de los elementos incluido el segundo personaje, esto podría deberse al protagonismo de cada elemento compositivo, siendo en este caso Mayolo el de mayor relevancia la cual se puede sustentar desde la relación de poder del director con el resto de elementos que lo rodean en cualquier situación dentro del rodaje. La desproporción está ligada al plano, en la parte derecha de la división del centro geométrico donde se encuentra Mayolo, los elementos son mínimos, quien habla es él e su actitud despreocupada y desprevenida mezclada con la imponentia del mando, está en una pared solo para él donde ni siquiera está al alcance de los otros elementos que componen la imagen, si vemos detenidamente y ponemos en un plano físico la composición podríamos ver que a pesar de la cercanía de los dos protagonistas en este

fotografía, el de la izquierda ni siquiera puede ver la imagen del director sentado en la silla, pues este personaje se encuentra en la pared opuesta dejándolo en una situación de subordinación compositiva.

Desde la composición podríamos decir que la imagen tiene dos centros visuales marcados, el primero al lado derecho de la línea divisoria del centro geométrico donde se encuentra sentado en primer plano Carlos Mayolo y el segundo al lado izquierdo donde las líneas de la pared y el suelo generan un marcado punto de fuga en la puerta de la pared trasera, en este plano encontramos a medio camino a el segundo personaje sentado mirando a la cámara. La composición lleva al espectador a una lectura que comienza en el lado derecho del centro geométrico donde se encuentra el primer plano de Mayolo, luego siguiendo las líneas de composición al lado izquierdo donde cada línea nos lleva a un lugar nuevo dentro de la imagen sin nunca discutir o tocar el poder retratado en Mayolo. Por la actitud de ambos protagonistas podría pensarse que la fotografía fue posada, sin embargo por la composición de la misma, se puede leer que quizás toda la imagen comenzó como un momento fortuito en medio de un descanso del rodaje, donde ambos personajes se encontraban sentados en los lugares correspondientes sin percatarse del otro, hasta que la cámara llegó a capturarlos modificando el momento sin perder la esencia desprevenida de la situación.

En el campo visual abundan los elementos gracias al uso de la profundidad de campo y la perspectiva, esta composición quiere enaltecer el rol del director como una persona inmutable en medio del espacio que lo rodea, puede pensarse que pretende mostrar la imponentia de Mayolo

en medio de la locación de película, como si él fuera parte del todo sin mezclarse con nada. Su mirada no nos permite entrar a sus pensamientos, se ve lejano, poderoso, tranquilo, su actitud distante nos deja entrever la individualidad del sujeto.

A pesar de que Mayolo es quien capta la atención y genera la tensión de la imagen, el hecho de que esté acompañado en el retrato nos permite sentirnos un poco más identificados con la escena, se podría imaginar al espectador llenando ese espacio lateral donde se encuentra el segundo personaje, sin embargo no se puede pensar en llenar el espacio del Director, la división simétrica de la imagen genera la sensación de fuerza en la figura de Mayolo dejando claro que sólo él podría llenar ese espacio que la línea media separó, no permite que el espectador habite este espacio.

Es importante evidenciar que para la realización de esta fotografía jugó un rol vital la parte documental, la composición no evidencia un trabajo elaborado en la puesta en escena, los elementos estaban dados por la naturaleza del espacio y su construcción depende casi en su totalidad de la mirada del autor. Fernell debió analizar de manera constante y consecuente los espacios, las actitudes y rutinas que se generaban día tras día en el rodaje para lograr captar esos momentos precisos que trascienden una construcción de escena premeditada.

Esta imagen está ligada al concepto fotográfico de la fotografía como la "captación de un momento decisivo", por eso se puede catalogar genéricamente como documental, pues la actitud despreocupada, el uso de los elementos circundantes sin modificaciones notorias, lleva al

espectador a pensar que no es una construcción a conciencia para significar algo específico de los personajes, más bien es la captura de un momento idóneo donde los mismos personajes fueron quienes dieron la significación al espacio y el momento. Fernell Franco no quería darnos un retrato construido que hablará solo de Mayolo como director, quería mostrar los objetos, el entorno, sus interacciones y rutinas como parte vital del proceso de construcción cinematográfico. El tiempo de esta imagen es un tiempo definido, de contexto claro y objetivo con la aproximación de Fernell de recuperar la esencia de aquello que retrataba.

Interpretación global

La situación es distante, una persona mira hacia el vacío con un gesto duro, cruza sus brazos como barrera tal vez, los lentes oscuros esconden sus ojos haciéndolo aún más ajeno a sus espectadores, no quiere ser molestado, la composición lo confirma y lo exalta. La imagen logra prevenir al espectador, le dice a bajito que no se acerque demasiado, sin embargo no es un distanciamiento selectivo, no es el Director poniendo una barrera superable para unos cuantos, aquí quien nos advierte es la persona, Carlos Mayolo, quien en medio de su distancia sigue dejando lecturas de humanidad, no se le retrata buscando arrogancia en su gesto, podríamos ser él, su gesto es familiar.

Un hombre mira directo a la cámara desde la parte izquierda de la imagen, sus ojos son penetrantes, se sienten directos, miran sin disimulo la cámara, fue sorprendido. Su posición natural se desliga de por completo de su mirada inquieta. El hombre es negro, lleva su sombrero

de campesino.

Un hombre blanco que se muestra imponente y distante cruza los brazos y pretende ignorar la cámara, mientras un hombre negro, de aspecto campesino mira fijamente, su expresión es dura. Están divididos por la línea recta que forma la esquina de una pared, cada uno ocupa un lugar, ninguno se revela menos que el otro, no existe una competencia, son habitantes de esa casa, conviven en esos silencios que el fotógrafo parece haber roto.



3. Hernando Tejada Ángel (Foto recuperada de su archivo personal)

Biografía, cultura y sociedad

Era 1978 y Hernando Tejada Ángel, estaba en el proceso de abandonar sus estudios de medicina, cuando Bertha Albán de Carvajal y Fernando Berón, quienes habían conformado la empresa “Producciones Visuales” hacía poco, y quienes se estaban especializando en hacer presentaciones a base

de proyecciones múltiples con diapositivas y audio para grandes empresas de la ciudad, llamaron a su puerta para ofrecerle un lugar en su nueva compañía, esto gracias a que conocían su trabajo previo en fotografía, el cual se desprende de un corto paso por el programa de Comunicación Social en la Universidad del valle. Tejada llegó como asistente de cámara y laboratorista de la empresa, puesto que Fernando Berón era el fotógrafo y Bertha la productora ejecutiva. Realizaron varios “sonovisos” (nombre técnico de las presentaciones con diapositivas y audio) y con el tiempo el chico nuevo pasó a ser el fotógrafo de la empresa inmobiliaria del esposo de Bertha, quien tenía una sucursal en el edificio donde se encontraba la productora.

Fernando Berón conocía a Carlos Mayolo y a Luis Ospina dado que trabajó para este último como jefe del departamento de “video-assist”, con una máquina de cinta de 1 pulgada y video monocromático (léase blanco y negro). Ospina y Mayolo se conocieron con Hernando Tejada cuando este trabajó para el primero como su asistente en “Pura Sangre”, su primer largometraje.

Berón y Mayolo deciden proponerle a Albán, luego de muchas charlas, una expansión para que “Producciones Visuales” expandiera sus productos a la cinematografía, aprovechando el momento coyuntural que se estaba viviendo a nivel nacional y local en materia cultural. Bertha y Berón no se tomaron mucho tiempo para su decisión, fue así como a las pocas semanas se fue conformando el equipo de producción con la ayuda de la entonces esposa de Berón, Liuba Hleap. En este punto se comenzó la preproducción de “Carne de tu Carne” y posteriormente la producción y postproducción en la nueva oficina que habían conseguido justo en el edificio donde se encontraba la sede de la empresa

inmobiliaria del esposo del edificio donde estaba la sede de la empresa inmobiliaria del esposo de Bertha Albán.

Hernando Tejada nunca abandonó la fotografía sin importar los nuevos retos que se venían, siguió de la mano de Fernando Berón como su asistente y laboratorista llegando en poco tiempo a hacer fotografía de productos comerciales para varias empresas grandes de la región.

Posteriormente “Producciones Visuales” se convirtió en “Rodaje Ltda” con la adición de algunas personas más, tales como Anthony Holiday, quien pasó brevemente de ser evaluador inmobiliario, para el esposo de Albán, a Co-director ejecutivo en la nueva productora cinematográfica. Con “Rodaje Ltda” se realizó el segundo largometraje de Mayolo: “La Mansión de Araucaima”, los cargos ya habían sido dados, y gracias a su previa experiencia como asistente de sonido y microfonista, Hernando Tejada es escogido para ambas labores en el rodaje, sin embargo su pasión por la fotografía lo llevó a ocupar en sus momentos libres el papel de foto fija, labor que había sido confiada a Fernell Franco, a quien Tejada ya conocía, y con quien trabajó posteriormente como asistente de fotografía y laboratorista. Tejada trabajaba oficialmente como Primer Microfonista de la película, sin embargo su Pentax K1000, siempre estaba presta a documentar todos los momentos por fuera de la filmación, algo que con el paso de los años sería de un valor incalculable puesto que la participación de Franco, por motivos que no están claros, no fue de la totalidad del rodaje, algo que luego dificultará la reconstrucción del rodaje.

Técnicas y morfología

Carlos Mayolo señala un grafiti pintado en una pared de la locación, de La Mansión. Esconde sus ojos detrás de unos lentes negros, hace un gesto de extraña condescendencia con su boca mientras apunta con su dedo a la tercera línea de la frase, parece que señalará la palabra bien. No hay muchos elementos dentro de la composición, una ventana a la izquierda de Mayolo, la parte superior de una banca que aparece casi imperceptible en la parte inferior de la fotografía, la pared a la derecha que ocupa algo más de la mitad de la fotografía y en ella el grafiti de color negro escrito en cursivas. Es un retrato, Mayolo sabe que lo que está pasando, es consciente de la presencia de la persona que lo retrata, construye la escena, se entiende que el fotógrafo ha renunciado a su transparencia enunciativa y quiere que sepan que está ahí, dirigiendo el momento. Tejada centra su atención en Mayolo, la frase puede ser deducida, pero no importa, el fotógrafo busca exaltar su gesto, se para frente a él, según el encuadre que vemos en la imagen, lleva la cámara a la altura de su ojos y dispara.

Es un espacio abierto, un pasillo de la casa, la fotografía es a color, no está cargada de la nostalgia que trae el uso del blanco y negro. El color da a la imagen un aspecto contemporáneo, por lo que podría constar la fotografía pudo ser tomada ayer o hace 30 años, aunque no hay elementos compositivos que revelen un tiempo específico más que el sujeto, de quien si no se conoce la historia tampoco es relevante, lo que da la fuerza es el gesto que el sujeto hace mientras señala las palabras.

El centro geométrico de la imagen casi converge con la posición de Mayolo, él es el punto focal, si usáramos la ley de tercios (Cuadrícula de 3x3 que se usa en fotografía para lograr encuadres

balanceados) veríamos que es su figura la que ocupa casi la totalidad de los tercios centrales, es difícil dirigir la mirada fuera de él.

El color de la fotografía hace que la ventana de rejas aguamarina y roja resalta en medio de la pared color arena y detrás de la figura de Mayolo, no se ve nada en el espacio detrás de la reja de madera hecha en patrón de rombos que la cubre, el espacio parece estar desocupado. Las figuras geométricas de la ventana rompen con lo orgánico del cuerpo humano, sin embargo no logra quitar la atención de la acción en la imagen, la lectura es clara, es la persona en la fotografía el elemento más importante.

La iluminación natural y el lugar de la toma, que parece ser en un lugar parcialmente cubierto, lograron evitar contrastes marcados entre luz y sombra, podría ser la hora en que la toma ocurrió, tal vez el día estaba nublado, la falta de contrastes marcados quita un poco de dinamismo a la toma, sin embargo ayuda a fijar la mirada en la percepción del fotógrafo.

Punto de vista compositivo

El uso de un lente 35mm, dice mucho sobre la cercanía que el fotógrafo quería lograr en sus fotografías, es un lente que trae a los sujetos lo suficientemente cerca para apreciarlos sin invadir la totalidad de la toma, es por esta razón que es uno de los lentes más apetecidos para retratar, algo que podría parecer irrelevante, pero que a su vez dice una de las posibles intenciones del autor frente a su trabajo, retratar a las personas a su alrededor, podría pensarse que en este caso

tal vez no era el lugar, o la situación, si no las personas y sus gestos lo que motivó este trabajo de Hernando Tejada.

Mayolo se ve despreocupado y un poco desprolijo, posiblemente sea una toma luego de un par de semanas de rodaje, el cansancio podría estar oculto bajo sus gafas, el uso de una camiseta sin mangas denota calor en el ambiente. Mayolo se ve real, saliendo de la imagen estereotipada de los grandes directores de cine, siempre con traje sentados en una silla alta dirigiendo desde la distancia. Él se ve amigable, real, podría ser cualquiera de las personas que mira la fotografía, da una ligera sensación de simpatía, la idea de cine entre amigos vuelve a la mente. La posición de su cuerpo nos invita a seguir el juego de sus expresión, pues podemos ver cómo ha dejado caer sus hombros y tiene la cabeza un poco inclinada hacia un lado, parece que quisiera dar un consejo: seguir al pie de la letra lo que enuncia el graffiti. No se puede leer bien lo que dice, sin embargo la sensación de que está diciendo algo totalmente cierto se mantiene, señala y deja claro con su postura que lo que dice es importante porque es él quien lo señala.

Interpretación Global

A pesar de la naturalidad que podríamos percibir de la fotografía, queda claro que no fue un hecho fortuito, tanto el sujeto como el fotógrafo dejan marcas claras de la construcción de esta imagen, la mirada directa a la cámara, el gesto de Mayolo invitando a estar de acuerdo con él. De hecho, pareciera incluso que el sujeto mira a la cámara y conversa con ella y con la persona que la está accionando.

Es de destacar la situación que se genera por la expresión de la cara del sujeto. Los lentes negros, la posición de la boca, hacen que la fotografía tenga una carga dramática más fuerte. Se trata de un retrato que posiblemente esperaba destacar aspectos más íntimos del Director, sacarlo de su cargo para mostrarlo en un aspecto más humano, mostrar su esencia.



4. Hernando Tejada Ángel (Foto recuperada de su archivo personal)

Biografía, cultura y sociedad

Esta fotografía pertenece al trabajo de Hernando Tejada Ángel y responde a los mismos parámetros biográficos, sociales y culturales.

Técnicas y morfología

Una mujer desnuda es atendida por otra mujer totalmente vestida, la segunda parece estar arreglando el maquillaje de la primera, se preparan para una toma, ninguna de las dos se percata de que están siendo retratadas desde el otro lado del anejo que cubre el ventanal donde están paradas. La reja que cubre el ventanal es de formas geométricas, son cuadrados, parecen la retícula de tercios usada en fotografía, las dos mujeres quedan enmarcadas en el lado derecho de la reja, el cual coincide con el centro geométrico de la imagen.

La mujer está siendo retratada desde la distancia, el fotógrafo se ubicó detrás de lo que parece una pared, es una mirada voyerista, atrevida, íntima. El fotógrafo logra jugar con los elementos del circundantes para lograr una composición cargada, las líneas rectas de la reja del ventanal logran un poco de censura sobre la mujer desnuda, es evidente que la composición es adrede, el fotógrafo aprovecha la desnudez de la mujer y trata de enmarcarla sin llegar a lo obsceno o a lo obvio.

La fotografía es a color, deja ver los tonos de la piel de la mujer, hay un juego monocromático en la toma, los colores cálidos dan un cierto romanticismo a la imagen, la hace delicada a pesar de la carga de asedio que trae el estar escondido para lograr la toma.

El color ayuda a una percepción de contemporaneidad que dista de la carga emocional de remembranza y nostalgia que logran las fotografías monocromáticas (Blanco y negro) sin embargo hay algo en la imagen que nos remite al pasado, este tipo de gamas cromáticas cálidas de baja saturación tienden a tener este efecto perceptivo. La iluminación natural acentúa estos colores, los hace más cálidos, hace más notoria la malla de la ventana, resalta todos los elementos del lado externo de la habitación en la imagen. En el interior de la habitación hay una luz artificial que realza la figura de la mujer desnuda eliminando casi por completo las sombras en su torso, lo deja al descubierto.

La malla que cubre la ventana da textura a toda la toma, sin embargo es el cuerpo de la mujer desnuda en quién hace mejor efecto, su piel cobra vida, gracias a la aparición del grano fotográfico efecto de la malla, sólo un par de agujeros en ella nos permiten ver con nitidez lo que hay detrás. Estos pequeños agujeros son elementos dinamizadores de la imagen que permite a los espectadores acercarse a la mujer a pesar de la distancia que significa la malla.

El fotógrafo optó por un juego de líneas. La mujer con su cuerpo curvilíneo, figuras orgánicas contrapuestas a las líneas rectas de la venta. Ninguna opaca a la otra, se complementan, logran una buena armonía, el fotógrafo usó cada línea a su favor.

Hay dos espacios reconocibles en esta imagen, el lugar detrás de la ventana, donde ambas mujeres ignoran ser fotografiadas y el espacio antes de la ventana, donde como se ha dicho anteriormente se esconde el fotógrafo. De ese segundo espacio no sabemos mucho, no vemos mucho, pero lo entendemos y lo percibimos por la perspectiva de la toma, por la malla, hay dos espacios en juego.

Las mujeres de pie, desprevenidas, se ven retratadas en plano Americano, un poco de aire en la parte superior de la fotografía, la elección del plano está ligado al uso de las líneas rectas para cubrir a la mujer desnuda, no hay otra razón aparente, era lo que necesitaba la composición.

Punto de vista compositivo

La mujer desnuda que espera tranquila y distraída a que su acompañante termine su trabajo, es el centro focal de la imagen, ella no representa ningún tipo de tensión en la toma, sin embargo las líneas rectas de la ventana, que pasan sobre su cuerpo, sí. Estas líneas generan tensión y fuerza a la imagen de la mujer, pues logran devolver un poco de misterio a la imagen y la enmarcan de una manera casi proporcionalmente correcta.

Adriana Herrán, desnuda, es mirada desde lo lejos por un extraño que trata de capturar su belleza, su erotismo y su inocencia, parece que esta fotografía respondiera a las mismas ideas de la película, pero es real, no hay ficción en esta imagen. El fotógrafo tal vez esperaba capturar la esencia del personaje que la mujer interpreta en ella misma, unir ambas mujeres en un mismo

retrato. La imagen logra ser ambigua vista desde la actitud de la mujer, su cuerpo aunque está en una posición rígida y firme se ve natural, sin pose alguna, está erguida totalmente, sin embargo su cara se ve ausente, no vemos bien sus rasgos, su cara se esconde en un giro a la derecha como tratando de ponerla al alcance la otra mujer a su lado. Este gesto que el fotógrafo logra captar divide la imagen de la mujer en 2 lecturas, la primera en su cuerpo, enmarcado por el cuadro central derecho del marco del ventanal, es un cuerpo joven, provocativo, puro. La disposición lograda por el fotógrafo invita a su contemplación, lo exhibe de manera respetuosa, es como si en medio del voyeurismo existiera un dejo de timidez.

La líneas líneas rectas, el juego de nitidez con profundidad que se desprende de la ventana, el aprovechamiento de la luz cálida con el contraste de los objetos, la lectura dividida de la mujer desnuda, los planos y otros elementos morfológicos nombrados anteriormente dan la certeza de una instancia enunciativa, el fotógrafo quiere que se sepa que está ahí, que construyó esa imagen para sus espectadores, son marcas textuales de su paso por la toma. Nos deja ver que la imagen no fue fortuita para él, aún cuando los sujetos a retratar ignoraban su presencia, él hizo del momento su propia puesta en escena.

Interpretación Global

Lo que podría parecer un retrato de una mujer desnuda siendo atendida por otra, es una imagen cargada de carácter simbólico por el contexto que rodea las circunstancias de la toma. La mujer quien sabemos es parte del rodaje cinematográfico, de nombre Adriana Herrán, parece descansar

desprevenida un momento de su personaje, mira hacia un lado como enajenada a la situación, tal vez el cansancio de días enteros de rodaje hacen que quiera perderse en los momentos fuera de la ficción. La simplicidad de los recursos expresivos usados por el fotógrafo, transmite el dramatismo de lo que podríamos pensar, en algún momento, tuvo la intención de ser una reproducción personal y subjetiva de la historia literaria de La Mansión de Araucaima, se podría pensar que el fotógrafo quería reconocer el personaje en la mujer aún cuando esta no lo viera.



5. Eduardo "La rata" Carvajal (Foto recuperada de la Revista Arcadia)

<http://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/articulo/andres-caicedo-que-viva-la-musica-cali-ha-cambiado-eduardo-la-rata-carvajal/47522>

Biografía, cultura y sociedad

En la década de los setenta un grupo de jóvenes caleños se reunía a la entrada del Teatro San Fernando para asistir a la reunión semanal del Cineclub de Cali, ciclos de cine negro Norteamericano, selecciones por director, por temática, un sin fin de combinaciones y películas. Eduardo Carvajal, apodado por sus amigos como "La Rata" por su capacidad para escabullirse con su cámara en todo lo que pasaba en la ciudad, participaba avidamente de estos encuentros cinematográficos, compartiendo con quienes en pocos años serían los mayores exponentes del

cine Nacional. Carvajal gracias a la cercanía al grupo de Cali y su habilidad para retratar las historias que lo rodeaban, fue invitado para participar en su primer rodaje cinematográfico con la película Angelita y Miguel Ángel de Andrés Caicedo, a pesar de los malos resultados en los que terminaron los esfuerzos de Caicedo, Carvajal encontró que su vocación estaba ahí, fotografiando la vida alrededor del cine, dejando un eco para la historia a través de sus imágenes.

Son más de 30 años en que Eduardo Carvajal ha servido a la inmortalización de las historias del cine Colombiano, un sin fin de películas y personajes han quedado guardados para siempre en sus imágenes, historias de éxitos y fracasos.

En cuanto a su trabajo en la película La Mansión de Araucaima, no se encuentra gran información, esto ya que Carvajal no pertenecía de manera oficial al grupo de producción, fue invitado como amigo del grupo, no se le dio instrucción de trabajo, sin embargo, gracias a su pasión nunca dejó su cámara a un lado durante su paso por la grabación.

Eduardo Carvajal quería registrarlo todo, dejar sus historias contadas en imágenes para que todo el mundo pudiera conocerlas, su trabajo no tenía una expectativa artística, era la narración de las historias inéditas que se desprendían del cine, pero su experiencia logró ganarle adeptos, pasó de ser un ser sigilosos que se mueve entre los cables y la tramoya para capturar historias a ser un mentor para aquellos con los que compartió rodajes. Eduardo Carvajal convirtió sus fotografías en la voz inédita del grupo de Cali.

Técnicas y morfología

Vicky Hernández habla mientras Juan Camilo Montoya, quien interpreta a un Piloto en la película, y Carlos Mayolo, la miran con interés y concentración. Es de noche, están ubicados en un pasillo externo de la casa, el Piloto se encuentra sentado en una mecedora, Mayolo se para detrás de él. Hay muchos elementos a su alrededor, tal vez discuten una escena próxima o los errores de la pasada.

Al fondo de la imagen donde convergen las líneas del piso y los barandales del pasillo, se ve una luz, es un bombillo pequeño que apenas ilumina la esquina. Entre Hernández y Montoya, justo donde termina el gesto de las manos de ella, aparece un gramófono, que sin mayor pretensión coincide con el centro geométrico de la imagen. El entorno donde se encuentran abunda en líneas, las paredes, las ventanas y los pasillo generan pequeñas retículas con sus líneas rectas, sólo son interrumpidas por la presencia de los 3 cuerpos en la mitad de la imagen. Sin embargo en esta ocasión las líneas, quienes en su mayor parte construyen perspectivas al unirse, resaltan la profundidad de la toma. El fotógrafo no buscaba un punto de vista innovador para capturar la escena, no pretendía jugar con la composición para buscar nuevos ángulos, su interés estaba en la interacción entre los personajes, sus gestos y reacciones.

La iluminación artificial resalta los rostros de los sujetos, aún así los tres parecen ignorar por completo la cámara, están sumidos en su conversación. La oscuridad de la noche y la luz de relleno, el posible uso de una película fotográfica de velocidad rápida - 200 ASA- y un objetivo de mediana calidad, hacen que el grano fotográfico sea muy notorio, algo que con el uso de

negativos blanco y negro, dan un aire antiguo, ubican la imagen en un momento pasado, sin embargo la imagen mantiene nitidez en todas sus partes, no hay espectros borrosos de figuras en movimiento, y los detalles son perceptibles en las zonas de luz y de sombra. La gradación de las sombras potencia las formas y destaca las profundidades de la imagen. Sabemos que la imagen tiene un tiempo definido, no podemos ubicarla fuera de su contexto, no podemos identificarnos con ella, ni extrapolar su intención más allá de las acciones de los sujetos en ella.

En la imagen se pueden encontrar 3 puntos de atención focal diferenciados. El primero consta de la interacción entre Vicky Hernández y Juan Camilo Montoya, el segundo estaría en Mayolo quien mira parado justo detrás de Montoya lo que pasa y el tercer punto consta de los elementos que construyen el fondo de la imagen y enmarcan la situación que se presente entre los sujetos de la foto. Los sujetos se encuentran en un plano medio, el fotógrafo los mantuvo parcialmente centrados en la toma, no hay mucho aire en la parte superior de la fotografía, las personas ocupan el tercio central reclamando juntos un punto de atención focal en común. El uso de un objetivo - lente fotográfico- de distancia normal -50 mm- y la posición erguida del fotógrafo, manteniéndose al mismo nivel de los sujetos, logra cercanía y confianza en la interpretación de la imagen, las formas se mantienen en su misma escala y no hay juegos de perspectivas que dificulten el entendimiento de lo retratado.

Punto de vista compositivo

Esta es una fotografía que aunque carece de perspectivas notorias o puntos de fuga de mayor

importancia, es una imagen dinámica, el juego que se forma entre las líneas rectas de la locación con las formas curvilíneas de los sujetos que interactúan permite lecturas que no obedecen a un orden completamente lineal, podemos centrar nuestra atención en diferentes puntos, nadie dicta el ritmo para su lectura. Estamos frente a lo que podríamos llamar un retrato documental, la escena no es preparada por quienes aparecen en ella y tampoco se identifican marcas enunciativas por parte del fotógrafo.

Es curioso que a pesar de no encontrar marcas que revelen una construcción premeditada de la imagen, quienes se encuentran en la imagen son, de hecho, 2 actores principales y el director en medio de una discusión presuntamente sobre una escena, en uno de los espacios donde transcurre la película, en sí, la preparación de la toma estaba hecha, tal vez no para esta foto, pero sí para la grabación. Los elementos estaban dispuestos, es la elección del momento lo que da valor documental a la imagen, parece que Eduardo Carvajal tenía una historia para contar con los sucesos retratados.

Vicky Hernández discute algo, que al juzgar por la cara de sus interlocutores, es de gran importancia, su cara no se ve en totalidad, pero se distingue seriedad en su perfil, gesto que acompaña de un ademán fuerte con sus manos, se percibe tensión. No es un gesto de violencia u ofensivo, trata de dar su opinión a los hombres sobre algo, por la situación y los personajes en la imagen se puede suponer que hablan sobre alguna de las escenas de la película donde el Piloto y la mujer trabajan juntos. Pero la posición de la mujer puede significar algo más, ella está parada cerca al piloto, quien se encuentra sentado, ella se ve imponente, fuerte, es ella quien tiene el

control sobre los sucesos. Podría ser una representación de la concepción del fotógrafo acerca de la mujer, su intención fotográfica, al reunir los elementos morfológicos, contextuales y compositivos podría ir en función de su percepción personal sobre esta mujer, su vivencia con ella. Cabe anotar la similitud que guarda la naturaleza de esta imagen con el personaje al que Vicky Hernández da vida, La Machiche es una ninfómana vieja que vive en La Mansión para satisfacer sus deseos sexuales y mantener el equilibrio entre los hombres que la habitan, siempre consejera y mediadora pero fuerte, implacable. La imagen sugiere una cercanía entre los miembros de la película, provocando al espectador una curiosidad por conocer que hay más allá de esas miradas atentas y familiares.

El protagonismo de Vicky Hernández lo conceden sus expresiones, su fuerza enunciativa, atrae la atención también que es la más cercana al centro geométrico de la fotografía, lo que inmediatamente la carga de fuerza y le transmite la mayor responsabilidad focal. Sus acompañantes de alguna manera enmarcan a la mujer con sus miradas, no tratan de competir con su presencia.

La ausencia de de huellas enunciativas por parte del autor es una de las principales características del estilo documental informativo, algo presente durante todo el trabajo de Eduardo Carvajal como marca personal. Si se permitiera a los recursos expresivos usados aparecer como marca enunciativa el factor de transparencia y objetividad que caracteriza al documental, se perderían.

Interpretación Global

Esta imagen capta un instante de amistad, de admiración. Descubre el poder de esta mujer frente a sus compañeros y superiores. Resalta la fuerza de su presencia. A pesar de no tener una gran relevancia en sus aspectos formales, el uso de los recursos morfológicos y compositivos nos permite hablar de una gran fuerza enunciativa en la fotografía, el cuerpo de la mujer. El fotógrafo logra enfocar su mirada en algo que trasciende la belleza de la mujer y la propone como un sujeto de contemplación y enseñanza.

La mirada del fotógrafo cumple con el objeto de la foto fija cuando habla sobre las interacciones, sujetos y momentos de la grabación, Eduardo Carvajal logró una fotografía que cuenta parte de la historia, da una mirada profunda a los sucesos, logra inquietar a sus espectadores.



6. Eduardo "La rata" Carvajal (Foto recuperada de sitio web)
<http://eduardocarvajal.info/g24/g24.html>

Biografía, cultura y sociedad

Esta fotografía pertenece al trabajo de Eduardo "La Rata" Carvajal y responde a los mismos parámetros biográficos, sociales y culturales.

Técnicas y morfología

José Lewgoy arregla su corbata mientras camina por una carretera despavimentada en lo que parece ser el medio de una cañaduzal, conociendo el contexto de la película sabemos que se encuentra en las inmediaciones de La Mansión. El camino por el que transita es un camino largo, se asemeja a las entradas de las grandes productoras de azúcar del Valle del Cauca.

La fotografía responde a dos características principales, la primera es que esta imagen responde a una situación de la película, no es algo fortuito, se debe recordar que la foto fija también debe cumplir con aspectos publicitarios y de archivo. Sin embargo, en una segunda instancia a pesar de ser una fotografía de lo que podríamos llamar escena, el fotógrafo logró desvincular la imagen de su naturaleza para apropiarla y darle otra lectura. Eduardo Carvajal usó el momento cinematográfico, pero cambió su mirada, se posicionó a la derecha de la cámara cinematográfica, alejó su objetivo y aprovechó los elementos del entorno para crear una imagen nueva, diferente.

Es un espacio vacío por donde vemos al actor caminar, no hay mucho a su alrededor, predominan las líneas del horizonte y el marcado punto de fuga que estas logran con las líneas del camino destapado, su final se ubica en la parte superior izquierda de la imagen. La única figura reconocible fuera de la composición lineal es el sujeto, se ubica cerca al centro geométrico de la fotografía, su traje totalmente blanco resalta en medio de la naturaleza que lo rodea, se fue fuera de su contexto, es manifiesto que no es su lugar, sin embargo su actitud decidida podría contrariar lo que a primera vista se especula.

El uso de rollo blanco y negro, como se ha dicho anteriormente, remite a una nostalgia por el pasado, esto unido con el grano fotográfico pueden lograr imágenes que logren una remembranza a otros tiempos, más en esta ocasión la mezcla de estos dos elementos, junto a los aspectos morfológicos ya nombrados, dotan a la imagen de un aire de lujo y sofisticación. El grano fotográfico a pesar de estar visible, ayuda como en otras ocasiones a resaltar la textura de los objetos en la imagen, en esta ocasión ya que todos los elementos presentes cuentan con texturas marcadas, el grano fotográfico logra mimetizarse.

Esta fotografía responde a un momento único, irrepetible, no apela a sentimientos que trascienden la imagen, no pretende generar una reflexión sobre un tema en específico, no podría ubicarse fuera de su contexto, esto podría ser causal de la naturaleza de escena que la fotografía tiene, en esta ocasión se invita a pensar en la historia de una persona, ajena, desconocida.

Se sabe que el hombre camina en un exterior casi vacío. La luz natural cubre la imagen, el cielo está despejado por lo que se puede observar. Es una fotografía de bajo contraste, todo está cubierto con la misma luz, la cual gracias a las pocas sobras que se reconocen parece venir del lado derecho de la imagen. Esta característica de luz disminuye el dinamismo de la fotografía, pero da nitidez y claridad a los detalles que la componen.

Punto de vista compositivo

Eduardo Carvajal quería contar historias, quería retratar todo lo que se escondía detrás de un producto cinematográfico, capturar aquellas cosas que nadie más lograba ver o darle una mirada diferente a aquellas cosas que todos creían establecidas. La foto de escena, como se podría categorizar a esta imagen, cumple con unos parámetros claros, donde por ejemplo, se debe mantener casi por completo la composición de la cámara cinematográfica, en esta ocasión Carvajal contrarió estos parámetros para conseguir una imagen diferente que mostrara su visión de las cosas, dando como resultado la imagen analizada.

La toma cinematográfica detrás de esta fotografía nunca fue usada en la película, la razón, parece que el sujeto que camina llegara de algún lugar, parece estar entrando a un terreno desconocido, el horizonte y el camino por el que transita parecen traer al sujeto hacia nosotros, lo que se debe saber es que en la escena que esta fotografía pretendía narrar, el sujeto, que interpreta al dueño de La Mansión, no está llegando a ninguna parte, se está yendo, despidiendo, ha liberado a los habitantes de la casa y deja atrás su pasado, es por esa razón que no lleva equipaje, que camina solo y tranquilo, con fuerza y determinación en su mirada. Es claro que esto no fue logrado ni en el nivel cinematográfico ni en el fotográfico, la sensación es contraria a la idea, tal vez fue esta la razón por la que el fotógrafo quiso retratar este momento, una escena inédita, un momento irrepetible, un momento que de otra manera nadie hubiera conocido.

Interpretación Global

Esta imagen ejemplifica la mirada del autor, apasionado por las historias alternas, por las

situaciones que parecen sin importancia. Eduardo Carvajal enfocó su trabajo en la recuperación de la memoria de las realizaciones cinematográficas a nivel nacional.

Con esta fotografía Carvajal permitió dar vida a una historia que tenía una muerte anunciada, recuperar una imagen de una escena descartada por dirección. Esta imagen también podría responder a un deseo de un final alternativo, un final donde el sujeto está llegando a alguna parte en vez de abandonarlo, podría parecer el principio de una historia en vez de su final.

Los elementos morfológicos y técnicos no son de gran complejidad, en esto Carvajal trata de mantener una cercanía con lo documental, transparencia enunciativa. Son los elementos externos y la postura adoptada por el fotógrafo lo que dan una real fuerza a la imagen, sin embargo es también el análisis de su contexto, -escena descartada- lo que termina por elevar su valor fotográfico.

Capítulo 4

Reflexiones Finales

El ejercicio de aproximación analítica a la foto-fija como dimensión amplia que comprende la

interacción de estéticas y técnicas fotográficas con valor artístico, publicitario y documental, supuso la búsqueda y discusión de metodologías de análisis que permitieran una aprehensión del material empírico de forma multidimensional, a fin de llevar el hecho fotográfico más allá de las definiciones operativas. Sin embargo, el balance de la revisión bibliográfica arrojó no muchas luces sobre los intentos de conceptualización sobre esta categoría. Es decir, no se percibe un interés notable por parte de los historiadores del cine o de los mismos fotógrafos por reflexionar y conceptualizar sobre las posibles lecturas y usos del material de la foto fija, más allá de los fines estrictos (técnicos o publicitarios) que se le han encomendado en el contexto del cine.

Esta ausencia de conceptos en la literatura especializada y en especial en aquellos círculos académicos, es comprensible si se piensa el cine como un campo de conocimiento relativamente joven que está en permanente revolución en sus formas de hacer, y que fuera de los desarrollos eruditos de su evolución estética, sus grandes avances se muestran en la experimentación práctica y los contenidos de los que se ocupa, que están en íntima relación con el contexto histórico en el cual se desarrolla.

Lo mismo sucede entonces con la noción de foto-fija, rol que nace de la experimentación práctica en el cine y de necesidades que van apareciendo conforme se especializa el campo cinematográfico. Este rol, que si bien puede estar a cargo de una sola persona, sucede a veces que otros integrantes de la producción que tengan la visión y la posibilidad de retratar los instantes, los detalles, los intersticios, el detrás de cámaras, las escenas compuestas (que parecen a veces pinturas), participan también en este ejercicio de registro.

Al no encontrarse referencias bibliográficas especializadas sobre esta posibilidad, se recogieron las descripciones de quienes han desempeñado ese rol y plantean un intento de manual descriptivo sobre qué hace y cuales son la particularidades de un foto-fija. Es aquí donde encontramos tres aspectos relevantes: su valor documental, la relación estética con el uso del color, la obturación, diafragma y todos los elementos que distinguen la apuesta estética de la película– esto principalmente cumpliendo con la necesidad de emular un fotograma de la película – y por último su utilidad publicitaria.

Así, se encontró una discontinuidad en las definiciones, una desarticulación propia de la libertad práctica y creativa con la que se ha desarrollado el cine. No existe un consenso más allá de los 3 elementos distintivos que se han expuesto en la investigación y que tienden a tener una distribución de relevancia que depende, por ejemplo, de aspectos como la generación, nacionalidad y tipo de producciones cinematográficas de quien la describe. Quienes han nacido bajo el paradigma de la era digital, por ejemplo, sobreponen la utilidad publicitaria por encima del valor histórico de la imagen fija, casi que relegando esta práctica a un apéndice de post-producción; quienes tienen una visión retrospectiva que atraviesa el tránsito de lo análogo a lo digital describen con nostalgia el carácter artístico y documental que distinguía su práctica, por ejemplo el material del que se ha ocupado el presente trabajo.

Este contrapunteo entre lo artístico/histórico y lo publicitario hizo necesario revisar a la luz de modelos analíticos de la imagen el material de foto-fija disponible, de cuya revisión se pudo

concluir que las propuestas metodológicas sobre análisis de la imagen tienen largas tradiciones literarias que incluso parecen disputar un estatus de autoridad a la hora de pretender modelos positivistas de investigación. Estas perspectivas pueden dividirse en dos grandes frentes; aquellos modelos que privilegian los determinismos estructurales y que presentan límites de interpretación, y los que privilegian los análisis biográficos y subjetivistas que pueden terminar en sobreinterpretaciones de los significantes movilizados por una fotografía. Son rumbos metodológicos opuestos y con pocos intentos de integración analítica por parte de la literatura especializada.

Es en esta búsqueda de integración donde encontramos que Javier Marzal hace un aporte valioso a las metodologías de investigación, porque propone un sistema de diálogo conceptual y descriptivo que articula dimensiones de análisis técnico (soportes materiales de la fotografía), contextuales (condiciones socio-culturales y biográficas del fotógrafo), y estéticas (elementos narrativos de la fotografía), para generar marcos de interpretación complejos para estudiar la imagen.

En este diálogo que presenta Marzal a manera de matriz o esquema se recogen aspectos metodológicos de un gran número de modelos analíticos que nos anteceden, la flexibilidad en las perspectivas y las dimensiones de análisis en relación al material empírico disponible.

El análisis contextual prima en el estudio de la foto-fija por su valor documental, al retratar producciones cinematográficas que no escapan a variables de contexto que influyen en su

contenido estético. Es una característica que podemos destacar como distintiva de la foto-fija, la posibilidad de contextualizar socio-culturalmente articulando elementos analíticos de la biografía del autor, soportes técnicos y materiales, y los aspectos referentes a la producción cinematográfica, lo cual le atribuye un valor documental como archivo histórico.

Las formas de aproximación al material empírico del modelo analítico expuesto en el presente trabajo, son extrapolables a modelos de procesos creativos en el diseño gráfico. Las dimensiones contextuales y técnicas son etapas que permiten ubicar el trabajo a desarrollar en una corriente estética y el uso de técnicas que le son propias a la expresión narrativa que comprenda cada material. Los conceptos operativos de la fotografía y el arte le son comunes al tratamiento de la imagen, por eso son lenguajes adaptables a las necesidades específicas del diseño gráfico enriqueciendo la conceptualización y proyección de impacto en el trabajo creativo y proyectual.

El tratamiento de la fotografía en el diseño debe estar relacionado con las dimensiones que comprenden un análisis interdisciplinar entre el hecho fotográfico y de diseño en una referencia a la imagen como construcción estética y contextualizable: aquellos aspectos que se desprenden del procesamiento de una fotografía en su información técnica, de contexto, estética y narrativa, son elementos de primer orden para el diseñador, quien entrará a desarrollar un proceso creativo que dialogue con estos aspectos como una suerte de intérprete en lo que será su producto final.

El aporte teórico de Vilém Flusser fue también importante en dos sentidos, en dos momentos: el primero nos permite vincular a los análisis realizados una inquietud ineludible: ¿cómo mira un

diseñador?, cuestión que se puede traducir, para tener en cuenta la complejidad de los procesos de trabajo con la imagen propios del diseño gráfico, en la cuestión del cómo proyecta un diseñador. Lo que Flusser propone en uno de sus ensayos compilados en el trabajo “Filosofía del diseño”, es que el diseñador es una especie de profeta evolucionado, que puede ver más allá del tiempo, porque ve la eternidad en las formas de la naturaleza. El asunto es que sería pues como un visionario que puede concebir posibles manipulaciones de esas formas eternas y, en principio, inmutables; puede llevar a cabo procedimientos técnicos (como los que se hacen a través de la informática) para jugar con esas formas, para manipularlas; la naturaleza, en su esencia, ofrecerá siempre las mismas lógicas de funcionamiento y evolución, pero nuestra mirada sobre esas lógicas puede cambiar radicalmente, y eso es por obra, entre otros, de los diseñadores. En aquel caso, Flusser afirma que la mirada del diseñador es como un tercer ojo que nos deja ver la eternidad y nos propone juegos, cambios, posibilidades inéditas en ella.

El otro aspecto se puede tomar de su definición de la imagen, cuando propone un análisis de la fotografía: lo que contiene la imagen es una suerte de magia inherente, de latencia que no se puede reducir al análisis discursivo, al potencial explicativo de los textos. Éste más bien la complementa y la respalda, pero no la limita.

Esa magia es la que ocurre cuando el que mira las imágenes (el que las escanea), establece relaciones de sentido, de continuidad, entre los elementos que la componen, los elementos que aparecen en la superficie bidimensional de ésta pero que tienen una profundidad a la que solo se puede acceder con la imaginación.

Considerar esta magia implica entender la complejidad (a veces contradictoria) que ocurre en el mundo de las imágenes, sean éstas de corte documental, figurativo o abstractas. En el caso de las imágenes fotográficas, lo que podemos pensar, siguiendo a Flusser, es que en ellas existe una versión del mundo que va, de alguna manera, como en un tramo paralelo a la versión oficial escrita; texto e imagen tienen siempre una suerte de pugna por la legitimación. El texto es conceptual, descriptivo o racional, y la imagen hace parte de un universo de imaginaciones y magias, de un pensamiento imaginativo. Esta relación entre los textos y las imágenes es una relación en la historia, dice Flusser.

Para el caso del trabajo de análisis de imágenes fotográficas, algo que normalmente hace parte de la cotidianidad de un diseñador gráfico, resulta muy relevante entender estas posibilidades de uso y apropiación que se revelan cuando se tiene en mente esta pugna dialéctica entre texto e imagen. el pensamiento conceptual, al decir de Flusser, interpreta las imágenes (como se ha hecho en este trabajo) para *disolverlas*, éstas a su vez responden (se enfrentan al análisis conceptual) con un acto de ilustración, para hacer que los textos conceptuales sean imaginables. Es en ese acto de ilustración que aparece la magia de la imagen. Es un proceso dialéctico que se refuerza y se retroalimenta a cada momento, en beneficio de las posibilidades que surgen entonces a la hora de trabajar con imágenes, y sobre esta idea de diálogo entre texto e imagen, sobre este encuentro entre un modelo de análisis técnico y uno que se presta para la imaginación y la subjetividad, se fue elaborando este ejercicio propio de análisis, que deberá seguramente pasar por revisiones y ajustes, pero que plantea, en esencia, la necesidad de reconocer en el encuentro con las imágenes fotográficas un proceso complejo e interdisciplinario que enriquece el quehacer del diseñador

gráfico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZA, Glendys. ¿Qué hace un foto fija en una filmación? Consultado en web (23/10/16): <https://3lentes.com/que-hace-un-foto-fija-en-una-filmacion/>
- BENJAMIN, Walter. Cuadros de un pensamiento. Buenos Aires. Ediciones Imago Mundi, 2013.
- CUEVAS PUENTE, Antonio. Economía cinematográfica: La producción y el comercio de películas. Madrid, Antonio Cuevas, 1976.
- FLUSSER, Vilém. Filosofía del diseño. Madrid, Editorial Síntesis.
- HARO, Jose. Entrevista. Consultado en web (8/10/16): http://www.quesabesde.com/noticias/jose-haro-entrevista-foto-fija-cine_8925
- MARZAL FELICI, Javier. Cómo se lee una fotografía. INTERPRETACIONES DE LA

MIRADA. Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

- PAREJO JIMÉNEZ, Nekane. La presencia de la fotografía en el cine. Córdoba, Junta de Andalucía. 2006.
- SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. México D. F. Santillana Ediciones Generales, 2006 (1973)
- VIERA ASPIROZ, Gonzalo. El trabajo del foto fija. Consultado en Web (20/10/16): <http://gonzaloviera.tumblr.com/post/45945278351/el-trabajo-del-foto-fija>
- VIRUÉ ESCALERA, Laura. la fotografía fija en los abrazos rotos: Categorías y uso en la construcción de la marca Almodóvar. En Revistas científica de cine y fotografía, FOTOCINEMA, 2012.
- VIVES, Quim. El foto fija: Quim Vives. Consultado en web (23/10/16): <http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/El-foto-fija-Quim-Vives>
- HENDRIKS B. Klause. Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas: un estudio del RAMP con directrices. Unesco 1984.
- BERDET, Marc. Gótico Tropical y Surrealismo. La Novela Negra de Hollywood. México. Revista Scielo, Vol. 37. No.2. 2016
- MARTÍNEZ DUQUE, Laura. Vicky Hernandez recuerda 'La Mansión de Araucaima'. Revista Arcadia, 2016. Consultado en web (18/10/2016): <http://www.revistaarcadia.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/multimedia/ficci-2016-la-mansion-de-araucaima-carlos-mayolo-vicky-hernandez-memorias-de-rodaje/47486>

