

Los cinefotó

CREADORES DE LA IMAGEN FÍLMICA

Camarógrafos de la compañía productora Clasa Films, entre cuyo centenar de películas destaca *La barraca* (1945), de Roberto Gavaldón, con Víctor Herrera como cinefotógrafo. Cameramen dans la maison de production Clasa Films, qui a produit une centaine de films parmi lesquels *La barraca* (1945), de Roberto Gavaldón, avec Víctor Herrera comme directeur de la photographie.

© ARCHIVO TOMÁS MONTERO TORRES



grafos

EN MÉXICO

Hugo Valdez



Es un lugar común decir que el cine no retrata la realidad, sino que la emula. Esto significa que lo que ofrece ante nuestros ojos es un movimiento aparente de una serie de cuadros que corren a suficiente velocidad como para engañar a la retina. Esta impresión de movimiento es el punto neurálgico de la proyección, es la parte medular del misterio de la magia audiovisual, en tanto nos hace sentir que accedemos a algo más, a un espacio distinto, interior, desconocido. En esta labor de emulación es imprescindible el aspecto de la construcción de imágenes fílmicas. Cada escena es producto de un trabajo artesanal capaz de conjuntar fotografía, historia, ritmo, dirección, actores, luz, sonido, sombras, colores. Así, la conformación de los rostros, de las texturas y las profundidades en toda cinta, son sólo una invención, una hechura artesanal.

La imagen es la responsable al menos de la mitad de lo que se pretende transmitir, expresar o hacer sentir al otro, al receptor, al espectador. Bien decía Andrei Tarkovski que las imágenes del cine son impresiones visuales que pueden evocar más que las palabras, precisamente en nuestro tiempo en el que la palabra ha perdido su dimensión sugerente, y ha agotado el papel mágico que tuvo antaño. Ésta es la razón por la cual, sin hacer grandes aspavientos, lo que queda del acto cinematográfico en nuestra memoria de manera latente son sólo imágenes. Con el tiempo se puede olvidar la trama de una película, los encuadres, el sonido, pero eso sí, siempre habrá algunas imágenes inolvidables. Y es que, en el cine, la fotografía es un instrumento de precisión para que el espectador rememore quizá hasta lo innombrable.

Con la fotografía fija y luego con el cine un nuevo código visual se hace presente para el espectador. El cine conserva de la fotografía la capacidad de traducir lo real y de brindar con dicha traducción un vestigio, un rastro directo de lo real. En este sentido, la creación de las imágenes fílmicas está a cargo del equipo de fotografía, el cual se constituye por el director de fotografía, operadores, ayudantes y auxiliares de cámara, eléctricos, maquinistas y foto-fijas. Cada uno juega un papel específico e importante, mas el director de fotografía es el principal responsable de la creación artística de imágenes para la puesta en escena de producciones cinematográficas, en tanto toma decisiones respecto a la iluminación, ópticas, encuadre y composición, texturas, etcétera. Su trabajo se realiza mano a mano con el director y con otros miembros del equipo como el director artístico, maquillador y el diseñador de producción, por mencionar a algunos, para llegar a acuerdos respecto al tipo de imagen que requiere la historia y el modo de llegar a ella. Sin embargo, dado que los directores de fotografía son los jefes del equipo

de cámara y los responsables últimos del mismo, se consideran los ojos del cineasta. Ellos “pintan con luz” las imágenes surgidas de la mente del director y convierten en realidad las palabras del guionista. Son los creadores de los fotogramas. No obstante, en la construcción de las imágenes de nuestra memoria filmica también destaca la labor de los foto-fijas, quienes realizan fotografías tanto con fines de registro documental del rodaje como publicitarios. Así, son los encargados de tomar una fotografía al final de cada plano como modelo para asegurar la continuidad o *raccord* en los rodajes siguientes, así como de seleccionar una imagen de cada plano para su inclusión en el archivo del rodaje y su posterior uso en campañas publicitarias.

Si bien es cierto que cada cinefotógrafo tiene su sello característico, en el ejercicio del oficio tienen similitudes. Por ejemplo, la mayoría de estos poetas de la imagen refieren que su acercamiento con el trabajo fotográfico surgió de ver mucho cine y de tener contacto con las artes visuales. Así, desde niños se vieron envueltos en un mundo de colores y de formas, de creatividad, que los llevaría a la cuestión audiovisual. Algunos empezaron a incluir en sus juegos infantiles el montaje de *sets* rudimentarios, por lo que pudieron entender cómo el cine es capaz de crear o transformar una realidad con la aplicación de la técnica y sobre todo con el manejo de la luz. Así mismo, muchos pasaron por tener que hacer “audiovisuales” como tareas escolares, por lo general valiéndose de un proyector de diapositivas y una grabadora. Luego, con la llegada del video, fue posible ver las películas favoritas una y otra vez hasta aprenderse las secuencias y entender cómo las habían filmado.

Un aspecto a destacar en el aprendizaje fotográfico de los cinefotógrafos es que hasta hace algunas décadas la norma era que las imágenes en blanco y negro se asociaban con lo artístico, al tiempo que las de color se relacionaban con la foto publicitaria. Esto los llevó a ver la fotografía como un arte vivo y de vanguardia, el cual debía reinventarse a cada momento. Además, hubo que conectarse con los sucesos rápidamente, porque la modernidad fue ganando la partida con la aparición de los aparatos electrónicos y los digitales. También necesitaron entablar una lucha contra los clichés y los viejos vicios en materia de imagen. En México, la iluminación y la profundidad de campo de Gabriel Figueroa se impusieron por mucho tiempo. Después, la pobreza y la desolación acapararon el color y las texturas. Y, luego, con el digital, se dio una voraz oleada de imágenes, con un brío y un encanto de ensueño, pero también la fotografía volvió a un uso doméstico, popular, que le ha ido quitando a la imagen su magia y le ha conferido cierto grado de banalidad.

Les photographes de cinéma

CRÉATEURS DE L'IMAGE FILMIQUE AU MEXIQUE

Il est banal de dire que le cinéma ne dépeint pas la réalité, mais l'émule. Il offre à nos yeux un mouvement apparent d'une série de photogrammes qui vont suffisamment vite pour tromper la rétine. Cette impression de mouvement est le centre névralgique de la projection, elle est au cœur du mystère de la magie visuelle, car elle nous porte vers quelque chose de plus, vers un autre espace, intérieur, inconnu. Dans ce travail d'illusion, la construction des images filmiques est essentielle. Chaque scène est le produit d'un labeur artisanal capable de conjuguer image, histoire, rythme, mise en scène, acteurs, éclairage, son, ombres et couleurs. Ainsi, la construction des visages, des textures et des profondeurs sur le celluloïd ne sont qu'une invention, un façonnage artisanal.

L'image est responsable d'au moins la moitié de ce que l'on prétend véhiculer, exprimer ou faire ressentir chez l'autre, le récepteur, le spectateur. Comme disait Andreï Tarkovski, les images de cinéma sont des impressions visuelles qui peuvent évoquer plus que les mots, précisément à notre époque où les mots ont perdu leur dimension suggestive et ont épuisé le pouvoir magique qu'ils eurent autrefois. Pour cette raison, sans être grandiloquent, nous pouvons dire que ce qu'il reste de la manifestation cinématographique dans notre mémoire de façon latente ne sont que des images. Au fil du temps, on peut oublier l'intrigue d'un film, le cadrage, le son, cependant il en restera toujours quelques images inoubliables. Car, dans le cinéma, la photographie est un instrument de précision pour que le spectateur se souvienne même de ce que l'on ne peut pas nommer.

Avec la photographie fixe, puis plus tard avec le cinéma, un nouveau code visuel se dessine pour le spectateur. Le cinéma conserve de la photographie la capacité de traduire le réel et d'en laisser un vestige, une trace directe de la réalité. En ce sens, la création d'images filmiques est la responsabilité de l'équipe de photographie, constituée du directeur de la photographie, des opérateurs, des assistants caméra, des électriciens, des machinistes et des photographes de plateau. Chacun joue un rôle spécifique et important, mais le directeur de la photographie est le principal responsable de la création artistique des images dans la mise en scène cinématographique, dans la mesure où il prend les décisions concernant l'éclairage, les objectifs, le cadrage et la composition, les textures, etc. Il travaille en étroite collaboration avec le réalisateur et



Le photographe Agustín Jiménez. © ARCHIVO FOTOGRÁFICO AGUSTÍN JIMÉNEZ



Al cinefotógrafo Alex Phillips se le debe esta imagen de la actriz Meche Carreño, en *No hay cruces en el mar* (México, 1968), de Julián Soler. On doit au photographe de plateau Alex Phillips cette image inoubliable de l'actrice Meche Carreño, dans *No hay cruces en el mar* (Mexique, 1968), de Julián Soler. © FILMOTECA DE LA UNAM

La facilidad de la tecnología trajo por un lado mundos cada vez más plausibles, pero por otra parte ha ido acostumbrando el acto creativo a decisiones electrónicas, resultando en pereza de pensamiento y en creatividad a la baja. Ante esto, los cinefotógrafos han tenido que recordar que su función es el engaño y el justo merecimiento de crear mundos y espacios para divertir, para contar, para transgredir fronteras de lo cotidiano y darle al público un espacio consigo mismo, con sus miedos, sus alegrías y sus pensamientos. Ya no se trata sólo de crear imágenes bellas, pues eso se ha hecho por millares, sino de vincular la lente con la narrativa para que el cine siga siendo esa conexión mágica con nuestros sueños, con historias que hacemos nuestras y con imágenes que cada vez se acercan más a lo imposible. En este punto se tiene la ventaja de las nuevas tecnologías que otorgan muchas posibilidades creativas.

La lista de cinefotógrafos mexicanos es amplísima. No obstante, cabe ahondar en algunos cuya labor dentro de la industria fílmica ha sido destacable, ya sea

les autres membres de l'équipe tout comme le directeur artistique, le maquilleur et le chef de production, pour n'en citer que quelques-uns, pour trouver le type d'image adaptée à l'histoire et chercher comment l'obtenir. Toutefois, étant donné que les directeurs de la photo sont aussi chefs de l'équipe caméra et responsables de celle-ci, on les considère comme les yeux du cinéaste. Ils "peignent avec la lumière" les images qui surgissent de l'esprit du réalisateur et rendent réels les mots du scénariste. Ils sont les créateurs des photographes. Cependant, dans la construction des images de notre mémoire filmique, il faut noter l'importance du travail des photographes de plateau, qui font des photos à la fois pour documenter le tournage et pour la campagne publicitaire du film. Ils ont la responsabilité de prendre une photo à la fin de chaque plan comme modèle pour assurer la continuité ou raccorder avec les prises de vue ultérieures, et ils sont également chargés de sélectionner une image de chaque plan, pour l'inclure dans les archives du tournage et pour l'utiliser *a posteriori* à des fins publicitaires.

como directores de fotografía o como foto-fijas. Por ejemplo, Agustín Jiménez (Ciudad de México, 1901-1974), estuvo en el centro de la vanguardia fotográfica en las décadas de los veinte y los treinta, de modo que su trabajo fue visto con mucho recelo por los viejos maestros del paisaje y el retrato pictorialistas. Su acuciosa visión individual e intuición hipersensible le permitió, de acuerdo con el crítico Guillermo Rivas en *Mexican Life* de 1931, “un poder de clarividencia para realzar las más altas cualidades del objeto retratado, para descubrir patrones de claroscuro en objetos comunes o para presentar los objetos más familiares desde un ángulo poco usual en el que adquieren un repentino e intenso interés. Esta aproximación le dio un íntimo sentido de multiplicidad óptica, de repeticiones de formas geométricas, que resultó en diseños básicamente matemáticos con los que transformaría la imagen mediante planos cerrados que evidenciaban texturas y formas a partir de un gran acercamiento, y con los que lograría llegar a la abstracción”. Como cinefotógrafo en más de 170 cintas, entre ellas *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1938), *Tierra muerta* (Vicente Oróná, 1949), *El bruto* (Luis Buñuel, 1953) y *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955), las cualidades de sus arreglos le permitieron forjar una versión

S’il est vrai que chaque directeur de la photographie a sa marque de fabrique, ils ont, dans l’exercice de la profession, des points communs. Par exemple, la plupart de ces poètes de l’image rapportent que leur intérêt pour la photographie s’est manifesté à force de voir beaucoup de cinéma et d’être en contact avec les arts visuels. Ainsi, depuis l’enfance, ils ont grandi entourés de couleurs et de formes, d’une créativité qui les a conduits à l’audiovisuel. Certains ont commencé enfants en jouant à monter des plateaux rudimentaires, et ont ainsi compris comment le cinéma peut créer ou transformer une réalité si on y applique différentes techniques et en particulier les jeux de lumière. Beaucoup d’entre eux sont passés par la réalisation de travaux “audiovisuels” pour l’école, avec en tout et pour tout un projecteur de diapositives et un magnétophone. Puis, l’avènement de la vidéo a rendu possible le visionnage sans limite de leurs films préférés, permettant d’apprendre par cœur certaines séquences et de déchiffrer la manière dont elles avaient été filmées.

Il est intéressant de noter que, jusqu’à il y a quelques décennies, la norme pour les photographes de cinéma était que le noir et blanc s’associait à l’art, tandis que la photo couleur était liée à la publicité. Cela leur a permis de concevoir la photographie

Imagen de *Ensayo de un crimen* (México, 1955), de Luis Buñuel, por el cinefotógrafo Agustín Jiménez. Image de *Ensayo de un crimen* (Mexique, 1955), de Luis Buñuel, du photographe Agustín Jiménez. © ARCHIVO FOTOGRÁFICO AGUSTÍN JIMÉNEZ





Al cinefotógrafo Víctor Herrera se le debe esta imagen de *El esqueleto de la señora Morales* (México, 1960), de Rogelio A. González. Photographie de Víctor Herrera de *El esqueleto de la señora Morales* (Mexique, 1960), de Rogelio A. González.
© FILMOTECA DE LA UNAM

autóctona del pictorialismo romántico, por su innovación técnica y por su experimentación formal, a partir de un procedimiento estético basado en elegir puntos de vista inusitados y realizar tomas cerradas a objetos estáticos.

Las imágenes del drama rural, del cine de terror y de la comicidad cantinflasca son memorables en México. El cinefotógrafo Víctor Herrera fue el responsable del manejo de claroscuros para acentuar atmósferas, capturar sentimientos y expresiones gestuales desde fines de los años cuarenta hasta inicios de los sesenta. ¿Cómo olvidar la fotografía del campo valenciano decimonónico en *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944), el tenebrismo ingenuo en *El castillo de los monstruos* (Julián Soler, 1958), la gestualidad de los protagonistas en *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1960) y los contrastes en los interiores de *El analfabeto* (Miguel M. Delgado, 1961)? En la década de los setenta, durante la “segunda época de oro” del cine mexicano, destacaron Alex Phillips y Rosalío Solano como cinefotógrafos, pero a partir de 1977 cuando la producción estatal se dismanteló y la vía privada se limitó a la confección de cintas de bajo presupuesto, se sumaron Ángel Goded, “Lupe” García, Daniel López y Miguel Ehrenberg a la creación de las imágenes fílmicas propias de los años ochenta. Y, con la vitalidad del cine mexicano de los noventa, la lista se ampliaría con fotógrafos como Miguel Garzón, Rodrigo García, Guillermo Navarro, Luc-Toni Kuhn, Xavier Pérez Grobert, Carlos Marcovich, entre otros. Por su parte, en el padrón de este nuevo siglo sobresalen Daza, Lubezki y Boege, quienes se abordan a continuación.

Como representante de la generación que realizó con éxito la transición entre la fotografía análoga y la digital, se encuentra Daniel Daza (Ciudad de México, 1961). Este cinefotógrafo se caracteriza por su

como un art vivant et avant-gardiste qui devait se réinventer continuellement. De plus, ils ont dû s’adapter rapidement, car la modernité a rapidement gagné du terrain avec l’avènement des appareils électroniques et du numérique. Ils ont aussi dû mener un combat contre les clichés et les vices d’antan en termes d’image. Au Mexique, l’éclairage et la profondeur de champ de Gabriel Figueroa se sont imposés pendant longtemps. Puis la pauvreté et la désolation ont accaparé la couleur et les textures. Avec le numérique, on a assisté à une marée d’images, avec une verve et un charme de rêve, mais la photo est revenue à un usage domestique, populaire, qui a retiré sa magie à l’image et lui a donné un certain degré de banalité. D’une part, la facilité de la technologie a permis de montrer des mondes de plus en plus plausibles, mais d’autre part elle nous a habitués à soumettre l’acte créateur à des décisions électroniques, avec pour résultat une certaine paresse de la pensée et une créativité en déclin. Compte tenu de cette situation, les photographes de cinéma ont dû se souvenir que leur rôle est de créer une illusion, de créer des mondes et des espaces de diversion, pour raconter, pour transgresser les frontières du quotidien et donner au public un espace intime, avec ses peurs, ses joies et ses idées. Il ne s’agit plus seulement de créer de belles images, car il en existe des milliers, mais de créer un lien entre l’objectif et l’histoire, de telle sorte que le cinéma continue d’être cette connexion magique avec nos rêves, avec ces histoires que nous nous approprions et avec ces images chaque fois plus proches de l’impossible. Sur ce point les nouvelles technologies sont une avancée grâce aux nombreuses possibilités créatives qu’elles offrent.

La liste des photographes de cinéma mexicains est très longue. Toutefois, il convient de se pencher particulièrement sur quelques-uns d’entre eux dont le travail au sein de l’industrie du film est remarquable, comme directeurs de la photographie ou comme photographes de plateau. Par exemple, Agustín Jiménez (Mexico, 1901-1974) a été le chef de file de l’avant-garde photographique dans les années 1920 et 1930. Son travail a été reçu avec beaucoup de suspicion par les vieux maîtres pictorialistes du paysage et du portrait. Son point de vue personnel et diligent et son intuition hypersensible lui ont donné, selon le critique Guillermo Rivas dans *Mexican Life* en 1931, “un pouvoir de clairvoyance capable de mettre en valeur les meilleures qualités de l’objet photographié, de découvrir des patrons de clair-obscur dans les objets banals ou de représenter les objets les plus familiers sous un angle inhabituel leur donnant ainsi un intérêt soudain et intense. Cette approche lui a apporté un sens de la multiplicité optique ; en utilisant des répétitions de formes géométriques, il obtient des représentations

sensibilidad para sintetizar en una sola imagen el ambiente de una cinta, la precisión en la temperatura del color y la cuidadosa selección de encuadres. Para él, cada película tiene un planteamiento diferente, por el género, el tipo de producción, la estética, la concepción misma de la historia e incluso por el concepto publicitario, y eso lo refleja en sus tomas, de modo que la riqueza visual tiene un enfoque distinto en *El matador* (Richard Shepard, EUA/Alemania/Irlanda, 2005), *El amor en los tiempos del cólera* (Mike Newell, EUA, 2007) y *Backyard. El traspatio* (Carlos Carrera, México, 2009). Es de los que consideran que el trabajo del fotofijas comienza desde la lectura del guión, pues desde ese momento propone y aporta ideas visuales sobre el proyecto, ajustándose a las indicaciones del director y adaptándose al tipo de cinta. Además, tiene muy clara la diferencia entre los dos profesionales de la fotografía cinematográfica, ya que una vez entendida la propuesta estética de la película, el cinefotógrafo narra un discurso visual y la fotografía fija se encarga de “remarcar” las frases importantes dentro y fuera del set.

Asimismo, en el cine mexicano actual destaca Emmanuel Lubezki (Ciudad de México, 1964), cuyo sello ha quedado en tomas altamente subjetivas realizadas con luz natural y sin grúas, con rostros iluminados sutilmente. Es un maestro en la resolución anamórfica y la profundidad de campo, así como en captar el soplo del viento. Son inolvidables las tomas a

de type mathématique avec lesquelles il transforme l'image en mettant en valeur formes et textures au moyen de très gros plans, atteignant ainsi l'abstraction". Comme directeur de la photographie de plus de 170 films, dont *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1938), *Tierra muerta* (Vicente Oróná, 1949), *El bruto* (Luis Buñuel, 1953) et *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955), les qualités de ses réglages lui ont permis de forger une version autochtone du pictorialisme romantique, grâce à son innovation technique et son expérimentation formelle, en se basant sur une procédure esthétique fondée sur le choix de points de vue inhabituels et le gros plan d'objets statiques.

Les images du drame rural, des films d'horreur et du comique “cantinflésque” sont remarquables au Mexique. Le photographe Víctor Herrera se caractérise par son traitement du clair-obscur pour accentuer des atmosphères, capturer des sentiments et des expressions gestuelles, de la fin des années 1940 jusqu'au début des années 1960. Comment oublier la photographie de la campagne valencienne du XIX^e siècle dans *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944), le ténébrisme ingénu dans *El castillo de los monstruos* (Julián Soler, 1958), la gestuelle des protagonistes dans *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1960) et les contrastes des intérieurs dans *El analfabeto* (Miguel M. Delgado, 1961) ? Dans les années 1960, au cours du “deuxième âge d'or” du cinéma mexicain, Alex Phillips

La fotografía de Daniel Daza en *El amor en los tiempos del cólera* (EUA, 2007), de Mike Newell.

Photographie de Daniel Daza dans *l'Amour aux temps du choléra* (États-Unis, 2007), de Mike Newell. © NEW LINE CINEMA





Imagen de *Como agua para chocolate* (México, 1992), de Alfonso Arau, por el cinefotógrafo Emmanuel Lubezki. Image de *Les Épices de la passion* (Mexique, 1992), de Alfonso Arau, du photographe Emmanuel Lubezki.

© ARAU FILMS INTERNACIONAL

contraluz en *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, México, 1992), *La leyenda del jinete sin cabeza* (Tim Burton, EUA/Alemania, 1999) y *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, México, 1991). Asimismo, se recuerda la precisión cromática de *La princesita* (Alfonso Cuarón, EUA, 1995), la fotografía fría y lóbrega que logra ilustrar un mundo degradado en *Niños del hombre* (Alfonso Cuarón, EUA/Reino Unido, 2006), la descripción visual de profundos estados anímicos y las distintas tonalidades de espacios enfrentados en *El nuevo mundo* (Terrence Malick, EUA/Reino Unido, 2005), además de la suave luminosidad y el armónico acompasamiento de encuadres a la naturaleza con el hilo musical en *El árbol de la vida* (Terrence Malick, EUA, 2011).

Entre los jóvenes, Martín Boege (Ciudad de México, 1977) lleva nueve largometrajes, varios cortos y documentales, en su corta carrera de siete años. Considera importante contar con una composición audiovisual donde la luz sea un catalizador que genere volumen, por lo que suele utilizar la luz de manera dramática para que absorba al espectador. También cree que los conceptos se trabajan desde el *scouting*, por eso desde la planeación todo se debe hacer en equipo para que la reescritura sea coherente con el guión, con el concepto. El trabajo de Martín Boege ha quedado marcado por los temas político-sociales.

et Rosalío Solano sont deux photographes de cinéma à citer, mais à partir de 1977, lorsque la production nationale fut démantelée et la production privée se limitait à des films à petit budget, s'y sont joints Ángel Goded, "Lupe" García, Daniel López et Miguel Ehrenberg pour créer les images filmiques caractéristiques des années 1980. Avec la vitalité du cinéma mexicain des années 1990, la liste des photographes s'allonge avec par exemple Miguel Garzón, Rodrigo García, Guillermo Navarro, Luc-Toni Kuhn, Xavier Pérez Grobert, Carlos Marcovich, entre autres. Au XXI^e siècle, on relèvera en particulier Daza, Lubezki et Boege, que nous aborderons par la suite.

Parmi les représentants de la génération qui a réussi la transition entre la photographie analogique et le numérique, citons Daniel Daza (Mexique, 1961). Ce photographe de cinéma se caractérise par sa sensibilité capable de synthétiser en une seule image l'ambiance d'un film, la précision de la température des couleurs et la sélection rigoureuse du cadrage. Pour lui, chaque film a une approche différente, selon le genre, le type de production, l'esthétique, la conception même de l'histoire mais aussi le concept publicitaire, et cela se reflète dans ses prises de vue, de sorte que la richesse visuelle est différente dans *El matador* (Richard Shepard, EUA-Allemagne-Irlande, 2005), *El amor en los tiempos del cólera* (Mike Newell, États-Unis, 2007) et *Backyard. El traspatio* (Carlos Carrera, Mexique, 2009). Il fait partie de ceux pour qui le travail du photographe commence en lisant le scénario, moment où il commence à proposer des idées visuelles sur le projet, en fonction des instructions du réalisateur et du type de support filmique. Il fait une différence très nette entre les deux professionnels de la photographie de cinéma, car une fois qu'il a compris l'esthétique du film, le directeur de la photo raconte un discours visuel et le photographe de plateau est chargé de rappeler, de souligner les phrases importantes sur le plateau et hors du plateau.

Toujours dans le courant du cinéma mexicain actuel, on remarquera Emmanuel Lubezki (Mexico, 1964), dont la particularité réside dans les prises de vue hautement subjectives réalisées en éclairage naturel et sans grue, avec des visages subtilement éclairés. C'est un maître de la résolution anamorphique et de la profondeur de champ ainsi que pour capter le souffle du vent. Ses clichés à contre-jour dans *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, Mexique, 1992), *Sleepy Hollow – La Légende du cavalier sans tête* (Tim Burton, États-Unis/Allemagne, 1999) et *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, Mexique, 1991) sont inoubliables. N'oublions pas la précision chromatique de *La Petite Princesse* (Alfonso Cuarón, États-Unis, 1995), la photographie froide et lugubre qui illustre si bien un monde

Así, son memorables las fotografías de marginalización en *Noticias lejanas* (Ricardo Benet, 2005), de hostilidad en *El violín* (Francisco Vargas, 2005), del crimen organizado con locaciones en Ciudad Juárez en *Backyard. El traspatio* (Carlos Carrera, 2009) y del maltrato infantil en *De la infancia* (Carlos Carrera, 2010). En la coproducción mexicano-americana *The Girl* (David Riker, 2011), la temática de la migración se impregnó de un lirismo visual que exploraba el entorno, donde cada plano fue preciso y con una composición muy pensada. Se manejó profundidad en cada cuadro, de modo que el lenguaje cinematográfico fuera poético. Con *La cebra* (2011), ópera prima de Fernando Javier León Rodríguez, la fotografía ayudó a contar una historia sencilla sobre el oportunismo político. En *La sargento Matacho* (William González, 2011) buscó una construcción narrativa visual en torno a la guerrilla, y en *Nómadas* (Ricardo Benet, México, 2010) el asunto de los migrantes se trató con una fotografía más libre, que posibilitara explorar espacios y escenas para intercalar los temores y las desilusiones que dan cuenta del dolor humano.

La joven uruguaya María José Secco, tras estudiar realización cinematográfica en México, se ha mantenido activa los últimos tres años como cinefotógrafa. Busca la perfección en lo espontáneo y tiende a tener empatía con los personajes, con la historia. Está convencida de que se necesita generar un vínculo con la realidad que se filma, y no manipularla para que parezca una idea preconcebida. Esto requiere darle tiempo a la realidad para que delate cosas que

décadent dans *Les Fils de l'homme* (Alfonso Cuarón, États-Unis/Royaume-Uni, 2006), la description visuelle d'états d'âme profonds et les différentes tonalités des espaces ennemis dans *Le Nouveau Monde* (Terrence Malick, États-Unis/Royaume-Uni, 2005), sans oublier la luminosité douce et l'harmonie créée entre les paysages et la musique de fond dans *The Tree of Life* (Terrence Malick, États-Unis, 2011).

Chez les jeunes, Martín Boege (Mexique, 1977) a à son actif neuf longs-métrages, plusieurs courts-métrages et documentaires, alors qu'il n'a commencé sa carrière qu'il y a sept ans. Pour lui, dans la composition visuelle, la lumière est un catalyseur qui génère un volume. Il utilise en général la lumière de façon dramatique pour qu'elle absorbe le spectateur. Il pense que les concepts se travaillent depuis le repérage, que le travail doit donc se faire en équipe depuis la planification du tournage pour que la réécriture soit cohérente avec le scénario, avec le concept initial du film. Le travail de Martín Boege est marqué par les thématiques politico-sociales. Ainsi, on qualifiera de mémorables ses photographies de la marginalisation dans *Noticias lejanas* (Ricardo Benet, 2005), de l'hostilité dans *Le Violon* (Francisco Vargas, 2005), du crime organisé dans *Backyard. El traspatio* (Carlos Carrera, 2009) et le maltraitance infantile dans *De la infancia* (Carlos Carrera, 2010). Dans la coproduction États-Unis/Mexique *The Girl* (David Riker, 2011), la question de la migration est imprégnée d'un lyrisme visuel qui explore l'environnement, où chaque plan est le résultat d'une composition précise et élaborée. Il médite chaque prise de vue, de

Al cinefotógrafo Emmanuel Lubezki se le debe esta imagen de *La leyenda del jinete sin cabeza* (EUA/Alemania, 1999), de Tim Burton. Image de *Sleepy Hollow – La Légende du cavalier sans tête* (États-Unis/Allemagne, 1999), de Tim Burton, du photographe Emmanuel Lubezki. © PARAMOUNT PICTURES





Emmanuel Lubezki como cinefotógrafo en *La princesita* (EUA, 1995), de Alfonso Cuarón.

Emmanuel Lubezki, photographe de *La Petite Princesse* (États-Unis, 1995), de Alfonso Cuarón. © WARNER BROS PICTURES

espectador pueda leer, sin imponerle un discurso. Así, tanto los paisajes como los estados de ánimo tienen que enmarcarse por los límites y alcances encontrados en ella. Ésto se observa en la fotografía de *Gasolina* (Guatemala, 2008) y *Las marimbas del infierno* (Guatemala, 2010) de Julio Hernández Cordón. Sin embargo, cuando las imágenes se gastan y dejan de significar, hay una necesidad de renovarlas, de resignificarlas con aquéllas que se crean en nuestro inconsciente. Se obtienen entonces imágenes únicas, inagotables, como las del cortometraje *Roma* (2008) y el largometraje *Vete más lejos, Alicia* (2010), ambos de la realizadora mexicana Elisa Miller. En estas cintas la luz, el color, las texturas, formas y sombras, y su contraposición con el tiempo cinematográfico son el lenguaje que lleva al espectador a través del drama para llegar a la premisa o al sentido de la obra. Y es que la función que la imagen tiene dentro del cine es cuidar que el significado primero e inicial llegue hasta el interior emotivo de cada uno de los espectadores.

Por su parte, para Andrés León Becker el trabajo del foto-fijas es muy específico y varía de acuerdo con la naturaleza de cada proyecto, del estilo y de la personalidad del director con que se esté trabajando. En su haber cuenta con proyectos muy visuales que requieren de un acercamiento del fotógrafo de cine desde un lugar muy creativo y libre para la generación de imágenes, como *El grito* (Gabriel Beristáin, México/EUA, 2002) y *Cero y van 4* (Carlos Carrera y Alejandro Gamboa, México, 2004). Otros tienen un sentido más narrativo, por lo que su responsabilidad como cinefotógrafo se enfoca más en lo técnico, es decir, en la

sorte que le langage cinématographique soit poétique. Avec *La cebra* (2011), première œuvre de Fernando Javier Rodríguez León, la photographie accompagne la narration d'une histoire simple sur l'opportunisme politique. Dans *La sargento Matacho* (William González, 2011), il a cherché une construction narrative visuelle autour des guérilleros, et dans *Nómadas* (Ricardo Benet, Mexique, 2010), il aborde la question des migrants avec une photographie plus libre, qui permet d'explorer les lieux et les scènes en intercalant les peurs et les désillusions qui rendent compte de la souffrance humaine.

La jeune Uruguayenne María José Secco, après avoir fait des études de réalisation cinématographique au Mexique, a travaillé comme photographe de cinéma au cours des trois dernières années. Elle est en quête d'une perfection au sein de la spontanéité et recherche l'empathie avec les personnages, avec l'histoire du film. Elle est convaincue qu'il faut construire un lien avec la réalité que l'on filme, au lieu de la manipuler pour qu'elle ressemble à une idée préconçue. Cela implique de pouvoir laisser du temps à la réalité pour qu'elle révèle des choses que le spectateur puisse décrypter, sans lui imposer un discours. Ainsi, la réalité serait le cadre dans lequel tant les paysages que les émotions trouvent leurs limites et leur portée. On peut voir un exemple de ce traitement photographique dans *Gasolina* (Guatemala, 2008) et *Las marimbas del infierno* (Guatemala/Mexique/France, 2010) de Julio Hernández Cordón. Toutefois, lorsque les images s'usent et perdent de leur sens, il faut les renouveler, leur redonner du sens en y associant les images que

creación de ambientes lumínicos que apoyen la narración, como en *Tlatelolco* (Carlos Bolado, México-Argentina, 2010). Esto dependerá de qué tan claro tiene un director lo que desea conseguir con las imágenes, pues algunos sólo se empeñan en la historia y no saben de qué imágenes valerse. Sin embargo, independientemente del estilo y del acercamiento al proyecto por parte del director, Becker considera que el cinefotógrafo trabaja siempre con algo que ya fue pensado e imaginado por otros y, por ello, su proceso mental y estético se ajusta perfectamente al trabajo en equipo. De ahí que Becker tienda a trabajar de manera simultánea las más de las veces con otros foto-fijas, como Chava Cartas, Jaime Reynoso y Javier Solar.

En términos generales, cada experiencia impone diferentes retos. Aunque se cuente con una buena producción, las eventualidades surgen de manera repentina, ya sea ajena a la producción o inherente a la misma, pero son estas situaciones las que generan las anécdotas que enriquecen el ejercicio filmico. Si bien el director elige la forma en que habrán de privilegiarse ciertos objetos de la puesta en escena, poco a poco, en relación directa y constante con el fotógrafo de cine, encuentra la manera de iluminar el espacio a fotografiar. Así, escena tras escena, junto con todos y cada uno de los involucrados en el ejercicio cinematográfico, va construyendo para evocar el espacio de claroscuros idóneo con las emociones de la historia. De este modo, la realidad es transformada por la lente y surge así la

crée notre inconscient. Naissent alors des images uniques, inépuisables, comme celles du court-métrage *Roma* (2008) et du long-métrage *Vete más lejos, Alicia* (2010), de la cinéaste mexicaine Elisa Miller. Dans ces films, Secco pose la lumière, les couleurs, les textures, les formes et les ombres face au temps cinématographique et crée un langage qui porte le spectateur à travers la trame dramatique pour atteindre la prémisse ou la signification de l'œuvre. La fonction de l'image dans le cinéma est de veiller à ce que le sens premier et originel atteigne l'intérieur émotif de chacun des spectateurs.

Pour Andrés León Becker, le travail du photographe de cinéma est très spécifique et varie selon la nature de chaque projet, de chaque style et en fonction de la personnalité du réalisateur du film. Il a à son actif des projets très visuels qui exigent du photographe une approche libre et créative de la genèse des images, tels que *El grito* (Gabriel Beristaín, Mexique/États-Unis, 2002) et *Cero y van 4* (Carlos Carrera et Alejandro Gamboa, Mexique, 2004). D'autres travaux de ce photographe ont une composante plus narrative, de sorte que son rôle de directeur de la photographie est plus technique, se concentrant sur la création d'ambiances lumineuses qui portent le récit, comme dans *Tlatelolco* (Carlos Bolado, Mexique/Argentine, 2010). Il travaille d'une façon ou d'une autre en fonction de l'idée plus ou moins précise que le réalisateur a du type d'image qu'il veut obtenir, car certains réalisateurs se concentrent principalement sur la trame narrative

Imagen de *El violín* (México, 2005), de Francisco Vargas, por el cinefotógrafo Martín Boege.

Image de *Le Violon* (Mexique, 2005), de Francisco Vargas, du photographe Martín Boege. © CÁMARA CARNAL FILMS/CCC





La fotografía de María José Secco en *Las marimbas del infierno* (Guatemala/Francia/México, 2010), de Julio Hernández.
 Photographie de María José Secco dans *Las marimbas del infierno* (Guatemala/France/Mexique, 2010), de Julio Hernández.
 © MELINDROSA FILMS/INTERIOR 13 CINE

imagen poética cinematográfica propiamente dicha, la cual toma distancia por un momento de la trama. El guión es parte del proceso en tanto cuenta una historia y describe las imágenes que la constituyen, que conforman las peripecias solicitadas en la narrativa. Mas, aunque aspira a describir imágenes visuales, es sólo durante la puesta en escena cuando la magia de la luz y la sombra trasciende a la trama. Enfocada y entonada con todo lo que la cinematografía precisa, la imagen visual se puede manifestar en plenitud.

En México, el reto de llevar a buen término la producción es mayor por la falta de presupuestos. Esto implica tener que diversificar funciones e improvisar para resolver situaciones inesperadas en el set. De ahí que los cinefotógrafos mexicanos sean reconocidos en el ámbito internacional por su versatilidad para trabajar en cualquier entorno. Por ello, si bien es cierto que no existe una “cinefotografía mexicana” como tal, aunque a *grosso modo* refleje la cultura palpable en nuestra sociedad, lo que sí hay es un grupo de cinefotógrafos nacionales que han destacado en el extranjero y cuyo trabajo es muy respetado. Estos creadores de la imagen fílmica se caracterizan por su experiencia de palpar a diario el orden y el desorden.

HUGO VALDEZ Joven escritor mexicano. Ha transitado por las aulas de diversas disciplinas. Tiene una licenciatura en filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la maestría en historia del arte de la Universidad Nacional Autónoma de

et n'ont pas d'idée précise sur l'image. Toutefois, indépendamment du style et de l'approche que le réalisateur a du projet, Becker considère qu'un directeur de la photographie travaille toujours à partir de quelque chose qui a été pensé ou imaginé par d'autres en amont, par conséquent, son mode de pensée et son esthétique s'intègrent parfaitement au travail d'équipe. Pour cette raison, Becker travaille souvent simultanément avec d'autres photographes comme Chava Cartas, Jaime Reynoso ou Javier Solar.

De façon générale, chaque expérience comporte ses propres défis. Malgré une bonne préproduction, les contretemps peuvent surgir à tout moment pour des raisons externes ou inhérentes à la production, mais ce sont ces situations qui génèrent les anecdotes qui enrichissent l'exercice cinématographique. Le réalisateur est celui qui décide de privilégier certains éléments de la mise en scène, mais la façon d'éclairer l'espace se construit en relation directe et constante avec le directeur de la photographie. Scène après scène, il compose donc avec tous les membres de l'équipe afin de créer l'espace de clairs-obscurs qui suggère le mieux possible les émotions de l'histoire. Ainsi, la réalité est transformée à travers son objectif et en ressort l'image poétique cinématographique proprement dite, qui se détache pour un instant du récit filmique. Le scénario fait partie de ce processus dans la mesure où il raconte une histoire et décrit les images

México (UNAM) y la especialidad en guionismo del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Se ha desempeñado en la docencia y como conferencista. En la actualidad es documentalista y activista político.

RESUMEN Los cinefotógrafos se encuentran detrás de cámaras: son los encargados de tomar una fotografía al final de cada plano para asegurar la continuidad o *racord* en los rodajes siguientes, así como de seleccionar una imagen para su inclusión en el archivo del rodaje y su posterior uso en campañas publicitarias. El presente texto se acerca a las personas que ejercen esta labor, con el fin de conocer sus propuestas visuales desde la lectura del guión y las indicaciones del director.

PALABRAS CLAVES cuadros – tomas – fotografía – cámara – claroscuro – cinefotógrafos – foto-fijas – director de fotografía – cine mexicano

qui lui donnent vie, qui composent les péripéties de la narration. Mais, bien que le scénario tente de décrire des images visuelles, ce n'est qu'au cours de la mise en scène que la magie du clair-obscur transcende l'intrigue. En accord avec tout ce que la cinématographie exige, l'image visuelle peut alors se manifester pleinement.

Au Mexique, le défi de mener à terme une production est encore plus difficile à cause du manque de budget. Il est donc nécessaire de diversifier les fonctions et d'improviser pour résoudre des situations inattendues sur le plateau, d'où la réputation internationale des photographes mexicains d'être versatiles et capables de travailler dans n'importe quel contexte. Par conséquent, bien qu'il n'existe pas de "photographie de cinéma mexicaine" reconnue comme école, même si elle reflète à grands traits la culture du pays, il existe bel et bien un groupe de photographes de cinéma mexicains qui ont percé à l'étranger et dont le travail est très reconnu. Ces créateurs de l'image filmique se caractérisent par leur expérience quotidienne de l'ordre et du désordre.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE) PAR ANA SAINT-DIZIER

HUGO VALDEZ Jeune écrivain mexicain. De formation pluridisciplinaire, il a une maîtrise en philosophie de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), une maîtrise en histoire de l'art de la Universidad Nacional de México (UNAM) et le diplôme d'écriture de scénario du Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Il a travaillé comme enseignant et conférencier et se consacre actuellement au documentaire et à ses activités de militant politique.

RÉSUMÉ Les photographes de cinéma sont derrière la caméra : ils sont responsables de prendre une photo à la fin de chaque plan pour faire le raccord avec les plans filmés ultérieurement et sont chargés de choisir une image pour les archives du tournage et les futures campagnes publicitaires. Cet article s'intéresse à ces professionnels et leurs propositions visuelles élaborées à partir de la lecture du scénario et des indications du réalisateur.

MOTS-CLÉS photogramme – photographie – prise de vue – caméra – appareil photo – clair-obscur – photographes de cinéma – photographe de plateau – directeur de la photographie – cinéma mexicain

La fotografía de María José Secco en *Vete más lejos, Alicia* (México, 2010), de Elisa Miller. Photographie de María José Secco dans *Vete más lejos, Alicia* (Mexique, 2010), de Elisa Miller. © CINE PANTERA/MOLINERA

