

Claroscuros. Análisis de la influencia del tono visual del expresionismo alemán en la escritura del guion cinematográfico

Noé Sotelo Herrera | noesot@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4263-3968>
Universidad Nacional Autónoma de México

Cómo citar este artículo: Noé Sotelo Herrera (2025). Chiaroscuro. An analysis of the influence of German Expressionist visual tone on screenwriting, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 367 a 390. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/n53r3m37

Sumario

1. Introducción
2. Metodología
3. Resultados
 - 3.1. El Primer nudo de acción de Ciudadano Kane
 - 3.2. El detonante entre luces y sombras en *Se7en*
 - 3.3. El Primer punto de giro en *Extraños en un tren*
 - 3.4. Segundo Punto de giro en *El hombre que mató a Liberty Valance*
4. Conclusiones
5. Bibliografía

Resumen

Con la finalidad de conocer la influencia del cine expresionista alemán en la escritura del guion cinematográfico, se aplica la técnica de análisis textual a un grupo de escenas de filmes emblemáticos. Dichas escenas corresponden a nudos de acción que forman parte de la estructura dramática de las obras. Los análisis ponen especial énfasis en el uso del tono visual, puesto que este recurso fue fundamental para el cine expresionista. Comprobamos, de esta forma, que el contraste entre las luces y las sombras es un recurso importante para los guionistas y directores de diferentes corrientes y épocas.

Palabras clave

"Expresionismo alemán". "Tono visual". "Claroscuros". "Guion filmico". "Análisis textual". "Teoría cinematográfica".

Chiaroscuro. An analysis of the influence of German Expressionist visual tone on screenwriting.

Noé Sotelo Herrera | noesot@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4263-3968>
Universidad Nacional Autónoma de México

How to cite this text: Noé Sotelo Herrera (2025). Chiaroscuro. An analysis of the influence of German Expressionist visual tone on screenwriting, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 367 a 390. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/n53r3m37

Sumario

1. Introduction
2. Methodology
3. Results
 - 3.1. The First Pivot of Action in Citizen Kane
 - 3.2. The Trigger Between Light and Shadow in *Se7en*
 - 3.3. The First Turning Point in *Strangers on a Train*
 - 3.4. The Second Turning Point in *The Man Who Shot Liberty Valance*
4. Conclusions
5. Bibliography

Abstract

In this article, we apply the textual analysis technique to a group of scenes from iconic films to understand the influence of German Expressionist cinema on screenwriting. These scenes correspond to plot points that are part of the dramatic structure of the works. The analyses emphasize the use of visual tone, as this resource was fundamental to Expressionist cinema. We thus demonstrate that the contrast between light and shadow is an essential resource for screenwriters and directors of different movements and eras.

Keywords

“German Expressionism.” “Visual Tone.” “Chiaroscuro.” “Film Script.” “Textual Analysis.” “Film Theory.”

1. Introducción

Figuras 1, 2 y 3



Herzog, W. (2010). *La cueva de los sueños olvidados*. ARTE, Creative Differences, French Ministry of Culture and Communication, More4, Werner Herzog Filmproduktion.

Las imágenes pertenecen al filme *La cueva de los sueños olvidados* (Herzog, 2010) y son una prueba de que en las artes figurativas las sombras siempre han sido parte fundamental del contenido visual. El documental del cineasta alemán trata sobre las pinturas rupestres encontradas en la cueva francesa de Chauvet, cuya antigüedad podría ser de hasta 32 mil años. Aunque existen arqueólogos que dudan de dicha antigüedad, nadie cuestiona que las imágenes son un texto invaluable: a partir de su estudio es posible leer muchas cosas de nuestros antepasados.

Por ejemplo, Herzog (2010) experimenta en el documental e ilumina y ensombrece las imágenes con unas pequeñas lámparas y explica que es muy probable que las personas del paleolítico vieran algo similar a lo que el cineasta percibe durante la filmación, con la diferencia de que las personas del paleolítico percibieron las imágenes, seguramente, gracias a la luz de las antorchas. Herzog explica que estar ahí es como vivir una experiencia de protocine, debido a que las luces y sombras colisionan en la representación de los animales.

Esta idea tiene un antecedente: en *Breve historia de la sombra*, Stoichita (1997, p. 15) cita a un escritor romano, Plinio El viejo, y plantea la idea de que, sea cual sea el origen de la pintura como actividad humana, esta tuvo que iniciarse con líneas que cercaran la sombra de un hombre –o de un animal, podríamos agregar–. Esto es así, de acuerdo con Stoichita (1997, p. 9), porque la pintura posee una dialéctica que la ha acompañado a lo largo de su desarrollo: la ausencia del cuerpo-la presencia de su proyección.

Al respecto, el antropólogo Hans Belting (2007, p.184) plantea la hipótesis de que nuestra especie comenzó a dibujar en las cavernas como defensa ante la muerte, la muerte de un ser que formaba parte de la comunidad y que, de pronto, dejaba de moverse y comenzaba a corromperse de forma inexplicable. Para recordarlo, era necesario dibujarlo, capturar su esencia. La manifestación artística pudo comenzar con una silueta, es decir, con una sombra. Tal vez por ello, al menos en el mundo occidental, las sombras suelen asociarse con el concepto de la muerte.

De cierta forma, la relación de origen de la pintura con la sombra ha dejado su impronta en la historia de la representación en Occidente, incluido el arte cinematográfico. De hecho, como el cine comenzó siendo en blanco y negro, sobresale en los relatos antiguos el empleo de las luces y de las sombras, es decir, del tono visual, antes de la llegada de la película a color.

No obstante, es en el cine expresionista alemán donde la aparición de la sombra, en contraste con la luz, alcanza un desarrollo visual, narrativo y simbólico que ha permeado durante más de un siglo en el cine y en muchos productos audiovisuales. Si en el campo físico la sombra es la proyección de nuestro cuerpo, en el ámbito artístico el uso de la sombra se ha metaforizado como la proyección del mundo interior de los personajes, de sus procesos psicológicos y de sus enfermedades mentales, como lo indica

Sánchez Noriega (2016, p. 6) al referirse de los tópicos del expresionismo. Así, en nuestra civilización, de forma mayoritaria, la sombra se ha utilizado para, paradójicamente, alumbrar cierta oscuridad de nuestro ser. Por ello, varios crímenes en las películas expresionistas son cometidos por sombras.

Kracauer (1960, p. 303) elaboró una bella metáfora al respecto aludiendo al mito de Perseo y la Medusa: para el teórico del expresionismo alemán, el cine se erige como un escudo de Atenea en el que podemos ver el horror que provoca lo monstruoso sin quedarnos petrificados.

Prácticamente es un consenso generalizado entre los académicos y realizadores que el muy estudiado cine expresionista alemán recurrió en muchas ocasiones al tono visual para construir los pasajes más emblemáticos de sus filmes, los cuales han tenido una profunda influencia en la historia del cine. Aunque el juego de luces y sombras no fue ni ha sido exclusivo del expresionismo, sí fue en esta vanguardia en la que el tono visual se erigió como un elemento indispensable para hacer visible eso que a los ojos del espectador puede ser invisible: los conflictos internos de los personajes y sus eventuales transformaciones.

De hecho, Sánchez Noriega (2016, p. 2) señala que el expresionismo alemán es la primera categorización en la historia del cine de una estética, movimiento o escuela, a pesar de que muchos artistas –cineastas y pintores– no se sentían identificados con el polémico y complejo término expresionista, como lo menciona Ziegler Delgado (2014) a lo largo de su revisión histórica de esta vanguardia artística.

Con la finalidad de explorar en el legado del cine expresionista alemán, aplicaremos la técnica de Análisis textual, fundamentada en la propuesta de González Requena (2010)¹, a un grupo de escenas de varios filmes emblemáticos. Las escenas elegidas corresponderán a las peripecias que posibilitan la estructura dramática de las obras, de acuerdo con las sugerencias del académico y consultor de guiones Antonio Sánchez-Escalonilla (2014-2016).

De esta forma, el objetivo general del presente texto es proponer una articulación entre la teoría, el análisis y el guion cinematográfico, tomando como caso de estudio el uso del tono visual. Partimos de una hipótesis sencilla: los directores y guionistas se apoyan en el recurso de los claroscuros para construir una estructura visual que soporte lo que sucede dramáticamente en las obras analizadas.

2. Metodología

A pesar de la separación habitual que existe entre la teoría, el análisis y la escritura cinematográfica, hay un concepto fundamental que une a estas tres disciplinas: el conflicto. Desde la propuesta teórica y metodológica de González Requena (2010, pp. 523-525), el conflicto es lo que posibilita la estructura básica –elemental– del relato, el cual se diferencia de la narración porque aquel se guía por el trayecto del deseo del protagonista de la historia, mientras que esta –la narración– consiste únicamente en el encadenamiento de sucesos en el tiempo.

Como existe un deseo, desde la perspectiva de González Requena (2010, p. 524), también existe implícitamente un conflicto, puesto que, si no existiera el deseo del Sujeto, nada habría que contar. Es así como se formula el Eje de la carencia² de un relato, el soporte dramático de la historia que se va a

¹ Fundamentalmente, la técnica de análisis textual se centra en el delecto de las imágenes. Por cuestiones de espacio, no podemos profundizar en esto, pero invitamos al lector a consultar la memoria de cátedra de González Requena: <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/>

² González Requena también plantea la existencia de la Estructura de la Donación, pero no es necesario explicar este concepto en este aparatado, ya que más adelante lo incluiremos

contar, ya que normalmente el suspenso se activa en el espectador cuando este se pregunta si el protagonista será capaz o no de alcanzar su Objeto de deseo. Aunque en las películas podemos encontrar todo tipo de conflictos, es posible sintetizarlos en cuatro categorías generales.

La primera de ellas se da cuando entre el Sujeto del relato y el Objeto de deseo se levanta un Obstáculo. Por ejemplo, en el filme *127 horas* (Boyle, 2010), Aaron, el protagonista de la película, desea continuar con su camino, pero una piedra le aprisiona el brazo en una grieta de la Tierra. Todo el relato se fundamenta en este conflicto dramático que, desde la propuesta de González Requena (2010, p. 524), podemos esquematizar de la siguiente manera:

Aaron → Seguir con su camino / Una piedra le aprisiona el brazo³

Cuando el actante que se opone entre el Sujeto y el Objeto tiene voluntad propia, se convierte en un Oponente. Así sucede, por ejemplo, en la obertura de *2001. Odisea del espacio* (Kubrick, 1968) en la que un grupo de primates lucha contra otro grupo por la posesión de un charco de agua. En este caso, el personaje es colectivo, no individual, razón por la que podemos formular la ecuación dramática de esta forma:

Grupo de primates 1 → Conservar su charco de agua / Hacerse del charco de agua ← Grupo de primates 2

En este caso se determina quién es el Sujeto del relato y quién el Oponente en función del punto de vista narrativo que adquiera la historia. Evidentemente, el Sujeto es el actante principal del relato y por ello los conflictos narrativos se cuentan desde su óptica. No obstante, González Requena (2010, p. 525) plantea la posibilidad de que exista un equilibrio narrativo entre Sujeto y Oponente, como sucede en el filme *Batman: El caballero de la noche* (Nolan, 2008). Los puntos de vista de los protagonistas, Bruce Wayne y el Joker, se encuentran equilibrados, por lo tanto, ambos son Sujetos del relato:

Bruce Wayne → Instaurar el orden en Ciudad Gótica / Instaurar el caos en Ciudad Gótica ← Joker

Finalmente, González Requena (2010, p. 525) plantea la posibilidad de que el conflicto dramático se manifieste en el interior del protagonista, situación que genera a un Sujeto de la narración escindido entre dos deseos opuestos. Tal es el caso de Norman Bates en *Psicosis* (Hitchcock, 1960), quien desea sexualmente a Marion, pero también, de cierta forma, la desea matar:

Norman Bates → sexualmente a Marion / Matar a Marion ← Norman Bates

A partir de estas categorías es posible analizar la estructura dramática de un filme, ya que un relato se construye gracias a una red de deseos en conflicto. No obstante, la propuesta de González Requena (2010) va más allá, ya que el Análisis textual se enfoca en la interpretación de un texto para, a través de un análisis profundo y riguroso, revelar el sentido inconsciente del texto. Así, la técnica del Análisis textual nos permitirá comprender a profundidad los conflictos que analizaremos de las obras.

Ahora bien, desde la perspectiva de la teoría clásica del guion, una historia se crea, en términos narrativos, mediante el proceso retórico integrado por el Planteamiento, el Nudo y el Desenlace, es decir, por tres actos. A lo largo de estos tres actos se despliega la estructura dramática de la obra que, desde la propuesta de Sánchez-Escalonilla (2014), se compone de los siguientes elementos: el Detonante, el Primer punto de giro, el Segundo punto de giro y el Clímax. Tanto el Detonante como el Primer punto de giro forman parte del Planteamiento, mientras que el Segundo punto de giro marca

³ El símbolo de la flecha indica deseo y la barra oposición

el final del Nudo, es decir, del segundo acto. El Clímax, por su parte, se encuentra en el tercer acto, cercano al desenlace de la historia. Con estos elementos se levantan los cimientos y traveses del edificio narrativo, los cuales están conectados por conflictos dramáticos simples que le imprimen ritmo y dinamismo a la historia.

Aunque tradicionalmente desde la teoría del guion el Primer nudo de acción no se considera parte de la estructura dramática de una obra, en la actualidad es fundamental, pues un buen comienzo, como menciona Sánchez-Escalonilla (2014, p. 223), es fundamental para despertar el interés del espectador en la historia que va a contarse, de ahí que comience a estudiarse en profundidad en las escuelas donde se enseña guion. Por esta razón decidimos abrir un apartado para esta peripecia narrativa en los análisis que presentaremos más adelante.

Desde que Aristóteles teorizara sobre la tragedia griega, sabemos que una peripecia es una mudanza de fortuna, para bien o para mal, un punto de inflexión en la historia. Así, el Primer nudo de acción de un filme, a decir de Sánchez-Escalonilla (2014, p. 41), nos introduce en la temática que va a narrarse. El Detonante es ese suceso que marca el auténtico comienzo de la cuestión dramática, mientras que los Puntos de giros imprimen dinamismo al complicar el camino del protagonista de la historia hasta alcanzar el Clímax, la peripecia que marca el triunfo o fracaso del Sujeto del relato.

Ahora bien, la estructura narrativa y dramática de un filme debe acompañarse de una estructura visual, puesto que en el arte cinematográfico narrativo se cuenta una historia con imágenes y sonidos, con acciones que representan ideas, conceptos estados de ánimo, etcétera. A lo largo de su obra, Sánchez-Escalonilla (2016, p. 41) propone que la estructura visual se genera a través de la dinámica del Contraste y de la Afinidad visual. Contraste, desde luego, significa diferencia y Afinidad, similitud.

Para conseguir el Contraste y la Afinidad visual, guionistas y directores cuentan con siete componentes básicos de la imagen cinematográfica, a decir del teórico Bruce Block (2008, p. 2 y 3): Espacio, Líneas, Formas, Tono, Color, Movimiento y Ritmo. Un ejemplo en la película animada *Del revés* (Docter y Del Carmen, 2015) ilustra el Contraste y la Afinidad visual entre colores. El personaje de Alegría es de color amarillo, el cual suele asociarse con la felicidad. En Contraste, Tristeza es azul, color normalmente ligado al pesimismo, siguiendo la propuesta sobre el uso del Color en el cine de Sánchez-Escalonilla (2016, pp. 165-204). No obstante, entre los personajes existe también una Afinidad visual, puesto que el cabello de Alegría es azul, situación que adelanta, visual y metafóricamente, la cercanía que se establecerá entre los personajes hacia el final del relato: una no puede existir sin la otra.

Por otro lado, de acuerdo con Block (2008, p. 128), el tono visual es un componente fácil de explicar: hace referencia a la intensidad lumínica, al brillo de los objetos que aparecen a cuadro. Es decir, qué tan clara u oscura es una imagen. Pero su sencillez no está reñida con su eficacia para transmitir emociones e información al espectador. A través de los clarososcuros, de la colisión entre luces y sombras, el cine expresionista⁴, por ejemplo, construyó todo un imaginario y una estética que ha tenido un impacto en el desarrollo de la historia del cine.

En síntesis, con el Análisis textual buscamos encontrar el sentido profundo de las escenas que analizamos, para posteriormente comprender cómo dichas escenas emplean el juego de luces y sombras en términos dramáticos, visuales y narrativos, justo como lo hizo el cine expresionista alemán.

⁴ Además del tono, las líneas, especialmente las diagonales, y el espacio ambiguo son otros componentes fundamentales del expresionismo alemán

3.Resultados

3.1. El Primer nudo de acción de Ciudadano Kane

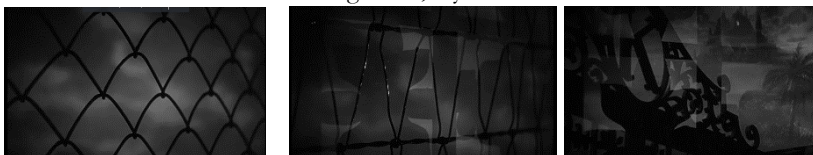
Figura 4



Wells, O. (1941). *Ciudadano Kane*. RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

La célebre y muy estudiada ópera prima de Orson Wells, *Ciudadano Kane* (Wells, 1941), empieza con una prohibición: no se puede entrar al hogar de Charles Foster Kane, el millonario y excéntrico protagonista del filme.

Figuras 5, 6 y 7



Wells, O. (1941). *Ciudadano Kane*. RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

El movimiento ascendente de la cámara enfatiza dicha prohibición; vemos muy de cerca las rejas que delimitan el adentro y el afuera. Son rejas con formas de rombos. Por lo tanto, la composición visual apunta hacia lo triangular, la imagen por antonomasia del conflicto narrativo.

Un encadenado de imágenes nos lleva de la reja de la calle a otra reja de acero, ahora con formas de flores. Hemos rebasado cierto umbral a través del encadenamiento de imágenes. En lo sucesivo, cada encadenado nos llevará más cerca de ese castillo que ahora se encuentra en el fondo, entre la neblina, elemento que proporciona a la escena una atmósfera claramente gótica, la cual es reforzada por la música.

Figuras 8, 9 y 10



Wells, O. (1941). *Ciudadano Kane*. RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

Y por unas góndolas que aparecen, junto a unos macacos, después de un nuevo encadenado de imágenes. Estamos cerca, cada vez más cerca del castillo, que ahora vibra en el agua. Todo remite a lo gótico, no importa que aparezcan palmeras u otros elementos tropicales de la lujosa mansión de Kane. La estética gótica domina la escena.

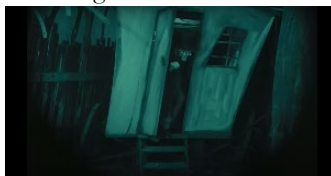
Figuras 11, 12 y 13



Wells, O. (1941). *Ciudadano Kane*. RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

Las imágenes comienzan a oscurecerse a medida que nos acercamos más al castillo. Sin embargo, de pronto aparece una fuente de luz en una ventana, provocando una colisión de luces y sombras. Inesperadamente, la luz es apagada, generando una negrura absoluta en la habitación. La música enfatiza el apagón con sus altas notas. Luego hay un silencio. Cuando la luz es nuevamente encendida, descubrimos que estamos ya adentro del castillo. Hemos violado por completo la prohibición inicial y el elemento que nos dio acceso al dormitorio de Kane fue el contraste tonal entre la oscuridad y la luminosidad.

Figura14



Wiene, R. (1920). *El gabinete del Dr. Caligari*. Decla Film

Al respecto, en el cine expresionista el tema del adentro y del afuera es fundamental, como sucede en *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920), la sombra siempre marcaba el umbral de las presentaciones de Cesare en la feria.

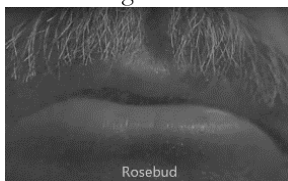
Figuras 15 y 16



Wells, O. (1941). *Ciudadano Kane*. RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

El caso es que estamos dentro, en el espacio de Kane, donde asombrosamente empieza a nevar. Desde luego que la nieve provoca que la imagen se aclare, por lo que el relato continúa con su estrategia de contraste tonal. La nieve se encadena con una pequeña casa en un lugar también nevado. Pero entonces un vertiginoso movimiento de la cámara, un *Dolly* de retroceso, nos regresa a la habitación de Kane. Descubrimos que la casa, de juguete, se encuentra em el interior de una bola de cristal, que es sostenida por una mano desfallecida.

Figura 17



Wells, O. (1941). *Ciudadano Kane*. RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

Un corte directo nos lleva en plano detalle a unos labios cavernosos que murmuran la célebre palabra “Rosebud”.

Figuras 18, 19 y 20



Wells, O. (1941). *Ciudadano Kane*. RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

La mano, ahora acompañada de una prenda blanca, suelta la bola de nieve que rueda por el piso hasta romperse estrepitosamente. El patrón lineal en horizontal de la imagen nos indica lo evidente: el hombre ha muerto.

Después de la muerte, el mundo se deforma. En reflexión, vemos la llegada de una enfermera cuyo traje blanco genera ahora el claroscuro.

Figuras 21, 22 y 23



Wells, O. (1941). *Ciudadano Kane*. RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

Con una blanca bata, la enfermera cubre lentamente el cuerpo de Kane, el cual queda reducido a una silueta oscura, ha caído en la penumbra de la muerte. Sólo vemos las líneas de borde de su cuerpo. Por un instante, antes de que la imagen funda a negros, todo queda reducido a simples siluetas.

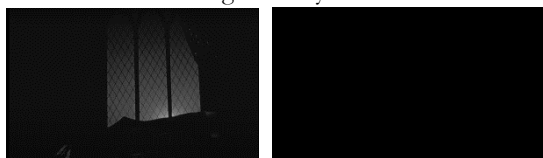
Figura 24



Murnau, F.W. (1922). *Nosferatu*. Prana-Film GmbH.

Como sólo vemos en una de las escenas más emblemáticas del expresionismo la sombra de *Nosferatu* (Murnau, 1922), su silueta.

Figuras 25 y 26



Wells, O. (1941). *Ciudadano Kane*. RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

La luz regresa por un breve instante. Casi como si elidiera la noche y nos llevara al amanecer, a un nuevo comienzo que, sin embargo, muy pronto es devorado por la oscuridad absoluta... La sombra marca el inicio del relato que se va a contar. Todo comenzó con un conflicto: Kane se aferraba a la vida, pero la muerte lo alcanzó.

3.2. El detonante entre luces y sombras en *Se7en*

Cuando un guionista determina en su encabezado de escena la hora del día en que se filmará un fragmento de la historia, ya está marcando el tono visual. De acuerdo con Escalonilla (2016, p. 140), no es lo mismo, a nivel técnico y dramático, filmar a las 12 del día que a las 10 de la noche. El día nos provoca emociones distintas que la noche. Si en una escena de una película de terror un asesino persigue a su víctima, esta será más dramática si transcurre por la noche.

Además, si el guionista sugiere que los objetos que aparecerán a cuadro durante la escena -carros, casas, botes de basura- sean de tonos oscuros, independientemente de su color, está proponiendo una imagen con claves tonales bajas. Cuando los objetos brillan por su color y la luz se manifiesta en el plano, las claves tonales serán altas.

Por lo tanto, dependiendo de la estrategia emocional elegida por el guionista, es posible generar Contraste o Afinidad visual con las claves tonales. Por ejemplo, en *Se7en* (Fincher, 1995), los primeros dos actos de la historia transcurren en días lluviosos y oscuros, pero el tercer acto se desarrolla en un día despejado e iluminado, metaforizando así el terrible esplendor del mal del cine postclásico⁵. En este caso, Fincher subvierte el sentido que normalmente le damos a la luz, asociada a emociones como la alegría o la esperanza. La osadía de Fincher al subvertir el tono visual tiene algunos interesantes antecedentes.

Figura 27



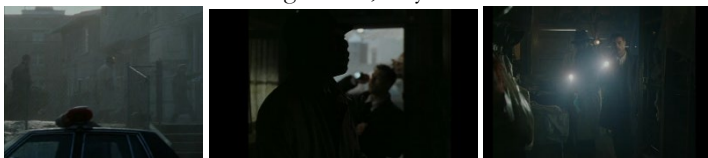
Lang, F. (1927). *Metrópolis*. U.F.A.

Por ejemplo, en *Metrópolis* (Lang, 1927), una obra posterior al expresionismo alemán, pero con claras influencias de esta vanguardia, también hay una idea similar. Cuando Freder, el hijo del dueño de la ciudad, desciende al espacio subterráneo para descubrir las condiciones en las que viven los obreros, hay una escena en la que se realizan sacrificios al dios Maloc. Muchos de los sacrificados, obreros, van vestidos de negro y se dirigen hacia la boca flamígera del dios que se percibe en pantalla como intensamente blanca.

Una de las escenas más importantes de *Se7en* (Fincher, 1995) se desarrolla bajo una tónica muy similar. Nos referimos al Detonante de la historia. Durante los primeros nudos de acción de la película, conocemos a sus protagonistas: Milles y Somerest. Entre ellos hay claras y profundas diferencias que los ponen en conflicto: Milles, joven y rubio, es impulsivo e iracundo y desea ganar fama como detective en la lluviosa ciudad a la que se ha mudado. Su compañero y superior, Somerset, hombre mayor y de raza negra, está a punto de retirarse y sólo quiere descansar de los crímenes, del ruido de la ciudad que se le ha metido en la cabeza. Ambos están condenados a trabajar juntos durante siete días.

⁵Empleo el término como lo hace González Requena (2010)

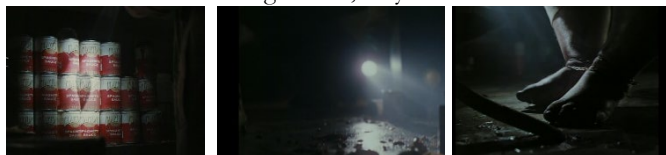
Figuras 28, 29 y 30



Fincher, D. (1995). *Se7en*. New Line Cinema, Kopelson Entertainment.

Su vida se trastoca cuando durante una lluviosa mañana reciben un llamado a la aventura: deben investigar el caso de una persona que apareció muerta. En cuanto los detectives rebasan el umbral de la escena del crimen –una casa descuidada, que carece de luz en muchas zonas– se convierten en sombras. Es como si la oscuridad del crimen los absorbiera y, en buena medida, esto es lo que les pasará a los protagonistas del relato... Los pocos destellos de luz en la escena del crimen son proporcionados diegéticamente por las lámparas de los detectives.

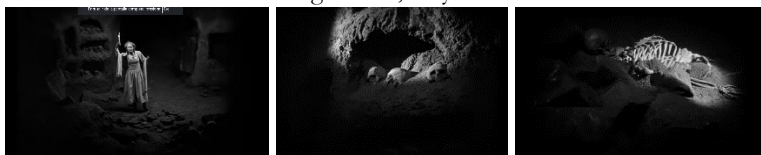
Figuras 31, 32 y 33



Fincher, D. (1995). *Se7en*. New Line Cinema, Kopelson Entertainment.

Son los halos de luz los que nos proporcionan el contraste, en combinación con la penumbra en la que se encuentra la casa de un hombre obeso que fue obligado a comer hasta reventar. Lo sabemos porque las luces de las lámparas nos guían por los detalles importantes de la trama: los insectos, las latas de comida, los pies del hombre que se encuentran encadenados... Todo indica que se trata de un macabro crimen que los policías deben resolver, a pesar del conflicto de relación abierto entre ellos. Este es el suceso que detona la trama de la historia. Aquí inicia la trama central del relato, pues los detectives deben resolver un enigma: quién mató al hombre obeso y por qué. Ahí está el conflicto central de la historia.

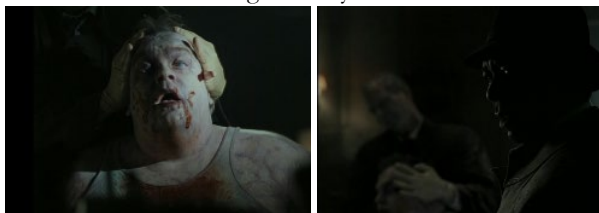
Figuras 34, 35 y 36



Lang, F. (1927). *Metrópolis*. U.F.A.

De cierta forma, la escena anterior recuerda mucho al recurso que Lang empleó en *Metrópolis* (Lang, 1927) cuando el personaje de María entra en una oscura cueva y los detalles macabros de la escena, la presencia de innumerables esqueletos humanos, le son revelados por la luz de una lámpara.

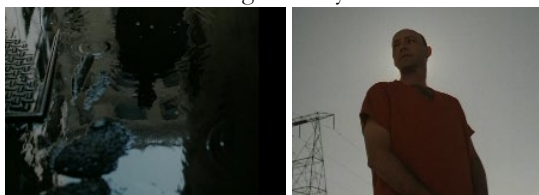
Figuras 37 y 38



Fincher, D. (1995). *Se7en*. New Line Cinema, Kopelson Entertainment.

Resulta notable que Fincher (1995) cierre la escena del Detonante de su historia con un claro contraste: mientras que el rostro del hombre asesinado presenta un claro contraste entre luces y sombras, el de Somerest se encuentra completamente ensombrecido.

Figuras 39 y 40



Fincher, D. (1995). *Se7en*. New Line Cinema, Kopelson Entertainment.

De hecho, el uso de la sombra es fundamental en este filme. Por ejemplo, cuando el espectador tiene la posibilidad de ver por primera vez al misterioso asesino de la historia, su comparecencia sucede a través de su reflejo oscuro en un charco de agua. Y, en contraste, hacia el final del relato, cuando está a punto de climatizar la historia, el criminal es capturado con una luminosidad propia de un ser celestial. Ayuda a este efecto, desde luego, la posición contrapicada de la cámara que le otorga al personaje una sensación de grandeza.

Figuras 41 y 42



Murnau, F.W. (1922). *Nosferatu*. Prana-Film GmbH

Por su composición visual y sentido dramático, los planos de Fincher (1995) remiten a los célebres de *Nosferatu* (Murnau, 1922). Los cuales han tenido una enorme influencia en la historia del cine, sobre todo, en géneros como el *film noir*, habitualmente reconocido como el heredero de la estética del expresionismo alemán.

3.3. El Primer punto de giro en *Extraños en un tren*

Un claro ejemplo de esto es la propuesta estética de *Extraños en un tren* (Hitchcock, 1951), fundamentada en una calculada estrategia tonal que imprime dramatismo a la trama y ayuda a generar suspenso.

A principio de los años cincuenta, la carrera de Hitchcock se encontraba en un bache tras varios fracasos en taquilla. En ese contexto, el director británico apostó por llevar a la pantalla la historia de una escritora emergente y desconocida, Patricia Highsmith.

Aunque la novela y el filme emplean estrategias narrativas distintas, comparten un oscuro tema: los estragos de la Destinación siniestra, término empleado por González Requena (2010, p. 582-584) para referirse al mecanismo a través del cual se deconstruye la estructura clásica de la narración de forma perversa. Esto se debe, a grandes rasgos, a que en el relato clásico existe un actante fundamental de la historia: el Destinador, quien a través de una serie de funciones guía el trayecto narrativo del Sujeto del relato para que se convierta en héroe.

En el cine postclásico de Hollywood, a decir de González Requena (2010, p. 583), la figura del Destinador del relato ya no le pertenece a un ser que encarnaba una ley –más simbólica que social– sino, a un villano –casi siempre un psicópata– que guía al Sujeto del relato hacia un camino en específico: el horror. Esto ocurre en *Extraños en un tren* (Hitchcock, 1951), sólo que unas cuantas décadas antes del momento del cine postclásico, cercano a la década de los ochenta. La sombra, como no podía ser de otra forma, está presente en este proceso de deconstrucción.

Con toda probabilidad, uno de los retos a los que se enfrentaron los diferentes guionistas de la obra, y el propio director, fue la creación de una atmósfera idónea para hacer visible la angustia que en la novela experimenta el protagonista, la cual conocemos en el texto literario por las largas descripciones de la narradora, valiosas para la literatura, pero difíciles de representar en pantalla. Para solucionar esta situación, para traducir semánticamente la trama del texto literario al texto fílmico, Hitchcock se apoyó en muchas ocasiones del tono visual de la obra, sobre todo, en el Primer punto de giro de la trama. Veámoslo.

Figuras 43 y 44



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

La cámara sigue los pasos de dos hombres que llega a una estación de tren. Sin que veamos aún sus rostros, los conocemos por su calzado: uno de ellos usa unos llamativos zapatos blanco con negro; los del otro son simplemente negros, sobrios. El tono, pues, el brillo de las imágenes marca las diferencias entre estos personajes.

Figuras 45, 46 y 47



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

En un montaje paralelo, seguimos a estos dos personajes hasta que sus caminos se juntan en el andén para abordar el tren. Precisamente, desde la perspectiva de un tren en marcha, vemos las vías que apuntan hacia el horizonte, en donde se concreta el punto de fuga de la imagen, solo que el tren no se dirige hacia allá, sino que da un notable giro, en una metáfora de lo que le sucederá al personaje principal de la película.

Ya adentro del tren, los zapatos y sus dueños se cruzan, como se cruzaron los caminos del tren, de hecho, los pies de los personajes chocan ligeramente.

Figuras 48, 49 y 50



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

Y es así como se conocen Bruno y Guy, los protagonistas del relato, cuyos fondos con patrón lineal en horizontal nos anuncian la relación fatal entre estos personajes.

Figuras 51 y 52



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

La situación es la siguiente: Bruno, hijo de un matrimonio adinerado, desea matar a su padre. Guy, un tenista que comienza a disfrutar del éxito, quiere divorciarse de su anterior pareja adúltera para casarse con la hija de un famoso senador.

Figura 53



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

A bordo del tren, ese espacio metafórico tantas veces citado en la historia del cine como símbolo de modernidad, del progreso, pero también como fuente de peligro y corrupción, Bruno le propone a Guy un trato entre las sombras de su camarero: como ambos tienen a una persona que les estorba en la vida, pueden realizar un intercambio de asesinatos para que la policía sea incapaz de hallar los móviles de los crímenes. Bruno se ofrece para matar a la esposa de Guy, a cambio de que este realice lo mismo con su padre. Tomándolo como un loco, Guy acepta el pacto muy a la ligera.

Figuras 54 y 55



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

Es de noche, el astuto Bruno sigue a la ex esposa de Guy hasta una feria. Al igual que el tren, las ferias tienen una presencia importante y ambivalente en la historia del cine. Por ejemplo, la feria en *El gabinete del Dr. Caligari* (Weine, 1920). Hay diversión y horror en estos espacios.

Figuras 56 y 57



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

De hecho, entre Bruno y la ex esposa de Guy hay un cierto coqueteo juvenil que genera suspenso en el espectador: ¿realmente el estrambótico Bruno matará a la mujer, dibujada como una persona antipática y avariciosa?

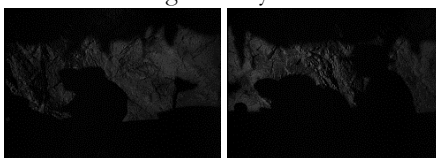
Figuras 58, 59 y 60



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

Después de algunos pasajes inocentes con claves tonales altas, la secuencia comienza a oscurecerse cuando Bruno sigue a la chica y a sus dos acompañantes hasta un río en el que se encuentra el túnel del amor, un puente natural de piedra en el que los personajes se introducen a bordo de sus respectivas lanchas:

Figuras 61 y 62



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

En ese oscuro espacio, los personajes se convierten en sombras, en simples siluetas, sin profundidad. Sin embargo, a través de esas sombras podemos leer claramente las intenciones de los hombres de la escena: uno de ellos quiere violentar sexualmente a la mujer, mientras que Bruno la quiere estrangular. Salimos del túnel con un grito estruendoso de ella... Pero sólo es un juego. El viaje de los personajes continúa hasta una orilla.

Figuras 63, 64 y 65



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

Bruno está al acecho. Aprovecha que la chica se queda por un instante sola en esa oscura isla para acercarse. Ante la presencia de Bruno, la primera reacción de la mujer es de espanto, quizá no alcanza a distinguir al personaje entre las sombras.

Figuras 66, 67 y 68



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

Sólo así se justifica que ella sonría y suspire aliviada cuando Bruno le ilumina el rostro con un mechero que, por cierto, le pertenece a Guy. La luz, pues, le permite a la mujer ver al hombre.

Bruno le pregunta su nombre –Miriam– y cuando ella le confirma su identidad, su rostro vuelve a las penumbras. Entonces, con las manos cubiertas por unos negros guantes, Bruno comienza a estrangular a la mujer. Cumpliendo así el deseo que escenas anteriores Guy había confesado a su prometida por teléfono, sin que esta pudiera escucharlo por el ruido del tren. Es como si, metafóricamente, Bruno se convirtiera en el doble monstruoso de Guy, el doppelgänger tan explotado por el romanticismo y expresionismo alemán. Ahí están las dos Marías de *Metrópolis* (Lang, 1927), o la relación entre Caligari y Cesare en *El gabinete del Dr. Caligari* (Wiene, 1920), por ejemplo.

Figuras 69, 70 y 71



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

Los lentes de Miriam caen al suelo, diegéticamente Hitchcock aprovecha este suceso de la trama para seguir el asesinato mediante el reflejo en el cristal de las gafas. El tema inquietante del espejo, propio también del expresionismo, refuerza la idea del doble, del reverso monstruoso.

Debido al cristal, la imagen se deforma, lo que posibilita que la sobra de las manos de Bruno, después de asesinar a Miriam, sean tan alargadas y puntiagudas como las de *Nosferatu* (Murnau, 1922), el vampiro.

Bruno se lleva los lentes de la mujer de la escena del crimen como prueba de su acto criminal y también el encendedor que le pertenece a Guy, no deja ninguna huella porque él tiene un claro objetivo:

Figuras 72, 73 y 74



Hitchcock, A. (1951) *Extraños en un tren*. Warner Bros.

Obligar a Guy a que se comprometa a matar a su padre. Se trata de la tarea siniestra del relato que Bruno dicta entre claroscuros. En lo sucesivo, el relato se centrará en relatar la forma en que Bruno acusa a Guy, al grado de llevarlo al borde de la desesperación. Hay, pues, un conflicto entre los dos protagonistas del relato: Guy desea no matar; Bruno que Guy mate a su padre.

3.4. Segundo Punto de giro en *El hombre que mató a Liberty Valance*

Como es sabido, el cineasta John Ford construyó un imaginario alrededor del oeste norteamericano y, en muchas ocasiones, se apoyó del tono visual. No es gratuito que, en una de sus obras más emblemáticas, *El hombre que mató a Liberty Valance*, haya desarrollado una estructura visual apuntalada por el tono.

Sin ánimos de revelar los detalles de la trama, analizaremos el muy comentado Segundo Punto de Giro de la historia, poniendo especial atención en el uso del tono. Con la intención de que el análisis se comprenda mejor, sintetizaremos la trama del relato: el veterano senador Ransom Stoddard y su esposa Hallie regresan al pueblo en donde se conocieron para asistir al funeral de un viejo amigo que murió en completo anonimato, Tom Doniphon. La prensa local exige al senador que explique su presencia en el sitio, así que Stoddard inicia un largo relato en el que se narra el establecimiento del estado, de la ley, en el viejo oeste. En la subtrama de la historia se narra un triángulo amoroso entre los personajes centrales.

Un ladrón y asesino, llamado Liberty Valance, es quien se opone a la instauración de la ley. El conflicto, por lo tanto, se centra en los protagonistas que quieren instaurar el orden en el pueblo y el villano que desea mantener el caos.

Figuras 75, 76 y 77



Ford, J. (1962). *El hombre que mató a Liberty Valance*. Paramount Pictures.

Ford recurre al contraste entre la oscuridad y la luminosidad en los momentos más importantes del filme: lo encontramos en el vestuario de los personajes y en los objetos que portan en el tiempo presente. Como los protagonistas de la historia acuden a un funeral, van vestidos de negro. El contraste lo ofrece el sombrero blanco de Ransom y la caja blanca de Hallie que siempre acompaña a la mujer.

La estrategia visual también se percibe en los elementos metafóricos del relato, como las flores blancas del cactus que simbolizan el amor entre los personajes; y la casa quemada, negra, de Tom, en donde se representa la herida de la pérdida. Vida y muerte se expresan en la estrategia tonal mediante estos elementos.

Figuras 78, 79 y 80



Ford, J. (1962). *El hombre que mató a Liberty Valance*. Paramount Pictures.

Por supuesto, el tono visual también está presente en los momentos más dramáticos de la historia. Por ejemplo, cuando el villano del filme sale de las sombras y golpea al periodista del pueblo, dejándolo al borde de la muerte.

Sin embargo, en el conflicto dramático en que mejor se manifiesta la articulación entre la estructura dramática y la estructura visual del filme es durante el Segundo punto de giro de la trama. El tono, las

colisiones entre luces y sombras, profundizan en el conflicto de la trama y en el conflicto interno del personaje protagonista.

Figura 81



Ford, J. (1962). *El hombre que mató a Liberty Valance*. Paramount Pictures.

El Segundo punto de giro, que da pie al tercer acto, comienza con el tan esperado duelo a balazos. En la estructura de los westerns, este tipo de escenas son características y se erigen como uno de los momentos más esperados por los espectadores. No es gratuito que John Ford haya colocado el punto de ignición del relato, el punto candente, en esta escena.

Lo trascendental del asunto es que lo más importante de la escena ocurre fuera de cuadro y entre las sombras. En esas sombras, precisamente, anida una oscura revelación: que la fundación del estado, de una cultura, requiere de la violencia. Este conflicto dramático recuerda a la propuesta de René Girard (2006) sobre el origen de la cultura: un crimen original del que derivan las prohibiciones y las leyes.

Se trata de un suceso que para la gente del pueblo debe quedar enterrado, escondido en las profundidades. Por ello, la escena ocurre entre las sombras.

Figuras 82 y 83



Ford, J. (1962). *El hombre que mató a Liberty Valance*. Paramount Pictures.

Como entre sombras también se relata el arco de transformación de Tom Doniphon. En este personaje se metaforiza la génesis y el desarrollo de una forma de entender el mundo en la que todo, incluso el asesinato, es válido para establecer la ley. Por ello, el tono oscuro de la imagen está en concordancia con el aspecto dramático de la trama.

Figuras 84, 85 y 86



Ford, J. (1962). *El hombre que mató a Liberty Valance*. Paramount Pictures.

Desde luego, el paso de la “barbarie a la civilización” requiere de un héroe de mediación. Precisamente, en este filme se encarna en la figura el polémico Tom Doniphon, cuyo sacrificio consigue transformar la violencia del pueblo en un orden democrático. El enorme arco de transformación del personaje se simboliza en una casa quemada.

Figuras 87 y 88



Ford, J. (1962). *El hombre que mató a Liberty Valance*. Paramount Pictures.

En la oscuridad de la noche, la casa arde. Son las luces y las sombras, los claroscuros de una civilización que deja atrás la ley del oeste, la ley del revólver, y abre paso a las leyes democráticas, las cuales únicamente son posibles en el relato después de un suceso específico, insistimos: el asesinato.

Figuras 89, 90 y 91



Murnau, F.W. (1926). *Fausto*. U.F.A, Metro-Goldwyn-Mayer

Por sus dimensiones dramáticas, la casa quemada de Tom Doniphon recuerda, al menos en su fondo, al momento en que Fausto quema la biblia antes de realizar el pacto con Mefistófeles en el filme *Fausto* (Murnau, 1926). Ambos personajes se sacrifican por su pueblo, cargan en sus espaldas todos los males de la comunidad. Pero, al hacerlo, recurren a cierta maldad inmemorial. A cierta oscuridad que en ambos filmes se representa con la sombra:

Figuras 92 y 93



Murnau, F.W. (1926). *Fausto*. U.F.A, Metro-Goldwyn-Mayer

Ford, J. (1962). *El hombre que mató a Liberty Valance*. Paramount Pictures.

4. Conclusiones y discusión: Un clímax entre sombras en *Perfect Days*

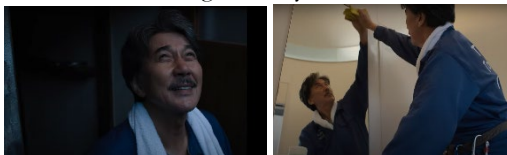
Después todo lo anteriormente expuesto, podemos concluir que desde el expresionismo alemán el tono visual de un filme se convirtió en un elemento fundamental para expresar pasajes y emociones difíciles de conseguir en la narrativa audiovisual. Por su sencillez y eficacia, el tono se ha desarrollado, incluso, en las obras a color. Normalmente, en el cine occidental el tono visual expresa metáforas asociadas a los estados emocionales de las sociedades en que fueron producidas las películas.

Así, por ejemplo, las claves tonales bajas se asocian con elementos oscuros del ser en los relatos de corte clásico. Aunque también es posible subvertir los símbolos, como lo han hecho muchos directores postclásicos que recurren a la luminosidad para representar el triunfo del mal.

Sin embargo, lo que resulta poco habitual en el desarrollo del tono visual en Occidente es el uso de las sombras para representar emociones asociadas a la paz y el bienestar. No es que exista una negación de la oscuridad, sino que el simbolismo de la sombra parece anclado a ciertas emociones y concepciones del mundo.

Por esta razón, dejamos para el cierre y discusión un breve análisis del Clímax de un filme en el que las sombras tienen un sentido poco habitual. Se trata de *Perfect Days*, (Wenders, 2023). ¿Es posible encontrar un nuevo camino para el tono visual más allá del uso de las sombras como elemento metafórico del mal? Consideramos que sí.

Figuras 94 y 95



Wenders, W. (2023). *Perfect Days*. Master Mind Limited, Wim Wenders Productions.

Justo en la era digital, en uno de los países más desarrollados y competitivos del mundo, Hirayama es un hombre que disfruta de su rutina: todos los días se levanta temprano con buen ánimo para asistir a su trabajo, que consiste en limpiar los baños públicos y modernos de Tokyo. En su empleo, Hirayama recibe algunos desaires a lo que no le da importancia.

Para la gran mayoría de las personas, incluida su familia, la vida de Hirayama es un desastre: no tiene una casa ni artículos lujosos, prácticamente no habla con la gente y vive al día. Sin embargo, Hirayama despierta la simpatía y el interés del público por una sencilla razón: se encuentra en paz. No desea nada más en la vida. Simplemente, es feliz con lo que tiene: sus plantas, sus viejos casetes, sus libros... Y su rutina, que lo lleva del trabajo a sus sencillos placeres.

Cuando se escribe un guion, uno de los elementos fundamentales que debe tener muy claro el guionista es qué desea el personaje principal, pues es el deseo no cumplido lo que permite la emergencia del conflicto dramático. Sin conflicto, normalmente, no hay trama ni tema. Lo sorprendente de *Perfect Days* (Wenders 23), es que, como su protagonista no tiene un deseo en específico, provoca que el espectador se cuestione sus propios deseos y prioridades en la vida. ¿Realmente vale la pena vivir bajo el ritmo feroz del mundo actual?

Figuras 96, 97 y 98



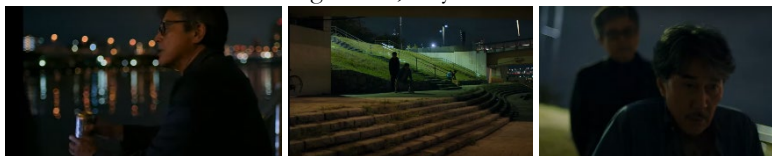
Wenders, W. (2023). *Perfect Days*. Master Mind Limited, Wim Wenders Productions.

Para provocar este tipo de reflexiones, Wenders nos cuenta la rutinaria, pero apacible vida de Hirayama, cuyos sueños transcurren en blanco y negro, entre sombras. Pero no son ya las inquietantes sombras del mal ni del desasosiego. Son sombras que preceden a bellos amaneceres.

Desde luego, resulta estimulante que Wenders, un cineasta nacido en Alemania, cuna del expresionismo cinematográfico, subvierta el simbolismo de las sombras occidental y se acerque a una estética distinta, la oriental, para darle un nuevo sentido a la oscuridad.

En *Elogio de la sombra* (Tanizaki, 1933), Junichirô Tanizaki propuso que en oriente la sombra no tiene una connotación negativa y que forma parte de la belleza. Parece que Wenders asumió esta idea:

Figuras 99, 99 y 100



Wenders, W. (2023). *Perfect Days*. Master Mind Limited, Wim Wenders Productions.

Es de noche. La rutina de Hirayama se ha trastocado y él se encuentra mirando hacia el río de la ciudad, bebiendo y fumando. Un hombre desahuciado se acerca a hablar con él. La conversación entre los personajes genera un poético subtexto a través de una pregunta: ¿cuándo las sombras se superponen se vuelven más oscuras?

Figuras 101 y 102

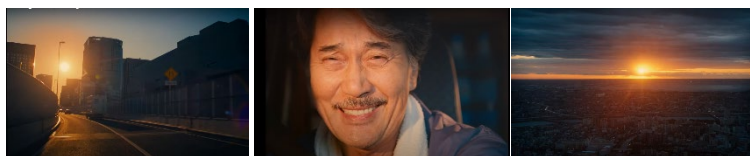


Wenders, W. (2023). *Perfect Days*. Master Mind Limited, Wim Wenders Productions.

Hirayama invita a su nuevo amigo a descubrirlo. Sus sombras se superponen, pero ellos no pueden notar ningún cambio: todo sigue igual, no tiene ningún sentido su experimento, así como la vida misma no tiene ningún sentido y parece inmutable. Pero ¿qué más da? Los personajes comienzan a jugar a perseguir sus propias sombras.

Ese simple juego es el Clímax del relato. De las sombras emerge ya no un sentimiento oscuro del ser, sino, un sentido que ordena el relato y, por qué no, la vida misma. ¿Cuál es ese sentido? Sin duda, el que nosotros construimos día a día, entre los claroscuros de la alegría y la tristeza:

Figuras 103, 104 y 105



Wenders, W. (2023). *Perfect Days*. Master Mind Limited, Wim Wenders Productions.

Los días son perfectos. Si podemos percibir su luminosidad es porque existe el contraste con la oscuridad.

5. Bibliografía

- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Block, B. (2008). *Narrativa Visual*. Ediciones Omega.
- Girard, R. (2006). *La violencia y lo sagrado*. Editorial Anagrama.
- González Requena, J. (2007). *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Ediciones Paidós.
- Sánchez Noriega, J. L. (2016). *Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán*. Revista de la Universidad Complutense de Madrid.

Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Editorial Ariel

Sánchez-Escalonilla, A. (2016). *Del guion a la pantalla. Lenguaje visual para guionistas y directores de cine*. Editorial Ariel.

Stoichita, V.I. (1997). *Breve historia de la sombra*. Editorial Siruela.

Tanizaki, J. (1933). *El Elogio de la sombra*. Editorial Siruela.

Ziegler Delgado, M. M. (2014), *El Expresionismo alemán: una aproximación histórica*. Revista de Ciencias de la Comunicación e Información.

5.1. Filmografía

Filmes analizados:

Fincher, D. (Director), (1995) *Se7en* [Película], New Line Cinema, Kopelson Entertainment.

Ford, J. (Director), (1962) *El hombre que mató a Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Balance) [Película], Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Director), (1951) *Extraños en un tren* (Strangers on a Train) [Película], Warner Bros.

Wells, O. (Director), (1941) *Ciudadano Kane* (Citizen Kane) [Película], RKO Radio Pictures, Mercury Theatre Productions.

Wenders, W. (Director), (2023) *Perfect Days* [Película], Master Mind Limited, Wim Wenders Productions.

Filmes mencionados:

Boyle, D. (Director), (2010) *127 horas* [Película], Fox Searchlight, Pathé.

Coppola, F. (Director), (1972) *El padrino* (The Godfather) [Película], Paramount Pictures, Alfran Productions

Docter y Del Carmen (Directores) (2015) *Del revés* (Inside Out) [Película], Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures.

Herzog, W. (Director), (2010) *La cueva de los sueños olvidados* (Cave of Forgotten Dreams) [Película], ARTE, Creative

Differences, French Ministry of Culture and Communication, More4, Werner Herzog Filmproduktion.

Hitchcock, A. (Director) (1960) *Psicosis* (Psycho) [Película], Paramount Pictures.

Kubrick, S. (Director) (1968) *2001. Odisea del espacio* (2001: A Space Odyssey) [Película], Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Production

Lang, F. (Director) (1927) *Metrópolis* [Película], U.F.A.

Lynch, D. (Director) (1986) *Blue Velvet* [Película], De Laurentiis Entertainment Group (DEG).

Murnau, F.W. (Director) (1926) *Fausto* (Faust – Eine deutsche Volkssage) [Película], U.F.A, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Murnau, F.W. (Director) (1922) *Nosferatu* (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens) [Película], Prana-Film GmbH.

Nolan, C. (Director) (2008) *Batman: El caballero de la noche* (The Dark Knight) [Película], Warner Bros., Legendary Pictures, Syncopy Production, DC Comics.

Wiene, R. (Director) (1920) *El gabinete del Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari) [Película], Decla Film.



Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication
Journal mhjournal.org