

Influencias estilísticas en *Un pedazo de noche* (1995), de Roberto Rochín

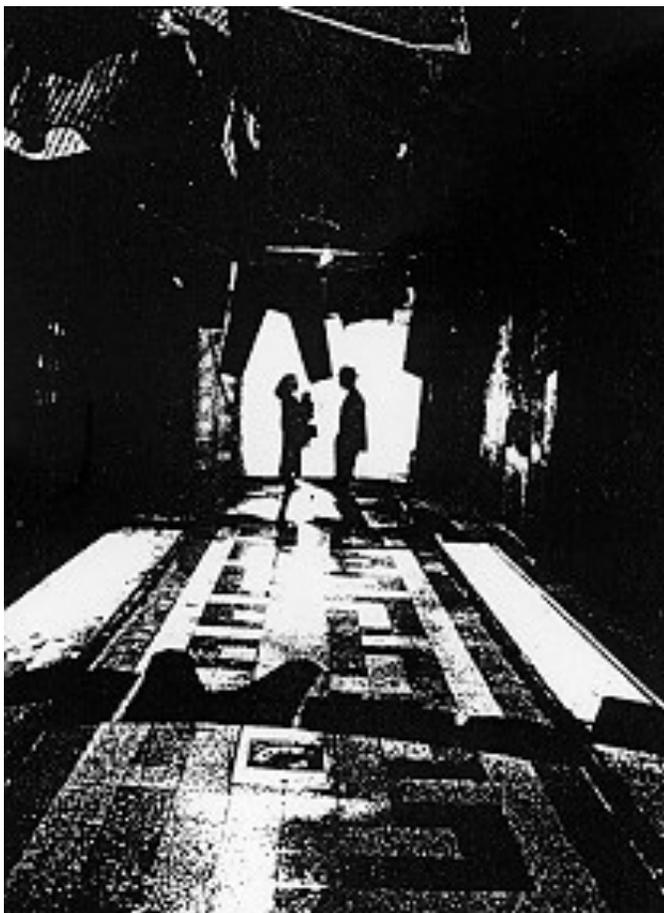
- Escrito por [Rocío del Consuelo Pérez Solano](#)
- tamaño de la fuente
- [Imprimir](#)



RESUMEN

El siguiente texto pretende realizar un análisis estilístico y narrativo de *Un pedazo de noche*, medimetro de 30 minutos basado en el cuento homónimo de Juan Rulfo, realizado en 1995 por el director mexicano Roberto Rochín, quien adaptó el guión con la ayuda del crítico de cine Tomás Pérez Turrent. La obra de Rulfo es un permanente desafío dentro del ámbito cultural mexicano, ya que ha inspirado una gran cantidad de respuestas, en pintura por ejemplo resalta el caso de Sergio Hernández que retoma temáticamente a Rulfo es un ejemplo de ello; en la escuela mexicana de artes visuales con figuras destacadas como la de Manuel Álvarez Bravo, y en la fotografía además se marcan paralelos entre el mismo Juan Rulfo, quien en su juventud se dedicó a ella.

PALABRAS CLAVE: medimetroaje, Juan Rulfo, adaptación, estilo, narración.



El caso de Juan Rulfo es, ciertamente, el más difícil pero al mismo tiempo el más fascinante de analizar en términos de adaptación cinematográfica. La obra de Juan Rulfo no es fácil de traducir a ningún idioma, es una de esas obras perfectas que sólo pueden existir en la forma en que han sido creadas y no en otra. Las correspondencias en cine de la prosa rulfiana constituyen un grupo heterogéneo de películas tanto en género como en calidad y extensión, hay cortometrajes, medimetroajes y largometrajes.

Roberto Rochín estudió arquitectura en la Universidad Autónoma de Guadalajara, más tarde Ciencias de la Comunicación en el ITESM. En 1974 estudió dirección, fotografía y actuación en el Sherwood Oaks Experimental College, en California. Tuvo como profesores a John Carpenter, John Cassavettes y Milos Forman. En 1975 escribe, dirige, produce y edita ***Stephane Malarme: El sueño puro de una media noche***, corto en 16 mm que fue nominado para el Óscar estudiantil. Ha dirigido y escrito varios documentales en 16 mm: ***La nueva era*** (1977), ***Hombre delfín*** (1978), ***Noviembre día de muertos*** (1979), ***Trópico*** (1980). En 1988 le otorgan cinco

premios Ariela ***Ulama, el juego de la vida y la muerte***, un largometraje documental ganador por fotografía, edición, música de fondo, mejor documental o testimonial y mejor ópera prima.^[1] Es importante mencionar que estuvo en cartelera comercial durante dos semanas en el Cine Latino Plus de la Ciudad de México, y recaudó 60 millones de pesos en taquilla; suceso no muy común en la exhibición de un documental mexicano.^[2] Codirige con Barry Homells ***El misterio de los mayas***(1994), mediometragedocumental. Con ***Un pedazo de noche*** (1995), gana en el World Fest Houston por su calidad y contenido. Es exhibido en la X Muestra de Cine Mexicano en 1995. En mayo de 2002 ganó un Arielpor mejor cortometraje de ficción. Le llevó diez años rodar ***Purgatorio*** (2008), largometraje conformado por tres adaptaciones de cuentos de Juan Rulfo, ***Un pedazo de noche*** (1995), ***Paso del norte*** (2002) y ***Cleotilde*** (2005), proyecto meritorio de Rochín en el que plasma la atmósfera fantástica y misteriosa que Rulfo describe en su narración.

Roberto Rochín seleccionó ***Un pedazo de noche***, lo adaptó y llevó a la pantalla con una cuidada estilística en la que sobresale la fotografía en blanco y negro de Arturo de la Rosa, la cual guarda semejanzas con los matices que Gabriel Figueroa le impregnó a las películas de Emilio Indio Fernández. ***Un pedazo de noche*** narra la historia de Lucía, una prostituta de la calle que revive los sucesos más importantes de su vida en el instante de un parpadeo al cruzar el umbral entre la vigilia y el sueño profundo, remedo de la muerte. Hay tres *flashbacks* en el mediometrage, el primero nos remite a la propia historia de Lucía, en la cual nos narra como se inició en la prostitución y cómo en sus andanzas conoció a Demetrio, con el que contrae matrimonio. El segundo es el recuerdo de la golpiza que le da el “quiebranueces” por no haberle llevado el “impuesto del día”. En el tercero Demetrio narra por qué es sepulturero y el placer que le causa el serlo. Las elipsis también figuran en ***Un pedazo de noche***, remitiéndonos del callejón donde trabaja Lucía a la delegación donde es detenida, de su recorrido por las calles de la ciudad (con plano holandés y profundidad de campo) que nos muestra marquesinas de cabarets y hoteles, paisaje de la vida nocturna en la que se desarrolla Lucía. El tratamiento de este plano es semejante a la puesta en escena que se estiló en el cine mexicano de la época de oro.



Semejanzas con el cine mexicano de la Época de oro

Un pedazo de noche recrea el cine de cabaret muy popular en los años 40 durante la Época de Oro del cine mexicano, tanto la ambientación, como la vestimenta y música son correspondientes a ese periodo en el que el melodrama arrabalero fue el género característico. Rochín recrea ese tipo de cine con todo y el estereotipo de los personajes, la prostituta, el padrote o “cinturita”, el fiel enamorado, el policía y el sacerdote. Como ya se dijo, *Un pedazo de noche* está influenciada en particular por la estilística cinematográfica del *Indio* Fernández, películas citadinas en las que se recrea la vida nocturna de la Ciudad de México de aquellos años, tales como *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950). La consumación del acto sexual no se lleva a cabo entre Demetrio (el sepulturero de oficio) y Lucía (la prostituta), ya que él lleva en brazos a su ahijado, hijo de padres alcohólicos, quienes se lo dieron a cuidar sólo por esa noche. Esta situación es desde mi perspectiva un recurso tremendistacaracterístico del *Indio* Fernández: la obsesión por la familia, por el orden social establecido, por no transgredir el orden moral. El ahijado de Demetrio es un obstáculo para el acto sexual que este desea. La presencia del bebé que trae en los brazos Demetrio es un mal augurio para las prostitutas, sin embargo Lucía, después de resistirse, acepta

el acuerdo de irse con Demetrio con todo y niño. A ella el bebé le despierta su instinto maternal durante todo el paseo que hacen por calles y parques, escena que remite a **Víctimas del pecado**. Por otra parte, la golpiza que le da el “Rompenueces” a Lucía recuerda a **Salón México**, cuando Rodolfo Acosta (el padrote) golpea a Mercedes la prostituta (Marga López) en el hotel.

Los actores de Rochín y del *Indio* Fernández

Los actores de *Un pedazo de noche*, Dolores Heredia (Lucía) y Eduardo Von (Demetrio), tienen un parecido físico y actoral a los personajes de cabecera del *Indio* Fernández, que fueron Dolores del Río y Pedro Armendáriz, sin mencionar su actuación, igualmente acartonada. Emilio García Riera comenta acerca de la dirección de actores de Fernández lo siguiente: “Fernández, fatalista y profundamente religioso se definiría, como un primitivo capaz de sorprendentes delicadezas, un artista a la vez bárbaro y sofisticado que, en la dirección de actores, enfrenta a los personajes como estatuas, hieratiza sus rostros, ritualiza sus gestos, idolatra sus presencias.”^[3] Rochín en la dirección de sus intérpretes empleó la misma técnica quizá porque la historia lúgubre no daba para más. Incluso se podría considerar como un homenaje.

Influencia estilística del cine negro norteamericano

Las sombras que se reflejan en varias escenas son recursos que retoma Rochín del género de cine negro norteamericano, las avenidas y calles mojadas también son constantes en este cine, así Paul Schrader menciona que “parece haber una fijación casi freudiana en el agua. Las vacías calles *noir* casi siempre brillan por la fresca lluvia nocturna (hasta en Los Ángeles), y la caída de la lluvia tiende a incrementarse en proporción directa al drama. Los lugares más populares de encuentro.”^{[4][1]}

A continuación se describen las dos secuencias más significativas. La primera ocurre al minuto diez, y dura cuatro minutos Trata del primer encuentro entre Lucía y Demetrio.

PLANO		BANDA DE IMÁGENES		BANDA DE SONIDO	
No.	Duración	<u>CÁMARA</u> (escala, ángulos,	<u>DESCRIPCIÓN</u> (color, contenido, movimiento)	<u>VOZ</u> (in/off)	<u>RUIDOS</u> Y <u>MÚSICA</u>

		movimientos)			
103	16 seg.	Plano General (P G) Ángulo en picada Fijo	Blanco y negro. Esquina de calle, Lucía trabajando, Demetrio con ahijado en brazos.		Claxón de auto, motores.
104	18 seg.	P G Ángulo en picada, cámara acercándose	Lucía y Demetrio caminan hacia la orilla de la banqueta al mismo tiempo, separados.		Motor de un auto que pasa. Tacones de Lucía.
105	4 seg.	Plano Medio (P M)	Lucía está fumando, mirando a la cámara.		Motor de auto que pasa.
106	13 seg.	Plano Americano (P A) Contracampo	Lucía camina hacia la esquina, fuma. Se acerca Demetrio. Se refleja su sombra en la puerta donde está recargada Lucía. Sólo se miran.		
107	3 seg.	P M Holandés Ángulo en leve contrapicada	Demetrio le estira su mano, como pidiéndole dinero. Mira a Lucía.		
108	4 seg.	P A	Lucía saca la cartera para darle limosna a Demetrio.		
109	2 seg.	P A Holandés Ángulo en contrapicada	Demetrio la mira	Demetrio: “¡NO!”	
110	9 seg.	P A	Lucía lo mira, guarda la cartera. Sombra de Demetrio reflejada en la puerta donde está recargada Lucía	Lucía: “Así no, con eso que llevas encima.”	
111	4 seg.	P A Holandés Ángulo en contrapicada	Demetrio sólo la mira, se va acercando a ella, la cámara también.	Demetrio: “Mira, a él no le interesan esas cosas.”	
112	1.29 seg.	P A	Lucía voltea a la derecha, camina a la orilla de la banqueta.	Lucía: “A lo mejor estás buscando a alguna con la que ya has estado tres veces. Yo te ayudo	
112	1:29seg	P A	Demetrio la sigue con la		

	Holandés	mirada	a buscarla si quieres”.
	Ángulo en contrapicada	Lucía camina hacia la orilla de la banqueta, fumando.	Demetrio: “Vengo por ti”.
	P A		
	P A	Demetrio camina hacia ella y la mira.	Lucía: “Con esa criatura no voy a ningún lado”.
	Leve travelling a la izquierda.	Lucía camina hacia adelante, se recarga en un farol.	Demetrio: “Si es por dinero nomás dime cuánto cobras”.
	P A	Demetrio la sigue.	
	P A		
	P A	Demetrio se acerca más a ella.	Lucía: “Con esa criatura ni por todo el oro del mundo. Además no nos van a dar cuarto en ningún lado con eso.
			Demetrio: Yo me arreglo, tú nomás dime cuanto.
			Lucía: ¿Tienes sesenta pesos?”

En estas secuencias el tiempo y el espacio marcan un ritmo a través del montaje que funciona como diegético.^[5] Gracias a la profundidad de campo vemos cómo pasan los autos y la escenografía que encuadra a Lucía y a Demetrio con su ahijado en brazos, espacio enmarcado por los edificios, la calle y la noche. El plano secuencia permite que los desplazamientos en el cuadro sean leves en el movimiento de cámara. Permite también efectos desde el punto de vista dramático, la cámara con sus movimientos de planos en picado, contrapicado, planos americanos, planos medios, y primeros planos funcionan como acercamiento de la pareja. La subjetividad de la imagen está en el plano medio (105) cuando Lucía mira a la cámara. La iluminación de las lámparas es de mucho voltaje, para deshumanizar los rostros y recortar las superficies en manchas brillantes y oscuras, este empleo abusivo de la luz contribuye en gran medida a crear la sensación de un malestar agobiante que baña el drama.^[6] Rochín define con precisión para crear una atmósfera de tristeza y soledad, de fatalismo y muerte -simbolizada por Demetrio-.

Esta técnica de iluminación nocturna forma parte de la producción norteamericana del cine negro. Las sombras juegan un papel estilístico que remite al cine del Indio Fernández, sus matices y tonos también son muy semejantes. De igual manera este recurso estilístico de contrastar con sombras también se aplicó en el expresionismo alemán. La función diabólica y misteriosa de las

sombras representa el enfrentamiento eterno entre el bien y el mal. Marcel Martín dice con respecto al uso de algunos directores de esta técnica de sombras:

La predilección de los realizadores por las luces violetas y las sombras profundas parece tener su origen en el hecho de que se encuentran recreados en la pantalla las condiciones y el ambiente mismos del espectáculo cinematográfico: oscuridad, fascinación por la luz, mundo cerrado y protector, ese clima maravilloso e infantil que constituye el cuadro, esencialmente regresivo (o sea, vuelto hacia la interioridad y la contemplación) de la hipnosis fílmica.^[7]

Rochín parece influenciado por esta tendencia. Además la música de *jazz* que recrea el final del plano secuencia, es otro recurso del cine negro norteamericano como en *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, Otto Preminger, 1959) con música de Duke Ellington, y que tiene contrapunto para la dramatización. Sobre esto Martín afirma:

El recurso a los clásicos de *jazz*, depende de lo que llamó *música ambiente*, que no se limita, claro está, a estos dos aspectos. La música así empleada se limita a crear una especie de entorno sonoro, de atmósfera afectiva, e interviene como contrapunto libre e independiente de la tonalidad psicológica y moral (angustia, violencia, hastío, esperanza, exaltación, etc.) de la película considerada en su totalidad y no en cada una de sus peripecias.^[8]

La música de *jazz* también se percibe en esta escena como una connotación a la sexualidad, que no es realizada, pero que será finalmente la razón o pretexto en la historia para el acercamiento de Lucía y Demetrio.

La muerte es simbolizada por Demetrio; su profesión es sepultar a la gente. Esto le satisface y le causa placer porque de esta manera se desquita con la humanidad que no es tan humana. Ha venido por Lucía, ella es la próxima a enterrar, por eso la busca y su encuentro en la esquina donde ella está trabajando no es casual. Él la aborda y ella lo acepta, en cada despedida que ella hace para deshacerse de Demetrio, él la sigue –perseguido, perseguidor- hasta el hotel donde finalmente Lucía entra para descansar.

El siguiente esquema muestra la tipología de la secuencia más significativa de la película en un *flashback* que narra Demetrio. Ocurre en el minuto 21, con una duración de 3 minutos.

PLANO		BANDA DE IMÁGENES		BANDA DE SONIDO	
No.	Duración	CÁMARA (escala, ángulos, movimiento)	DESCRIPCIÓN (color, contenido, movimiento)	VOZ (in/off)	RUIDOS Y MÚSICA

174	40 seg.	P G <i>Travelling derecho</i> P G Leve picado P G Cámara fija.	Lucía y Demetrio caminan por una plaza, él detrás de ella. Ella trae al bebé cargado. Hacen un recorrido por la fuente para sentarse a charlar.		Música triste de cuerdas. Sonido del agua en la fuente.
175	13 seg.	P M En picada	Lucía sonriente juega con el bebé que aún tiene en brazos y le muestra su cigarrera que tiene música.		Sonido del agua de la fuente. Música de la cigarrera.
176	13 seg.	P M Contracampo Cámara fija en leve contrapicada	Demetrio enciende un cigarro, fuma y mira a Lucía.	Demetrio: “Soy sepulturero.”	Música de cigarrera, agua de la fuente.
177	11 seg.	P M Medio- <i>close up</i> Contracampo Cámara fija en leve contrapicada	Lucía mira al bebé, sigue mostrándole la cigarrera musical. Levanta la mirada y mira con cierto temor a Demetrio cuando él le habla.	Demetrio: “¿No te asustas si te digo que soy sepulturero?”	Música de cigarrera, sonido del agua de la fuente.
178	10 seg.	P M Medio- <i>close up</i> Contracampo Leve contrapicada	Demetrio mira a Lucía y le sigue hablando.	Demetrio: “Es un trabajo como cualquier otro, con la ventaja de que puedo darme el gusto de enterrar a la gente.”	Música de la cigarrera, sonido del agua de la fuente.
179	7 seg.	P M Medio- <i>close up</i> Contracampo Contrapicada	Lucía mira asustada a Demetrio, pasa saliva, baja la mirada hacia el bebé.		Música de la cigarrera, sonido del agua de la fuente.

180	9 seg.	P M Medio- <i>close up</i> Contracampo Leve contrapicada	Demetrio mira a Lucía, le fuma a su cigarro y sigue hablando.	Demetrio: “Te digo esto porque tú igual que yo debes odiar a la gente.”	Música de cigarrera, sonido del agua de la fuente.
181	8 seg.	P Medio Medio- <i>close up</i> Contracampo Contrapicada	Lucía sigue mirando a Demetrio, baja la mirada y vuelve a mirarlo con temor.	Demetrio: “Tal vez tú mucho más que yo.”	Música de cigarrera, sonido del agua de la fuente.
182	15 seg.	P M Medio- <i>close up</i> Contracampo Contrapicada	Demetrio sigue hablándole a Lucía, con cierta entonación (coraje). Sombras del agua que fluye en la fuente en el rostro de Demetrio.	Demetrio: “Sobre éste asunto quiero darte un consejo, ¡nunca quieras a nadie! Deja en paz esa cosa con la que se quiere a los demás.”	Música de cigarrera, sonido del agua que fluye en la fuente.
183	4 seg.	P G Cerrado Contrapicada	Un altar con una virgen, veladoras encendidas. Neblina alrededor. <i>Flashback</i>	Demetrio: voz en <i>off</i> “Me acuerdo que yo tuve una tía a quien quise mucho.”	Música de cigarrera.
184	8 seg.	P M <i>Dolly in</i> En contrapicada	Un cadáver en ataúd abierto, flores.	Demetrio: voz en <i>off</i> “Se murió de repente, cuando estaba más encariñado con ella.”	Música de cuerdas tétrica disonante.
185	6 seg.	P A <i>Travelling in</i> En contrapicada	Un cadáver de una mujer sobre una mesa, veladoras y flores.	Demetrio: voz en <i>off</i> “Y lo único que conseguí con todo eso (...)”	Música de cuerdas tétrica
186	4 seg.	P A <i>Travelling in</i> Leve contrapicada	Cadáver de un hombre parado en un ataúd, flores y veladoras.	Demetrio: voz en <i>off</i> “(...) fue que el corazón se me llenara de agujeros”	Música de cuerdas tétrica disonante
187	7 seg.	P G <i>Travelling</i> izquierda En	Cuatro hombres bajando un ataúd por escalera de una vecindad, los guía una	Demetrio: voz en <i>off</i> “Para mí es muy bonito saber que voy	Música de cuerdas tétrica disonante

		contrapicada	mujer.	a enterrar uno a uno a todos los que veo a diario.”	
188	16 seg.	P G Ángulo cenital <i>Travelling</i> a la izquierda.	Cuatro hombres bajando de escalera un ataúd en vecindad.	Demetrio: voz en <i>off</i> “Cuando alguien de aquí o de por allá me dicen o me hacen alguna maldad, no me enojo. Pero calladita la boca me prometo dejarlos quietos una temporada muy larga cuando caigan en mis manos.”	Música de cuerdas tétrica disonante.
189	3 seg.	P A	En un camposanto un hombre enciende un cohete.		Música de tambora, ruido del cohete.
190	17 seg.	P G <i>Travelling</i> a la derecha.	En camposanto, una procesión acompañando al difunto, la tambora tocando. El señor encendiendo otro cohete.		Música de tambora, ruido del cohete
191	5 seg.	P G Cámara fija	En camposanto dos hombres cargando una cruz.		Música de tambora, ruido de cohetes.
192	3 seg.	P G Cámara fija	En camposanto cruces de metal y madera, follaje con flores en vaivén por el viento.		Música de tambora.
193	9 seg.	P G <i>Travelling</i> a la izquierda	En camposanto la misma procesión de gente cargando el ataúd, los músicos de tambora siguiendo la procesión.		Música de tambora.
194	26 seg.	Plano de Conjunto (P C) <i>Travelling</i> a izquierda <i>Travelling in</i>	La procesión llega a la tumba de su difunto, esta es excavada por Demetrio.	Demetrio: voz en <i>off</i> “Me gustan los muertos, ya no me dan pena, tampoco los vivos. Al principio me entristecía mucho cuando enterraba.”	Música de tambora.

195	8 seg.	P C <i>Travelling</i> izquierdo	Camposanto, hombres y Demetrio bajando el ataúd a la fosa. La procesión observando.	Demetrio: voz en <i>off</i> "Y los que iban con ellos daban unos alaridos espantosos, se abrazaban al cajón como ladillas."	Música de tambora.
196	8 seg.	P M	En camposanto, un niño asido de la cuerda que sirve para bajar el ataúd, llora desconsolado.	Demetrio: voz en <i>off</i> "Ahora ya no, los muertos ya no le dan guerra a nadie. Los vivos le mortifican la vida a los demás."	Música de tambora.
197	6 seg.	P A Paneo de abajo hacia arriba	Demetrio echando tierra al ataúd que se bajo a la fosa que él cavó.	Demetrio: voz en <i>off</i> "A los muertos hay que aborrecerlos."	Música de tambora, ruido de la tierra cuando cae a la fosa.
198	9 seg.	P C Holandés Ángulo en contrapicado	Demetrio sigue echando tierra al ataúd. Un hombre familiar del difunto, observa.	Demetrio: voz en <i>off</i> "No son la gran cosa."	Termina la pieza musical que toca la tambora, tierra q'cae.
199	2 seg.	P M Ángulo en contrapicada	Demetrio se entre ve en la tierra que está echando a la fosa.		Ruido de tierra que cae a la fosa.
200	3 seg.	Primer Plano Ángulo en contrapicada	Lucía lo mira asustada, le pide que pare de hablar	Lucía, con voz entrecortada: "¡Ya basta!"	Ruido de agua en la fuente.
201	1 seg.	P Detalle Ángulo en contrapicada	Torre de la fuente, se apaga y cesa de fluir el agua.		

Los enlaces psicológicos que se dan a través de los campo-contra-campono son gratuitos, ya que la narración de Demetrio es sobre su oficio y no tuvo nada de agrado para Lucía, es por ello que producen una tensión mental los pasajes que tienen una sola ruta: la muerte y el desdén hacia la gente.

Los planos que se describen en los cuadros sinópticos son los que considero más importantes y que contienen la narración principal de la película, con un tono rulfiano. Todo gira en torno a la muerte representada por Demetrio. La voz entrecortada de Lucía cuando la vemos en el plano (200) en *close up*, el rostro en total angustia y su voz que se corta por el miedo nos indica su temor a la muerte.

Del plano 189 al 199 Rochín retrata el paisaje rulfiano, el camposanto árido y solitario, la música de tambora que nos remite a los pueblos (espacio constante en la obra de Rulfo) y que acompaña al ritual del difunto, música que me parece un “pleonasma” ya que redundante en las imágenes. De hecho toda la música de la película tiene la misma función, si Rochín hubiese escogido una banda sonora que jugara a oposición con las imágenes habría tenido una propuesta más equilibrada. Los paisajes de *Un pedazo de noche* son mixtos, en la ciudad y en el campo y el montaje que tienees invertido^[9] puesto que altera la cronología de la película, y todo el relato se desarrolla en el tiempo pasado para regresar al presente, que termina con la ensoñación de Lucía y la desaparición de Demetrio en un fundido hacia el blanco. De esta manera se consuma la fusión de Lucía y Demetrio que tendrán al final de la película, cuando regresa del *flashback* que ella misma nos narra. Este *flashback* que son imágenes mentales del subconsciente de Lucía se presentan en un *fundido encadenado* que transporta al callejón donde trabaja y al hotel en donde el “quiebranueces” la viola. En esta escena Rochín recurre a los trucos técnicos para darle verosimilitud a la imagen del pasado de Lucía, trucos como: imagen borrosa, cámara lenta, distorsión del sonido (eco de los gritos de Lucía), cambio de iluminación (muy blanca nebulosa) y *travelling in*.

El meganarrador^[10] de *Un pedazo de noche* es Lucía, del tipo homodiegético,^[11] puesto que ella es quien nos indica el sentido de la lectura narrativa de la película. A manera de sub-relato Demetrio funciona también como narrador homodiegético, o segundo narrador que nos introduce a su propia historia a través del tiempo y espacio con un *flashback* (planos 183-198), que del diálogo directo pasa al diálogo estilo indirecto. También funciona como suspensión^[12] a la explicación de la presencia repentina de Demetrio en la vida de Lucía.

Conclusiones

Un pedazo de noche presenta una serie de símbolos y metáforas que son a veces implícitas o explícitas. Es un medimetraje rico en su propuesta visual, con un relato circular bien logrado en su intención de adaptación a la narrativa de Rulfo. Los planos, ángulos, trucajes y la puesta en escena son los elementos que van hilando las convergencias narrativas y estilistas que Rulfo plasma en sus relatos, Rochín logra desarrollar el relato fiel al autor jalisciense ya que transmite la atmósfera rulfiana con el halo de misterio, erotismo, muerte, y ese sabor a provincia dibujando los espacios de campo y ciudad, así como los diálogos connotados de las costumbres y neologismos mexicanos. El tema es profundo, existencialista, respeta y recrea el misticismo de Rulfo, y dibuja a dos personajes marginales en una situación límite de sus vidas, en la que desean fugarse a través del acto sexual. Una de las influencias estilísticas de Rochín en *Un pedazo de noche* es el cine negro norteamericano en lo que se refiere al manejo de claroscuros y la puesta en escena de calles citadinas mojadas que funcionan como marco dramático a la interacción de los actores

principales. La otra es el cine del *Indio* Fernández en torno a la puesta en escena, tanto en las secuencias rurales como de ciudad y en las semejanzas respecto a la construcción de los personajes.

CITAS Y NOTAS

[1] Programa de Cineteca Nacional, junio 1988, págs. 18-20

[2] Patricia Vega, *La Jornada*, sábado 8 de octubre, 1995, pág. 15.

[3] Emilio García Riera, *Historia del Cine Mexicano*, Ciudad de México: SEP, 1989.

[4] Paul Schrader, *Primer plano*, "El cine negro", revista de la Cineteca Nacional, año 1, Núm. 1, nov.-dic. de 1981, Ciudad de México, pág. 47.

[5] Basada en una cierta continuidad de las acciones y de los gestos, una iluminación diurna, una cierta profundidad de campo, la presencia de los personajes. Jacques Aumont, *Análisis del film*, Barcelona: Paidós, pág. 184.

[6] Marcel Martín, *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gerdisa, 1992., pág. 65.

[7] Martín, Marcel, *ibid.* pág. 67.

[8] *Ibid.*, pág. 140.

[9] Marcel define así el montaje invertido: montaje que altera el orden cronológico a favor de una temporalidad muy subjetiva y eminentemente dramática, y que salta libremente del presente al pasado para volver al presente. Se puede tratar de una sola vuelta atrás que ocupe toda la película. Marcel Martín, *ibid.*, pág. 168.

[10] El único narrador "verdadero" de la película, el único que merece por derecho propio esta denominación, es el gran imaginador o, por llamarlo de otra manera, el "meganarrador". André Gaudreault, *El relato cinematográfico*, Barcelona: 1995, pág. 57.

[11] Un narrador *homodiegético* cinematográfico se constituye a través de una voz en *off* en primera persona, mientras que vemos al personaje moverse ante nuestros ojos. Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, España: 1998, pág. 191.

[12] Las analepsis externas aportan detalles necesarios para la comprensión de la diégesis, también pueden cumplir la función de retrasar ciertos acontecimientos. André Gaudreault, *ibid.*, pág. 119.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, J. y M. Marie, *Análisis del film*, Barcelona: Paidós, 1992.

GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, Ciudad de México: SEP, 1989.

GAUDREAUULT, André y Jost, Francois, *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 1995.

MARCEL, Martín, *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa, 1992.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra, 1992.

HEMEROGRAFÍA

Programa de Cineteca Nacional, junio 1998.

SCHRADER, Paul *Primer plano*, "El cine negro", revista de la Cineteca Nacional, nov-dic., Año 1, Núm. 1, México, 1981.

VEGA, Patricia, *La Jornada*, octubre 8 de 1995.