

LA DRAMATIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA COMO CARTOGRAFÍA URBANA EN *SMOKE*

JAVIER FIGUERO ESPADAS (JFIGUERO@CEU.ES)¹

MIGUEL ÁNGEL DE SANTIAGO MATEOS (MASANTI@CEU.ES)²

¹ Universidad San Pablo CEU, España

PALABRAS CLAVE	RESUMEN
<i>Smoke</i> <i>Cartografía urbana</i> <i>Fotografía documental</i> <i>Cine</i> <i>Análisis del discurso</i> <i>Espacio público</i>	<i>Una secuencia de Smoke (Wayne Wang y Paul Auster, 1995) profundiza en la inédita cartografía urbana que un fotógrafo aficionado realiza a partir de cuatro mil fotografías de la esquina de su calle desde el mismo lugar y a la misma hora. A través del análisis fílmico y fotográfico se estudian los mecanismos que articulan la narrativa y se concluye que las imágenes fijas -junto a recursos de la puesta en cuadro, el montaje y el sonido- ayudan a generar empatía en el espectador al conjugar la fotografía como hallazgo tardío (Campany) y evidencia de la realidad documental (Barthes).</i>

Recibido: 12 / 05 / 2026

Aceptado: 18 / 08 / 2026

1. Introducción—

Este artículo forma parte de los trabajos del grupo de investigación INCIRTV, Investigación en Convergencia Internet Radio y Televisión y del GIR ENADOCS, Estudio de la Narrativa Audiovisual como Documento Social, ambos adscritos a la Universidad San Pablo-CEU. Los autores agradecen al Dr. Rubén de la Prida por su valiosa revisión del manuscrito.

La presente investigación lleva a cabo un estudio transversal y multidisciplinar entre la narrativa del guion cinematográfico, el análisis fílmico y el análisis fotográfico para estudiar cómo las fotografías —imágenes fijas— contribuyen al relato cinematográfico a través del despliegue de la faceta artística de un fotógrafo-narrador de historias del espacio público urbano.

El arte y las reflexiones sobre el mismo son aspectos significativos en *Smoke* (Wang, 1995). Los protagonistas son un escritor profesional y un fotógrafo *amateur*. Esta condición de profesional y aficionado es importante en el estudio, pues el autor no parece diferenciar o conceder una relevancia mayor al artista si pertenece a uno u otro grupo. Es más, es el artista aficionado quien termina dando lecciones de arte al escritor profesional. El arte en esta historia busca lo esencial de la vida y transmite valores que profundizan en las raíces de lo humano.

La fotografía en el cine se entiende principalmente como la dirección de la luz o la inspiración para crear un diseño de producción específico, pero las fotografías —las instantáneas captadas por una cámara— también pueden contribuir de manera relevante a contar la historia, a hacer avanzar la acción y diseñar el relato con eficacia, como en el caso que nos ocupa.

2. Estado de la cuestión

La película *Smoke* está basada en una historia titulada «El cuento de Navidad de Auggie Wren», escrito por el guionista y novelista Paul Auster en 1990 para *The New York Times*. La narración ahonda en el mundo del arte, el encuentro, la cadencia del tiempo y otros temas recurrentes en las obras de Auster «que le obsesionan: el azar, la soledad, la dificultad de conocer a los demás y a la vez la necesidad de unos por otros» (Cercas, 2003). Aquí, el azar pone en marcha toda la historia. La soledad origina el encuentro entre dos personajes reclusos en sus mundos, que da lugar —tras una elipsis— a un momento singular que profundiza con destreza en el otro y hará comprensible el encuentro en la aceptación de la cadencia del tiempo. Toda esta temática se desplegará gracias al ritmo de la aparición de las fotografías en la secuencia.

Wayne Wang, director americano de origen chino y Paul Auster, escritor de New Jersey, son los creadores de esta historia donde lo foto-fílmico se engarza para hacer posible un relato en el que la fijeza, inherente a la fotografía, y el movimiento propio del cine, crea una temporalidad específica determinada por la tensión entre pasado y presente.

El concepto de secuencia y su naturaleza es clave en este estudio. Sobre la secuencia han reflexionado —entre otros— Field (1995), McKee (2003) y Sánchez-Escalonilla (2014). Autor, citando a estos expertos, asegura que las dos particularidades de la secuencia que la convierten en una unidad narrativa completa son su autonomía y el hecho de abordar un conflicto relevante. Estas dos dimensiones permiten a la secuencia aislarse del texto fílmico -la película- y constituirse en relato independiente (2019E, p. 270).

Aludiendo a Barthes, Zúñiga (2023, p. 135) recuerda que «toda fotografía comporta una doble posición conjunta de realidad y de pasado. Esta sencilla constatación ontológica revela que su orden fundador es la referencialidad, cuya máxima reducción posible es “ça a été”, “eso ha sido” (Barthes, p.120)». La aproximación de Ronald Barthes explica cómo las fotografías imprimen al relato un cariz documental que trata de desvelar la realidad que fue. Como asegura Deleyto la única misión del fotógrafo

consiste en apretar el disparador y «captar» aquello que el azar o el destino ha situado delante de su objetivo. Diríase, por consiguiente, que, en tanto en cuanto la escena puede ser considerada como expresión *mise-en-abîme* de la ideología de *Smoke* sobre la representación, la película es un texto realista. (2000, p. 98)

La realidad, en la película, se construye con los retazos de las vidas problemáticas de unos cuantos personajes que aparecen por el estanco que regenta Auggie, quien siempre se verá involucrado en los conflictos ajenos a pesar de aparentar una despreocupación que no ejerce. Sus

clientes habituales, pero, sobre todo, el escritor Paul, Sue, la ex de Auggie y el joven Rashid contribuirán con sus historias a conformar una realidad azarosa, que la película replica en la secuencia de las fotografías como una puesta en abismo.

Si bien es cierto que el aspecto documental está presente, en mayor o menor medida, en todas las fotografías, cobra mayor relieve en la narrativa, al tratar de aprehender la realidad misma, casi con aspiración ontológica, a pesar del hallazgo -y también gracias a él- fruto del azar de lo cotidiano. Incluso considerando el valor polisémico de la imagen y su resignificación constante, a partir de las múltiples interpretaciones de cualquier espectador que se aproxime a las imágenes objeto de estudio.

Aunque es cierto, como dice Deleyto (2000, p. 101) que «en *Smoke* el espectador no puede elegir cuándo detenerse o cuándo pasar a la siguiente imagen», es admisible afirmar que el director y los montadores de la película tuvieron en cuenta qué tiempo necesitaría el espectador para valorar las imágenes fijas.

Por tanto, en este proceso, el director utiliza una doble vertiente en la significación de las fotografías. Por un lado, el de la propia fotografía como medio y soporte y, por otro, el valor que se le otorga al potenciar o mutilar sus posibilidades. Por ejemplo, al acelerar o detener su visualización o, en un sentido más profundo, al presentar una relación concreta de un personaje con una fotografía o el guion que acompaña a la visualización y que, por tanto, ofrece un contexto de aproximación muy concreto y con gran carga conceptual, artística y emocional.

3. Objetivos e hipótesis

La presente investigación quiere analizar la secuencia objeto de estudio, establecer su estructura desde la teoría de la narrativa del guion y descubrir si es una historia autónoma. Su supuesta independencia como texto fílmico nos lleva a pensar que la propia secuencia es un ejemplo de *mise-en-abyme* de la película entera, que imita a microescala las formas y temáticas del *film*. Esa puesta en abismo, como asegura De la Prida (2021), permite recordar al espectador que asiste a una narración construida.

Se quiere analizar lo foto-fílmico de la secuencia y descubrir cómo las fotografías contribuyen a favorecer el *storytelling* a través del análisis del encuadre, movimiento, montaje (duración, ritmo, cortes, transiciones) y el sonido (música, diálogos y efectos), para entender la posibilidad del *punctum* en una temporalidad impuesta.

Para Company la quietud de la fotografía no es un fantasma del pasado, sino una pausa en la narrativa para retener el movimiento de lo fílmico y pensar la relevancia de lo que se cuenta. Sobre el último *frame* congelado de *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 Coups*, François Truffaut, 1959), Company comenta: «En esa imagen congelada se abre un abismo entre la simplicidad de lo que se ve y la complejidad de lo que puede significar» (2008, p. 57). En la secuencia que estudiamos buscamos la narrativa y el trasfondo de las instantáneas a través de su apuesta formal.

Partimos de tres hipótesis, que nos parecen plausibles, la primera es que efectivamente la unidad narrativa objeto de estudio es una historia autónoma y completa, que se materializa en una secuencia en *mise-en-abyme*.

En segundo lugar, existe la conjetura de que la quietud de una fotografía revierte el significado de la historia con el movimiento creado en el montaje. Se trata de la última fotografía donde Ellen, la pareja de Paul, aparece inesperadamente. Es la única imagen fija con movimiento, un *zoom* cinematográfico, y a la que se añade un tiempo considerable de visualización.

Por último, percibimos que la forma en que aparecen las fotografías favorecerá el desvelamiento de las temáticas que aborda la secuencia, así como sus significados referenciales e implícitos. Como asegura Álvarez, Auster se siente atraído “por aquellos directores que, como él mismo, ‘dan más importancia a las historias que a la técnica, que se toman su tiempo para permitir que sus personajes se desarrollen ante sus ojos, que existan como seres humanos completos’” (2013, p. 92). Las fotografías refuerzan las temáticas relevantes cuando el otro entiende cómo ha de mirar la obra de arte.

4. Metodología

Esta investigación se lleva a cabo a través de una triangulación metodológica que conjuga la narrativa del guion, el análisis fílmico y el análisis de la imagen fotográfica, de la mano de Barthes y Company y sus aproximaciones sobre la quietud, la fotografía tardía, el movimiento, la memoria y la duración impuesta. Company asegura que las fotografías siempre aparecen en el cine como una evidencia de algo: “la ‘prueba’ de la fotografía como memoria o historia está casi siempre en juego” en la mayoría de las películas. (2008, p. 95). Y más adelante afirma: “La fotografía apunta al mundo, pero también parece orientar el mundo hacia la cámara, prometiendo su comprensión.” (p. 143). La perspectiva de la quietud fotográfica de Company ayudará a encontrar la razón del instante congelado en la narrativa de los fragmentos fotográficos objeto de estudio.

Barthes (1989) en *La cámara lúcida* -cuya primera edición en francés data de 1980-, pone el foco en la respuesta emocional entre la imagen en sí y el receptor, con énfasis en el *punctum*, la respuesta sensorial y emotiva ante la vivencia personal de una imagen, en palabras de Barthes “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).” (1989, p. 59). No obstante, debemos señalar que este precepto no elimina el *studium*, es decir, el entendimiento de la fotografía a través de la cultura y el saber propio. “Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos propios” (Barthes, 1989, p. 58).

Por tanto, en esta aproximación general y generalista, también deberíamos considerar un análisis previo desde un punto de vista de forma y contenido de la imagen fotográfica y, por supuesto, el contexto en el que se visualiza cada imagen.

Como parte de la metodología, se elaboran unas fichas de análisis de las imágenes que sirven de material original y previo a la exploración de las fotografías y al estudio de la contribución que realizan a la narración. Las fichas propuestas de análisis estudiarán tres aspectos de las fotografías.

En primer lugar, la significación primaria o *studium*: un soporte permanente, el fotográfico, con unas características y lenguaje específico que, además, y a pesar de su carácter polisémico, acude a un encuadre y momento con una cadencia constante y la intervención mínima del autor. Supone una significación general a partir del *studium*. Donde incluiríamos, aspectos formales del lenguaje fotográfico.

Después se abordará el estudio de la significación secundaria y la posibilidad de *punctum* en cada imagen, como parte de la narrativa ofrecida, y las causas del citado *punctum* en la última fotografía con un marcado componente audiovisual.

Finalmente, el contexto ofrecido por el director nos lleva al análisis, siguiendo la escuela neoformalista, de la puesta en cuadro, montaje y sonido.

Para el análisis fílmico se siguen las ideas de Bellour en torno a la segmentación y las imágenes congeladas (*freeze-frame*) con su “función absolutamente contradictoria de abrir la textualidad de la película justo en el momento en que interrumpen su desarrollo” (2000, p. 26). Gracias a esa interrupción se ha podido explorar con precisión la duración, contenido y encuadre de las fotografías.

Para examinar la calidad del tiempo de las fotografías estudiamos -siguiendo a Casetti y Di Chio- la duración real, es decir, “la extensión efectiva del tiempo” de las fotos que aparecen en la pantalla, y la duración aparente “la sensación perceptiva de esa extensión” (2007, p. 137). Como explican los autores, la duración dependerá tanto del contenido como de la forma de representación de las imágenes, y así el tamaño del plano, su riqueza visual y el movimiento interno cambiarán la percepción de su persistencia en la película.

También se acude a las ideas de Zunzunegui en torno al microanálisis del texto audiovisual, su estructura y la puesta en abismo que se pueden encontrar en algunas segmentaciones. Como propone el autor, se trata aquí de analizar “microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa” (1996, p. 15).

El estudio se lleva a cabo con la ayuda de Adobe Premiere. A partir de una copia digital de la secuencia, se estudiaron los fragmentos fotográficos *frame a frame*, para analizar la imagen, su montaje y ritmo, y así poder convertirnos en un espectador pensativo de la era digital que mira la imagen como una construcción técnica y temporal (Mulvey y van den Oever, 2024). Agrupamos

las instantáneas en cuatro fichas de análisis metodológico, que ayudaron a profundizar en la narrativa del guion y el análisis fílmico y fotográfico.

5. Resultados

5.1. La secuencia de las fotos

Tras el estudio de las unidades narrativas integrantes de la historia y las fotografías que componen el relato, se descubre que este nudo de acción donde el fotógrafo enseña sus álbumes de fotos al escritor es una secuencia, con una duración de siete minutos y cinco segundos y que está conformada por cuatro escenas.

EXT: TARDE. FACHADA DE LA COMPAÑÍA CIGARRERA DE BROOKLYN. En la calle, Paul le pide a Auggie -que está cerrando el estanco- que le venda un par de cajetillas de Schimmelpennincks. Duración: 31 segundos.

INT: TARDE. LA COMPAÑÍA CIGARRERA DE BROOKLYN. Paul descubre una cámara de fotos. Auggie le aclara que es suya, que además de estanquero también es fotógrafo. Duración: 1 minuto y 3 segundos.

INT: NOCHE. APARTAMENTO DE AUGGIE. Paul observa precipitadamente los álbumes y Auggie le explica que nunca entenderá su proyecto si no va más lento al observar las fotografías. El escritor termina descubriendo la foto de Ellen, que produce una profunda emoción en él. Duración: 5 minutos y 5 segundos.

EXT: DÍA. CALLE FRENTE A LA COMPAÑÍA CIGARRERA DE BROOKLYN. Auggie haciendo una foto (Figura 1), contemplamos cómo el artista procede con su obra de arte. Duración: 26 segundos.

Figura 1. Auggie (Harvey Keitel) hace una foto de la esquina de su estanco.



Fuente: Fotograma de la película *Smoke*, Wang [Director] (1995). Captura del DVD © Miramax.

En el guion publicado por Anagrama no aparece esta última escena en la que Auggie hace la fotografía, que sí se rodó e incorporó en el montaje final de la película. La secuencia está conformada por cuatro escenas, cuenta una historia completa e independiente, a la que se puede aplicar la estructura de los tres actos reservada habitualmente para tramar -y analizar- una película completa. Esta estructura estaría conformada, según Seger (1994), por siete acontecimientos (inicio, detonante, primer punto de giro, *midpoint*, segundo punto de giro, clímax y final) que podemos descubrir en la mayoría de las secuencias, precisamente por su condición de entidad autónoma, como sucede con cualquier película.

La secuencia tiene un inicio que resulta eficaz esencialmente porque empieza con un cambio, aparentemente irrelevante, pero que será el origen del relato. El escritor acude al estanco justo cuando Auggie está cerrando y los dos entran en el comercio, compartiendo un momento insólito que va a posibilitar el inicio de la fábula.

Tras este comienzo, curioso episodio fruto del azar, donde Auggie abre el estanco a una hora intempestiva, tendrá lugar el detonante, ese acontecimiento “que pone en marcha la trama” (Seger, 1994, p. 41), que aquí es el descubrimiento de la cámara que da origen a toda la ficción.

El primer punto de giro es un suceso que cambia la acción radicalmente: ambos ven las fotos de Auggie en su casa. Esta situación transforma considerablemente la relación de los personajes. Ahora comparten cervezas y cigarros en un espacio familiar, conectados por una afición personal. Todo esto ocasiona una relación más profunda y amistosa, que a Auster le interesa desarrollar.

El *midpoint* acontece cuando Auggie le dice que si no va más despacio nunca lo entenderá. El ritmo pausado eleva el nivel de comprensión y -como destaca el cuento original de Auster, hace descubrir al escritor la pretensión de Auggie de fotografiar el tiempo natural y sus estaciones y el tiempo humano con las efímeras historias de los transeúntes inmortalizados en las instantáneas. El ritmo de este tiempo natural y humano queda retratado en el verso de Shakespeare que cita Auggie: “Mañana y mañana y mañana –murmuró entre dientes-, el tiempo avanza con pasos menudos y cautelosos” (1623/2006, p. 150).

El segundo punto de giro, un cambio más radical que el primero, llegará cuando Paul cambie de actitud, empiece a contemplar las fotos con detenimiento, y entonces descubra una foto de Ellen y diga emocionado a Auggie: “mírala, el amor de mi vida”.

Es un momento emocionalmente agresivo, el *punctum* de Barthes, que dará lugar al clímax: cuando el escritor se echa a llorar, llanto que inicia “una recuperación afectiva en la que la creciente amistad de Auggie desempeñará un papel primordial” (Deleyto, 2000, p. 96). El arte de Auggie ha cumplido su objetivo, ha logrado emocionar al escritor y, además, la amistad de ambos crece, pues Paul llora abiertamente y Auggie le reconforta extendiendo su brazo por detrás del escritor. Aquí, como indica Eusse (2018, p. 41), destacan los tres elementos de la temporalidad “pasado, presente y futuro”, a la vez que, “dentro de esa temporalidad, se dan vivencias que generan experiencias y adquieren sentido al ser resignificadas en el aquí y el ahora, por medio de las fotografías”.

5.2. Análisis de las fotografías

Es de destacar que la foto fija es la protagonista indiscutible del relato. Todos los acontecimientos que conforman la estructura de los tres actos están directamente conectados con las fotografías.

En la escena de la casa de Auggie, se muestran al espectador un total de 30 fotografías que aparecen en cuatro momentos distintos:

En el primer segmento fotográfico vemos 16 fotografías en cuatro planos distintos, 4 fotos en cada plano (Figura 2). En realidad, se trata de 15 fotografías, pues una de ellas aparece repetida por error, ya que Auggie hace una foto por día y es imposible que la misma foto se repita en dos días distintos. Y, además, se trata de un solo plano rodado en continuidad, pero el paso de las páginas crea esa sensación de cuatro planos con cuatro fotografías en cada uno de ellos.

Figura 2. Las primeras fotos aparecen de cuatro en cuatro.



Fuente: Fotograma de la película *Smoke*, Wang [Director] (1995). Captura del DVD © Miramax.

Tras ver las 16 primeras fotografías, Paul expresa asombrado que todas son iguales. Auggie le responde:

- Exactamente. Más de cuatro mil fotografías desde el mismo sitio. La esquina de la calle 3 con la Séptima avenida a las ocho de la mañana. Cuatro mil días seguidos haga el tiempo que haga (*Pausa*). Por eso no puedo cogerme vacaciones nunca. Tengo que estar en mi sitio todas las mañanas. Todas las mañanas en el mismo sitio, a la misma hora.
- Nunca he visto nada igual.
- Es mi proyecto. Lo que podríamos llamar la obra de mi vida. (Auster, 1995, p. 55-56)

Más adelante, vemos un fragmento fotográfico compuesto por 8 fotografías encadenadas en ocho planos distintos (Figura 3). Es el único de los cuatro fragmentos en el que escuchamos la voz de Auggie fuera de campo explicando su proyecto, de modo que el sonido cambia la percepción de las fotografías.

Figura 3. El bloque dos de imágenes muestra ocho fotografías con transiciones.



Fuente: Fotograma de la película *Smoke*, Wang [Director] (1995). Captura del DVD © Miramax.

Cuando el escritor entiende que necesita más serenidad y detenimiento, se muestran al público 5 fotografías (Figura 4) seguidas y encadenadas por fundidos, en cinco planos de mayor duración, aproximadamente cinco segundos de media por foto con transiciones de 1 segundo y 10 *frames*. Al comienzo de este fragmento se escucha la mano de Paul pasando una página del álbum, luego solo se oye la música de Dmitri Shostakovich, Preludio y Fuga nº 1, Op. 87, interpretada al piano por Keith Jarrett, tal como revelan los créditos finales de la película.

Figura 4. El tercer bloque de imágenes muestra cinco segundos cada fotografía.



Fuente: Fotograma de la película *Smoke*, Wang [Director] (1995). Captura del DVD © Miramax.

Finalmente, vemos 1 fotografía de Ellen (Figura 5), la mujer que amó al escritor. Es la única foto que tiene movimiento, un *zoom* de acercamiento a la cara de ella. El movimiento de la fotografía la rescata del pasado, la transforma de imagen fija a imagen en movimiento, de muerte a vida, convirtiendo a Ellen en un fantasma que nos visita inesperadamente y avanza de izquierda a derecha en la pantalla. El *punctum* que provoca la instantánea en Paul no está en ese movimiento,

sino en la foto en sí, en Ellen. Es la foto que más tiempo permanece en pantalla, 10 segundos y 6 *frames*, hay una mayor extensión en el tiempo y entendemos que provoca el *punctum* en el espectador debido al movimiento de *zoom* que la acompaña. Como diría Campy, es una foto tardía, que no llega en el momento crucial de la vida de Ellen, sino en un anodino instante cuando va a trabajar, que vemos después, cuando ella ya no está, es una huella de Ellen y su existencia, que ahora ya pasó.

Figuras 5. Dos fotogramas de la fotografía de Ellen, única con movimiento.



Fuente: Fotograma de la película *Smoke*, Wang [Director] (1995). Captura del DVD © Miramax.

En total 30 fotografías divididas en cuatro bloques, que van mostrando cada vez menos instantáneas: 16 en el primer bloque, 8 en el segundo, 5 en el tercero y únicamente 1 en el cuarto. Igualmente, estos fragmentos fotográficos van exponiendo menos personas. Si no tenemos en cuenta los individuos que están prácticamente tapados o los que aparecen en último término, muy pequeños en las instantáneas y, por lo tanto, apenas perceptibles, aparecen 34 personas en el primer fragmento, 21 en el segundo, 13 en el tercero y únicamente Ellen en el cuarto.

La duración temporal a la que se exponen las fotografías, sin embargo, va creciendo. En el primer fragmento fotográfico aparecen dieciséis fotografías en 16 segundos y 15 *frames*: las cuatro primeras en 2 segundos, las dos siguientes tandas de cuatro fotos en 12 segundos y las últimas cuatro imágenes en apenas 3 segundos. En el segundo fragmento se ven ocho instantáneas en 24 segundos y 19 *frames*, con una duración media de 3 segundos para la primera foto, 2 segundos para las seis siguientes y 5 segundos para la última. Se debe tener en cuenta que en este bloque y el siguiente el paso de una a otra instantánea se lleva a cabo en el montaje con transiciones que añaden un tiempo mayor de exposición a cada imagen. En el tercer bloque se muestran cinco imágenes fijas en 27 segundos y 8 *frames*; la duración media es de 5 segundos para las dos primeras fotos, 6 para las dos siguientes y 3 segundos para la última. Finalmente, en el cuarto bloque, vemos una sola foto durante 10 segundos y 6 *frames*.

Como se comprueba la duración va creciendo para que la inmersión de los personajes -y el público- sea mayor y, por lo tanto, se dé más oportunidad a la aparición del *punctum* en la foto final de Ellen gracias también al *zoom*. Todas las personas que aparecen en las fotos lo hacen en planos generales y planos medios, más abiertos o cerrados. La imagen que se muestra más cerrada es la de Ellen tras su reencuadre. Todas las fotografías aparecen estáticas, salvo la última. Todos estos datos son recogidos en la Tabla 1.

Tabla 1. Los cuatro fragmentos de fotos en datos

Bloque	Plano	Duración	Duración med.	Fotos	Transiciones	Personas	Movimiento
1	Plano medio y general	16:15	2 fotos (1 seg.) 5 fotos (2 seg.) 3 fotos (1 seg.)	16	Pasar página con la mano.	34 personas en 4 planos con: 11, 5, 10 y 8 individuos.	No
2	Plano medio y general	24:19	2 fotos (2 seg.) 5 fotos (1 seg.)	8	1 segundo y 10 <i>frames</i> .	21 personas en 8 fotos con 4, 3, 5, 3, 2, 2 y 0 individuos	No

			1 foto (6 seg.)					
3	Plano medio y general	27:08	1 foto (4 seg.) 3 fotos (5 seg.) 1 foto (2 seg.)	5	1 segundo y 10 frames.	13 personas en 5 planos con 1, 3, 3, 2 y 4 individuos.	No	
4	Plano medio y medio corto	10:06	1 foto (10 seg.)	1	No	1 persona en un único plano.	Sí, zoom	

Fuente: Elaboración propia, 2026.

En tres de los cuatro momentos, la significación primaria, o *studium*, no aportan un valor añadido. A excepción de la última fotografía, la de Ellen, la mujer a la que amó el escritor. Una imagen a la que el *punctum* impacta como un rayo sobre Paul, y también en el espectador. De hecho, a la visualización de la imagen no acompaña ni voz en *off* ni música. Tan solo se escucha la emoción de Paul en forma de sollozos. La influencia del contexto aportado por el director, unido a lo indicado, resignifica el valor de la imagen fotográfica: se trata de una imagen (una con efecto *zoom*, dos si consideramos la de entrada y salida) que sirve de conclusión a esta intrahistoria contada con imágenes fotográficas.

La foto de Ellen pasa de ser algo muerto a algo vivo, pues, como explica Candela (2014, p. 21), citando a Schaeffer: “La imagen fotográfica abre la distancia temporal haciendo surgir a través de ella el tiempo como pasado, mientras que la imagen fílmica cierra ese abismo y abre el tiempo como presencia, es vivido en presente.” Es el momento donde la secuencia transmite la emoción más fuerte, que el espectador observa en la conmoción de Paul y que impacta en el propio público, como “un estremecimiento de la idea a través de un estremecimiento del cuerpo” (Bellour, 2013, p. 153). La conmoción del escritor al encontrarse con Ellen impacta físicamente en Paul creando el *punctum* en el personaje. Para el espectador, en cambio, la conmoción física y el *punctum* llegan por la fotografía y el montaje: por la aparición de Ellen como un fantasma en movimiento -que no es como la percibe Paul, sino únicamente el espectador-, más la turbación de Paul a consecuencia de la visión de la fotografía, que provoca una emoción que podemos oír (sollozos) y ver (Paul, turbado, se cubre la cara con su mano). Gracias a todos estos elementos de la puesta en cuadro, el montaje y el sonido el espectador entiende toda la tragedia. Además, como explica Barthes, cualquier otro detalle podría originar o acrecentar el *punctum* en el espectador: el paraguas en busca de protección, un amparo que ella no encontró cuando hubo un atraco en el barrio y una bala acabó con su vida por azar cuando se encaminaba a trabajar, también podría estar en su mirada dócil y pensativa.

En los cuatro momentos analizados y, por tanto, en la totalidad de las imágenes, resulta fundamental el contexto ofrecido por el director (Tabla 1 y ficha de análisis) en la resignificación de las imágenes. En el último momento, significación primaria, secundaria y contexto, de modo armónico, se retroalimentan para potenciar el impacto emocional de la resignificación.

La fotografía por sí sola produce la emoción en el personaje de Paul, pero no en el espectador, que necesita la intermedialidad de la puesta en cuadro para impactar. Ese *hacer* de la fotografía se manifiesta en la pose, el movimiento, el contexto, la yuxtaposición y el sonido.

Los cuatro fragmentos fotográficos establecidos mediante conjuntos de imágenes y que se aprecian como momentos narrativos, se aproximan a un esquema de narración clásico: momento 1 y 2 (preámbulo-introducción), momento 3 (nudo) y momento 4 (desenlace), actuando como etapa preesquemática de la estructura de los tres actos analizada.

El tiempo, tanto en el proceso de toma como en el montaje, se establece como algo fundamental, especialmente la duración de la visualización. Con un peso más que específico en el entendimiento y aproximación de las imágenes.

5.3. La temática de la secuencia de fotos

La temática de la secuencia está en primer lugar relacionada con el mundo del arte, del artista cotidiano. Cuando el escritor se acelera al ver las fotos, el fotógrafo le asegura que no lo entenderá si no va más despacio, “pero si todas son iguales”, responde el escritor. A lo que el fotógrafo replica (Auster, 1995, pp. 56-57):

Son todas iguales, pero cada una es diferente de todas las demás. Tienes mañanas luminosas y mañanas sombrías. Tienes luz de verano y luz de otoño. Tienes días laborables y fines de semana. Tienes gente con abrigo y botas impermeables y gente con pantalones cortos y camisetas. A veces son las mismas personas, otras veces son diferentes. Y a veces las personas diferentes se convierten en las mismas y las mismas desaparecen. La tierra da vueltas alrededor del sol y cada día la luz del sol da en la tierra en un ángulo distinto.

Seremos testigos de toda esta riqueza visual y humana que describe Auggie mientras el espectador visualiza las ocho fotos encadenadas en ocho planos distintos, donde, como recoge la Tabla 1, el encuadre es más cerrado, las imágenes cobran mayor importancia y las personas son fáciles de identificar. Así descubriremos, un grupo de colegas, gente sola, la misma pareja en dos fotografías en momentos distintos, veremos paraguas y gorras para el sol, ropa de abrigo y camisetas cortas.

La soledad es otra temática que impregna la secuencia. Dos solitarios se encuentran en la noche y deciden compartir unas cervezas y el arte de uno de ellos: la afición a la fotografía. Muchas de las personas que aparecen en las fotos están solas. Un solitario descubre al amor de su vida -ahora desaparecida- en una de las fotos y se emociona profundamente por su pérdida. El artista solitario se enfrenta a su obra en la escena final de la secuencia.

Nueva York es otro de sus temas emblemáticos, aquí el relato nos traslada a Brooklyn, el barrio donde vivía Paul Auster. Aunque en la secuencia no hay mucho sitio para mostrar la ciudad, con la excepción de la esquina donde se sitúa el estanco de Auggie, sí escuchamos su ritmo sonoro: gritos de transeúntes protestando, el paisaje sonoro urbano, tránsito peatonal, la sirena de un coche de policía, que vemos parcialmente. Al final de la secuencia, la calle se muestra llena de vida y gente, cuando Auggie hace su foto.

El azar, otra de las temáticas preferidas de Auster, es también protagonista del relato: por azar, Paul llega al estanco justo cuando Auggie lo está cerrando. Por azar, Paul descubre la cámara de fotos en la tienda. Paul empieza a contemplar las fotos detenidamente y, por azar, se encuentra con la instantánea de Ellen. Por azar Auggie captura a los transeúntes protagonistas de sus fotos cuando aprieta el disparador.

La muerte como temática aparece muy vinculada a la forma como la secuencia construye el relato a través de las fotos. “No hay nada como la «presencia» de la imagen en movimiento para enfatizar el ‘pasado’ de la fotografía. [...], ya que, como tecnología, la imagen fija es una parte o un fantasma de la imagen en movimiento; su memoria o su antepasado primitivo.” (Campany, 2003).

6. Discusión

Las fotos constituyen la esencia de la secuencia objeto de estudio. Sin ellas sería imposible contar la historia. Refiriéndose a esa transcendencia de la instantánea en Auster, Álvarez comenta sobre el guion de *Smoke* “el texto resalta el componente básico de todo *film*: la foto fija, o fotograma, que a través del montaje se convierte en imágenes en movimiento” (2010, p. 91). Aquí las fotos fijas servirán para componer la película, manifestar las temáticas que se abordan y construir la narrativa.

La secuencia de las fotos es la más emblemática de la película. La eficacia del relato está en relación directa con su estructura, ya que es gracias a esa riqueza de recursos narrativos y peripecias hábilmente entrelazados, que el relato consigue su objetivo de emocionar al espectador.

Las temáticas preferidas de Auster se ven reflejadas en la secuencia: el encuentro de dos solitarios, las reflexiones en torno a la creación artística, el paso del tiempo, el azar y sus

inesperadas sorpresas que nos transforman interiormente, la contemplación, la realidad de lo cotidiano conformada a partir de retazos de instantes de las vidas de desconocidos. Todo ello constituye una *mise-en-abyme* de la película. El fotógrafo que construye su relato a través de las instantáneas nos remite a la historia de un escritor en crisis que busca un cuento de Navidad para publicar o de un adolescente que busca el relato de su propia identidad.

Como se ha podido comprobar, las fotografías imprimen a la historia de la secuencia un cariz documental que acerca el relato a la realidad, la ritualidad y la memoria a través del archivo. Cuando el escritor le pregunta a Auggie cómo se le ocurrió semejante insólito proyecto, él responde convencido: “No sé, simplemente se me ocurrió. Al fin y al cabo, es mi esquina. Solo una pequeña parte del mundo, pero allí también pasan cosas, igual que en cualquier otro sitio. Es un documento de mi pequeño lugar.” (Auster, 1995, p. 56). Auggie se refiere a su proyecto como un documento, subrayando acertadamente el carácter documental de su arte, de memoria y archivo. En este sentido realiza una cartografía social y humana del espacio urbano escogido para su proyecto y de la huella del tiempo en él. Nada que ver con la postfotografía que estudia Fontcuberta y que “invierte el realismo fotográfico; ya no es la imagen la que se debe ajustar al mundo, sino el mundo el que se debe ajustar a la imagen” (2016, p. 47). Aquí la imagen fija se ajusta a la realidad, que archiva con un método meticuloso, que recoge la memoria del pequeño rincón de Brooklyn donde habita Auggie.

La concepción del tiempo se configura como un elemento importante de la resignificación. En palabras de Auster en el relato original: “Me di cuenta de que estaba fotografiando el tiempo”. En esa línea de tiempo natural, presente de un modo inexorable en la misma mecánica del proceso de toma fotográfica, y un tiempo humano que aparece en la visualización y nueva significación, que posibilita desde un entendimiento emocional y metafórico, hasta revivir a los muertos.

La secuencia desarrolla la historia de un artista cotidiano y anónimo, que emociona a quien se acerca a ella con apertura de mente, serenidad y atención. Eso sí, a través de un proceso de aproximación desde la perspectiva de Campany y su foto tardía y Barthes en lo relativo a las capacidades de la propia imagen fotográfica y a la aparición de elementos inesperados que implican al espectador. La fotografía ayuda así a la ficción alejándose de su exclusivo sesgo documental, y lejos “de ser una simple representación fiel del mundo, es un medio que permite a los fotógrafos construir narrativas visuales que oscilan entre lo real y lo imaginado.” (Guerrero y González, 2025, p. 46).

7. Conclusiones

La unidad narrativa de las fotos en la película *Smoke*, objeto de estudio, se constituye en una secuencia, que sigue la estructura de los tres actos, lo que permite dar una mayor profundidad al relato gracias a la riqueza de la narración. La misma secuencia también se constituye en una puesta en abismo de las formas y temáticas de la película.

Todos los acontecimientos que conforman el relato están directamente conectados con las fotografías. Las imágenes fijas resultan valiosas para contar la historia y para desarrollar las temáticas referidas: la soledad, el azar, el sentido del arte, el paso del tiempo, la vida conformada con retazos de realidad y el encuentro con el otro, configurando una cartografía urbana de la huella humana a través del tiempo en una pequeña esquina de Brooklyn.

Se ha encontrado determinante –gracias a la triangulación metodológica– que el *punctum* no elimina el *studium* y que, en la significación de una imagen fotográfica, resulta fundamental el contexto creado por lo proflmico y el montaje.

La respuesta emocional del personaje ante la imagen de Ellen se logra a través del ritmo pausado al observar las fotos y el azar, que permiten el encuentro de Paul con la fotografía y, por lo tanto, la emoción personal del escritor ante la imagen.

Para el espectador el *punctum* impacta con la resignificación de la fotografía a través de la puesta en cuadro y del montaje. Con lo proflmico se imprime un ritmo que progresivamente se va pausando para descubrir las fotografías con mayor profundidad, hasta llegar a la de Ellen, que es la que tiene mayor duración. La emoción en el espectador también se acentúa gracias a la yuxtaposición de la última fotografía con movimiento *zoom* y la imagen de Paul conmovido ante

su hallazgo, el sonido en *off* de los sollozos y la presencia del silencio en la mayor parte de estos dos planos. La fotografía entonces, para producir el *punctum* en el espectador, necesita de la intermedialidad de una puesta en cuadro, movimiento, montaje y diseño sonoro, que en gran medida aparecen diseñados explícita e implícitamente en la narrativa del guion cinematográfico.

8. Agradecimientos

Este artículo forma parte de los trabajos del grupo de investigación universitario (Datos omitidos para revisión por pares).

Referencias

- Álvarez, E. (2010). El ilusionista de las palabras: Paul Auster y su universo creativo. *Arbor*, 186(741), 89–97. <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.741n1009>
- Auster, P. (1995) *Smoke & Blue in the face*. Anagrama.
- Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Bellour, R. (2000). *The Analysis of film*. Indiana University Press.
- Bellour, R. (2013). *El cuerpo del cine: Hipnosis, emociones, animalidades*. Shangrila.
- Company, D. (2003). Safety in Numbness: Some remarks on the problems of 'Late Photography'. En D. Green (Ed.), *Where is the Photograph?* Photoworks/Pram. <https://davidcompany.com/safety-in-numbness/>
- Company, D. (2008). *Photography and cinema*. Reaktion Books.
- Candela, C. (2014). El tiempo en la dialéctica entre imagen fija e imagen móvil. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, 7, 19–29. <https://turia.uv.es/index.php/eutopias/article/view/18832>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cercas, J. (2003). Paul Auster, el vértigo de narrar. (28/5/2003) *Aceprenta*. <https://www.aceprenta.com/cultura/libros/paul-auster-el-v-rtigo-de-narrar/>
- De la Prida, R. (2021). Mise-en-Abyme as Narrative Strategy in the Films of Wes Anderson, *Quarterly Review of Film and Video*, 39(8), 1767–1786. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.1967682>
- Deleyto, C. (2000). *Wayne Wang. Smoke*. Ediciones Paidós.
- Eusse Florez, J. P. (2018). Relación entre la temporalidad, las vivencias y las emociones generadas a partir de las fotografías y la interpretación terapéutica con estas, desde la película *Smoke* del director Wayne Wang. *Poiésis*, (34), 41–56. <https://doi.org/10.21501/16920945.2786>
- Field, S. (1995). *The Screenwriter's Workbook*. Dell Publishing Company.
- Figuerro Espadas, J. (2019). A review of the concepts of scene and sequence. *Communication & Society*, 32(1), 267–277.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Guerrero-Valerio, B. y González-Díez, L. (2025). La fotografía documental, entre la evidencia y la creación: Cristina García Roderó y Cristina de Middel. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (30), 43–67. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.30.2025.20580>
- McKee, R. (2003). *Story*. Harper-Collins Publishers.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014) *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Ariel.
- Seeger, L. (1994). *Como convertir un buen guion en un guion excelente*. Ediciones Rialp.
- Shakespeare, W. (2006/1963). *Macbeth* (E. M. García, Trad.). Planeta.
- Wang, W. (Director). (1995). *Smoke*. [película]. Miramax.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós.
- Zúñiga Contreras, R. (2023). Roland Barthes o el ardor fotográfico: Fotografía y locura en *La chambre claire* (1980). *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 14(1), 119–146. <https://revistas.cenalt.es/index.php/hybris/article/view/545>