UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

El estilo como búsqueda personal: *Reel* de Dirección de Fotografía Cinematográfica

Producto o Presentación artística

Juan Andrés Esparza Cevallos

Cine y Video

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en Cine y Video

Quito, 25 de mayo de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES CONTEMPORÁNEAS

HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN

El estilo como búsqueda personal: *Reel* de dirección de fotografía cinematográfica

Juan Esparza Cevallos

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico	Felipe Terán, M.F.A. en Dirección de cine
Firma del profesor	_____

Quito, 25 de mayo de 2018

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Juan Andrés Esparza Cevallos

Código: 00113027

Cédula de Identidad: 1717157380

Lugar y fecha: Quito, 25 de mayo de 2018

RESUMEN

El presente trabajo de titulación se compone de cuatro productos audiovisuales. El primero es un cortometraje de ficción cuyo género es el drama; el segundo es un cortometraje de ficción abordado desde el género fantástico, el tercero es un *teaser* de largometraje de terror, y el cuarto un documental. A partir de ellos exploro diferentes formas estéticas y técnicas de trabajar la dirección de fotografía, con el fin de generar un entendimiento personal de lo que significa realizar y ejecutar el diseño visual de una obra cinematográfica. Así mismo este trabajo se compone de un análisis de tres reconocidos directores de fotografía, a la vez que se habla de sus obras más significativas y la forma en que ellos han influido en mi manera de concebir la fotografía en los cuatro proyectos antes mencionados. Por último, se adjunta la investigación y propuesta fotográfica de cada uno de estos proyectos antes mencionados, así como también *storyboards* y guiones.

Palabras clave: fotografía, cinematografía, estilo, color, luz, sombra, audiovisual.

ABSTRACT

The present degree work consists of four audiovisual products. The first is a fiction short film whose genre is drama; the second is a fiction short film tackled from the fantastic genre, the third is a horror feature film teaser, and the fourth is a documentary. In them I explore different aesthetic forms and techniques of working direction of photography, with the purpose to generate a personal understanding of what it means to make and execute the visual design of a cinematographic work. Likewise, this work is composed of an analysis of three renowned directors of photography, where I expose their most significant works, and the way they have influenced my way of conceiving photography in the four mentioned projects. Finally, I attach the research and photographic proposal of each of these projects, as well as storyboards and scripts.

***Key words*: photography, cinematography, style, color, light, shadow, audiovisual.**

TABLA DE CONTENIDO

Introducción **7**
Desarrollo del Tema **10**
Conclusiones **66**
Referencias bibliográficas **69**
Anexo A: Propuestas fotográficas proyectos de *reel* **72**
Anexo B: Guiones de proyectos **118**
Anexo C: Storyboard del *teaser* Ataca **139**
Anexo D: DVD de proyectos **145**

INTRODUCCIÓN

> Mi paisaje favorito en el cine es el rostro humano, que en él encuentro la suma y compendio de todos: los más fascinantes montes y valles, los más cristalinos lagos, los más frondosos bosques. Nada más excitante y variado que iluminar un rostro. No en balde, los más grandes maestros de la pintura de todos los tiempos, Caravaggio, Rembrandt, o Goya, hicieron de este simple y casi único ejercicio el tema principal de su obra. (Almendros, 1996, p. 361).

El director de fotografía es la persona dentro de una obra fílmica que se encarga de que todos los elementos que forman parte de la fotografía de una película, como el movimiento, la óptica, el color, el punto de vista, el encuadre, la composición, la iluminación, entre otros, se conjuguen para poder articular un discurso visual con el fin de poder contar una historia de una manera eficaz. Así mismo, este es el encargado de controlar y supervisar muchos y muy complejos procesos técnicos, que forman parte de la realización de una película, los que sin embargo deben estar supeditados y guiados por una idea o concepto, que nacen del trabajo conjunto con el director (Brown, 2012) .

No obstante, lo que considero fascinante en este trabajo son las infinitas posibilidades de expresión que permite, las cuáles están relacionadas con la personalidad del fotógrafo: si bien existen reglas y convenciones alrededor de los elementos que forman parte de la dirección de fotografía, la forma en que los fotógrafos abordan este trabajo, y elaboran visualmente una obra, varía mucho entre sí. Por ejemplo, hay reconocidos fotógrafos que trabajan la luz desde una perspectiva intuitiva, mientras que otros parten desde nociones intelectuales; hay unos que buscan trabajar a través de la luz natural para

crear entornos realistas, mientras que otros se basan en complejos esquemas lumínicos artificiales para crear atmósferas alejadas de la realidad. Estos dos ejemplos de entender y aproximarse hacia ciertos componentes de la dirección de fotografía, hablan de importancia de las distintas personalidades de los directores de fotografía, las cuáles al final se reflejan en la pantalla –así como lo sugiere el director de fotografía Christopher Doyle en una entrevista realizada por Tim Grierson y Mike Goodridge (2012)-, las mismas que construyen un estilo, un lenguaje propio; es decir una forma particular de entender y trabajar alrededor de este oficio.

Este trabajo principalmente está compuesto de cuatro productos audiovisuales, que juntos conforman un *reel*: el primero es un cortometraje de ficción que habla desde la perspectiva de un niño sobre un hecho de la historia contemporánea del Ecuador; el segundo cortometraje aborda desde el género fantástico la historia de un hombre que tiene una alucinación con un astronauta; el tercero es un cortometraje documental que cuenta una historia familiar sobre la cárcel y el encierro a través de la exploración fotográfica de un espacio vacío y el cuarto proyecto es un *teaser* de un largometraje de terror. La aproximación y diseño visual que hago alrededor de ellos es variada y responde a diferentes procesos de experimentación y aprendizaje a través de la dirección de fotografía, ya que considero importante la exploración de las distintas posibilidades de esta, para así poder encontrar una forma de trabajar, un estilo que me permita transmitir emociones e ideas a los espectadores. Así mismo, me parece relevante mencionar que el trabajo de exploración fotográfica, en este caso, partió desde el planteamiento y escritura de tres guiones de los proyectos que componen este *reel*, que llevé a cabo.

De igual manera dentro este trabajo es posible encontrar un análisis de la forma en que comprenden la fotografía y trabajan tres profesionales reconocidos en el mundo de la cinematografía, cada uno con un estilo particular - que han inspirado mi trabajo de muchas maneras-, como lo son lo son los europeos Vittorio Storaro y Peter Suschitzky, así mismo se analiza la obra y forma de trabajo de un joven pero importante director de fotografía latinoamericano, como lo es el mexicano Alexis Zabé. Todo esto con el fin explorar y analizar diferentes maneras de abordar y experimentar dentro de este oficio, para después poder aplicar estos conocimientos dentro de mi proceso de aprendizaje alrededor de la dirección de fotografía.

Hablando de un contexto local, es importante mencionar que, a pesar de que dentro del país existan importantes profesionales, directores de fotografía, el hecho de que la producción de largometrajes de ficción sea limitado, el proceso de exploración y trabajo de estos, de alguna forma se encuentra condicionado por el medio cinematográfico del país, y no permite dar una continuidad al trabajo y búsqueda estética de algunos fotógrafos. Es por eso que veo en el cortometraje, de ficción y documental, dentro de este medio, como una oportunidad de búsqueda de un lenguaje propio, que en cierto sentido se vuelve más asequible por evidentes motivos de producción. Esto de alguna forma explica el por qué dentro de este *reel* los proyectos de ficción tienen un lugar importante, ya que son el cine de ficción y documental, los espacios desde dónde aspiro a construir una carrera y un lenguaje como director de fotografía.

A continuación se analizan a profundidad varias películas, biografías y concepciones fotográficas de tres fotógrafos que han inspirado mi trabajo.

DESARROLLO DEL TEMA

1. Referentes dentro del ámbito de la dirección de fotografía

a. Peter Suschitzky.

Peter Suschitzky en el Festival de San Sebastián 2012.

Datos Biográficos:

Peter Suschitzky es un director de fotografía nacido en Inglaterra en el año de 1941. Su padre, Wolfgang Suschitzky, era un reconocido cinematógrafo y fotógrafo, miembro de la BSC (British Society of Cinematographers). Es evidente la influencia que tuvo este en la formación personal de Peter Suschitzky, ya que Wolfgang poseía un laboratorio en casa, dónde las imágenes, y fotografías eran algo cotidiano; además de que constantemente retrataba la vida familiar. Cuando Peter tenía seis años, Wolfgang le regaló una cámara Kodak Brownie y con ella desarrolló sus habilidades como fotógrafo. Según las palabras del propio Suschitzky, a la edad de 16 años, era totalmente competente en el ámbito fotográfico, tal y como lo afirma en una entrevista que le hiciera Jon Fauer para la revista online Film and Digital Times (2016).

A pesar de esto las aspiraciones profesionales de Peter Suschitzky estaban dirigidas hacia la música académica. Sin embargo, cuando Peter le comunicó a su padre que quería convertirse en un músico académico, la influencia de Wolfgang pesó más, y este decidió

estudiar cine en Paris en el prestigioso Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC), donde estudiaría solamente un año, debido a que sentía que aprendería más a través de la experiencia, que a través de la teoría, como menciona Suschitzky en una entrevista que le haría en Cannes el periodista Boyd Van Hoeij para la empresa Sony Cine Alta (2015). Después de esto, por un corto periodo de tiempo trabajó como asistente de cámara, hasta que a la edad de 21 años se le presentó la oportunidad de trabajar como director de fotografía en una compañía alemana de televisión, dónde estuvo cerca de un año, y pudo viajar a través del mundo (Van Hoeij, 2015).

Cuando apenas tenía 22 años, Peter pudo firmar su primer trabajo de ficción como director de fotografía, compartiendo el oficio junto al director inglés Kevin Brownlow. Si bien esta fue una película con un presupuesto reducido, tuvo una importante repercusión en cuánto a distribución, ya que fue adquirida por la empresa United Artists (Fauer, 2016). Seguido a esto Suschitzky fotografió algunos cortometrajes, hasta que finalmente pudo trabajar como director de fotografía en su segunda película, *Privilege* (1967), dirigida por Peter Watkins, después de la cuál empezó a tener éxito en este ámbito, algo que no era usual en esa época, debido a que los directores de fotografía normalmente tenían más de 35 años, ya que la industria exigía, por convención, ser en un inicio segundo asistente de cámara, después foquista, después operador y finalmente director de fotografía (Van Hoeij, 2015).

Después de 53 años de carrera prolífica y de haber trabajado en importantes películas como *The Rocky Horror Picture Show* (1975), dirigida por Jim Sharman, ó películas como *El Imperio Contraataca* (1980) dirigida por Irvin Kershner; y de haber realizado obras

junto a reconocidos directores, como David Cronenberg, Tim Burton, Mateo Garrone, John Boorman, Ken Russell, entre otros, es posible afirmar que la influencia y el estilo de la fotografía de Peter Suschitzky, tiene un lugar relevante dentro de la historia de la cinematografía.

Notas sobre su trabajo

Cuando a Peter Suschitzky se le cuestiona acerca de cómo se prepara antes de filmar una película, o si es que usa elementos pictóricos o películas como referencia o inspiración, Suschitzky afirma que no está seguro de lo que va a hacer o de lo que está haciendo hasta el momento en que puede ver un ensayo de la escena, ya que estas decisiones vienen en el momento del rodaje, después de haber conversado con el director (Van Hoeij, 2015). Así mismo, Suschitzky habla de la necesidad de encontrar algo nuevo en cada una de las producciones en que trabaja; es decir que lo que busca es no copiarse ni repetirse dentro de su forma de filmar, lo que habla acerca de una aproximación más intuitiva que intelectual en relación al oficio del director de fotografía (Tong, 2013).

Sin embargo, dentro de ciertas películas que forman parte de su filmografía, es posible ver algo que se podría denominar como un estilo; es decir una forma determinada de aproximarse a la iluminación, a la óptica, el color, el movimiento, a ciertas atmósferas e ideas estéticas que se repiten o son constantes dentro de su trabajo.

Este estilo se caracteriza sobre todo por el uso de la fuentes artificiales de luz y la construcción de espacios que se alejan del realismo: Suschitzky ha trabajado en muchas películas de horror, fantásticas y de ciencia ficción, como *Naked Lunch* (1991), *The Empire*

Strikes Back (1980), *Krull* (1983), *After Earth* (2013), *Mars Attack* (1996), entre otras. La luz de Suschitzky es una luz clásica, muy elaborada en cuánto a su construcción. Este tipo de luz se aleja del uso de luz natural, rebotada y más simple que es posible encontrar en movimientos cinematográficos importantes como la *Nouvelle Vague*, dónde se destacan fotógrafos como Raoul Coutard ó Nestor Almendros; luz que Suschitzky rechaza que ya que la considera aburrida (Aftab, 2016).

A pesar de que se hable de que el director de fotografía deba ser alguien versátil en cuanto al uso y desarrollo del lenguaje cinematográfico, pienso que lo inspirador dentro de la obra de Suschitzky, es la creación de atmósferas y mundos, que no obedecen a una aproximación realista hacia la fotografía, si no que tienen un sentido más expresivo.

Es por eso que he decidido hablar acerca de algunos filmes en los que está presente el estilo de Peter Suschitzky, películas que a la vez corresponden a un periodo específico e importante de su vida profesional: Su prolífica relación con el cineasta canadiense David Cronenberg, con quién filmaría diez películas, hasta la fecha (Tong, 2013) .

***Naked lunch* (1992), dirigida por David Cronenberg**

Naked Lunch, la segunda película que Suschitzky filma junto al director David Cronenberg, - la primera fue la película *Dead Ringers* (1988)-, es una adaptación de la obra del escritor norteamericano William S. Burroughs; donde es posible ver el estilo y atmósferas que crea Suschitzky, el cuál posee evidentes reminiscencias del expresionismo alemán y del cine negro, en relación a la construcción de la iluminación (Benjamin, 2016).

Fotogramas de la película Naked Lunch (1991), donde se ve el tipo de atmósferas sombrías y expresivas que construye Suschitzky a través de la iluminación.

Este estilo se muestra a través de varios elementos. Uno de ellos es el uso la luz, la cuál es cortada de muchas formas y genera muchas sombras, líneas y contrastes dentro de los decorados y los personajes. Este tipo de iluminación, además de en *Naked Lunch* (1991), está presente en películas anteriores como *Valentino* (1977), dirigida por Ken Russel, y *The Public Eye* (1990), dirigida por Howard Franklin, la cuál está estéticamente conectada con *Naked Lunch*, debido a que ambas están ambientadas en la época de la posguerra, y se relacionan con temas como el crimen, la persecución.

En el pimer fotograma, perteneciente a The Public Eye (1990), se utiliza una forma de iluminar rostros parecida al segundo fotograma de Naked Lunch (1992), donde la luz kicker es más dura y posee una tonalidad diferente a la del primer fotograma.

Como se mencionó antes, si bien para Suschitzky, la estética y la luz, son una construcción espontánea e intuitiva, lo que este tipo de iluminación me transmite en *Naked Lunch,* es la idea de que existe un conflicto psicológico exteriorizado: Muchas veces se

muestran sombras de rejas y líneas diagonales, proyectadas sobre los personajes, sugiriendo una idea de conflicto, que rara vez se presenta en la realidad. De alguna forma se puede conectar este tipo de luz con la construcción del personaje: Bill Lee, quién asesina a su esposa de forma accidental y carga con la culpa de su muerte, al mismo tiempo que vive en conflicto con su sexualidad, la cuál se muestra como algo monstruoso, ya que no puede asumirla y aceptarla de una forma natural.

Fotogramas de Naked Lunch, dónde se muestra el tipo de iluminación, llena de sombras, y contrastes.

Este tipo de luz se lleva a cabo a través de varios esquemas de iluminación que están presentes en varias de sus películas. Un ejemplo de esto es el uso de una sola fuente de luz para iluminar una escena, la misma que es cortada y controlada a través de muchas banderas y tipos de difusión. En ciertos casos a esta luz se la filtra con diferentes tipos de difusores, o elementos del decorado como persianas o cortinas, para generar textura en la

luz que incide en la escena. Un ejemplo de esto es posible verlo en *The Public Eye* (1990), al igual que en *Naked Lunch* (1991).

Fotograma de la película The Public Eye (1990), dónde Suschitzky afirma haber usado más de veinte banderas y tiras de difusión, para cortar una sola luz, un efecto que denomina a forest of flags (Benjamin, 2016).

Fotografía del rodaje de Naked Lunch, dónde es posible ver cómo la fuente principal de luz es cortada y difuminada a través de banderas y marcos difusores para crear textura dentro del encuadre.

Otra característica que es constante en esta película, y en muchas de sus películas, es la iluminación de un rostro a través de dos luces o tres luces, que sin embargo tienen una diferente calidad y temperatura de color. A pesar de que esta mezcla de calidades de la luz se repite muchas veces, es constante el uso de la luz denominada *kicker*, la misma que separa al sujeto del fondo. Quizás sea algo complejo tratar de dotar al uso de la misma de un sentido más intelectual o emocional, pero lo que es seguro es que su aplicación en la iluminación forma parte del estilo de Suschitzky .

Fotogramas donde se encuentra el uso de este tipo de luz para separar al personaje del fondo. De igual forma en el primer fotograma es posible ver una mezcla de calidades y temperaturas de luz.

Así mismo otro elemento que aporta a la creación de este mundo particular, es el uso de lentes angulares durante el filme, presumiblemente 25mm-28mm, los cuáles son utilizados casi siempre en primeros planos o planos medios, y dotan a los rostros y los espacios de características que no están relacionadas con la realidad. Sin duda, este es un elemento que aporta a la construcción del estado mental del personaje, quién parece habitar en una recurrente pesadilla.

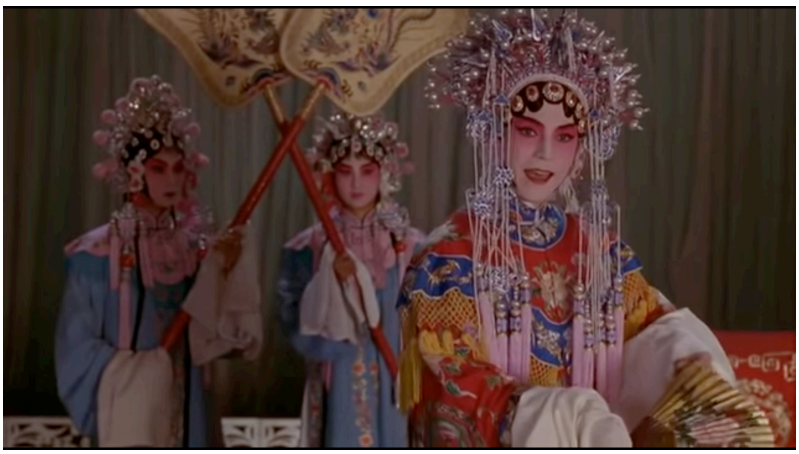
Uso de lentes angulares en primeros planos, los cuáles exageran las expresiones en los rostros.

Otro elemento a destacar dentro de la fotografía de esta película, es el uso del color. Según Peter Suschitzky, en general, en la mayor parte de sus películas, él no busca en el proceso de colorización dar un nuevo *look* al filme, si no que intenta que lo que esté frente a cámara sea lo más parecido a lo que verá después el espectador en la pantalla (Aftab, 2016). Es decir, Suschitzky, maneja el color a través del trabajo conjunto con el diseño de producción -como lo es la elección del color de las paredes, el color del vestuario, de la utilería, entre otros-, así como el control de la iluminación. Cabe aclarar que esto no quiere decir que sus películas no tengan un proceso de colorización y de corrección de color, si no que este proceso solo se enfoca en hacer ligeros cambios en el *look* del filme (Aftab, 2016).

Fotogramas de la película dónde se muestran dos ejemplos de la paleta de color. En el primero es posible ver una paleta cálida, ya que tiene lugar en la tarde, dentro de un departamento, la segunda escena tiene lugar en la noche y en ella se muestran tonos más fríos en la iluminación.

***M. Butterfly* (1993), dirigida por David Cronenberg**

Esta es la tercera película que el director canadiense David Cronenberg, hizo junto al director de fotografía Peter Suschitzky. Dentro de esta película, lo que me parece importante destacar dentro de la fotografía, es la creación de atmósferas muy estilizadas y expresivas, a través de elementos fotográficos como la iluminación, el color, el movimiento y el diseño de producción. Al igual que en la película antes analizada, dentro de esta obra no se retrata el mundo de la China comunista de los años 60's, a través de un sentido realista, si no que se lo hace a través de una forma más expresiva: este sin duda es un elemento constante en casi todas las obras del director David Cronenberg.



Fotograma de M Butterfly (1993).

Dentro de la construcción de la atmósfera, es posible identificar un uso generalizado del *low key*, a lo largo de toda la película, ya que están muy presentes las sombras y un gran contraste en los cuadros. De igual forma, es posible identificar otros elementos lumínicos

que ademán son constantes en otras de sus obras, como por ejemplo: Suschitzky busca guiar la atención del espectador a través del control de la luz a través de banderas. Estos efectos cumplen también la función de acentuar momentos de intensidad emocional para los actores. Un ejemplo de esto, es posible verlo cuando el personaje René Gallimard, interpretado por Jeremy Irons, mira por primera vez a la persona a quién interpreta a Madame Butterfly, con quién tendrá posteriormente una relación romántica. El efecto, que a simple vista no parece natural, es muy efectivo, ya que genera una sensación de intimidad, y de cercanía muy intensa.

Fotograma de M. Butterfly, dónde en un momento de intensidad emocional, el personaje se acerca hacia la cámara logrando que se genere este efecto lumínico. En el segundo fotograma se observa al personaje siendo acusado por su jefe, el control de la luz a través de las banderas intensifica la idea de que se encuentra en una situación compleja.

Otro elemento importante dentro de las atmósferas que construye Suschitzky, es que no es relevante para él, respetar la dirección de luz, ni justificarla dentro del cuadro, aunque esto no quiera decir que en ocasiones si se muestren fuentes lumínicas dentro del cuadro (Benjamin, 2016). Si se parte de la idea de que las películas de David Cronenberg construyen atmósferas y mundos sumamente expresivos y estilizados, la justificación de las fuentes de luz, no tienen una gran relevancia. Un ejemplo de esto es posible verlo cuando

René Gallimard conversa con Song Liling y las luces que inciden en sus rostros no tienen una justificación en el cuadro, ni provienen de las mismas fuentes de luz, ni respetan las direcciones de las mismas.

En estos dos fotogramas, que son plano contraplano, las luces que inciden en los rostros de los personajes, a pesar de que deberían venir desde la misma fuente, poseen cada una de ellas una temperatura diferente.

Otro de los elementos que me parece importante mencionar dentro de esta obra, es el uso del color. Generalmente durante el día se utilizan colores cálidos, que sugieren casi siempre una luz dura de sol de la tarde. Sin embargo, cuando existen escenas nocturnas se pueden ver varias mezclas de temperaturas de color en la iluminación. Por ejemplo los interiores poseen colores muy cálidos, en ocasiones provenientes de una fuente de luz justificada, cercana a los tonos rojos y amarillos, y los exteriores tienen colores azules, siempre con elementos cálidos de fondo, dotando a la imagen, junto con el diseño de producción, de un carácter onírico.

Esto tiene que ver, desde mi perspectiva, con el hecho de que es durante la noche, cuando el personaje de René Gallimard se encuentra con la persona a la que desea y ama profundamente: esta mezcla de colores azules y amarillos, habla del encuentro entre estos dos mundos, el occidental y el oriental. Cabe mencionar que esta forma de iluminar la noche de forma azulada está presente también en la película *Dead Ringers* (1988), lo que

quizás podría sugerir también la idea de que existe una manera determinada de aproximarse a ciertos espacios y momentos por parte del director de fotografía o el director.

En los primeros tres fotogramas se puede ver la mezcla de temperaturas que existen en la noche exterior; mientras que en el cuarto fotograma se observa el tratamiento de color en los interiores que tienen lugar en la noche.

Fotograma de Dead Ringers (1988), donde se da un tratamiento azulado a la noche.

Por último otro de los elementos que es preciso resaltar en la construcción visual de esta película, es el uso del movimiento. Si bien en *Naked Lunch*, el movimiento estaba

limitado a acompañar a los personajes, y en ciertos momentos tenía un carácter descriptivo, en *M. Butterfly* el uso de movimientos tridimensionales de cámara podría ser interpretado de varias maneras. Por ejemplo, cada nueva escena o secuencia, es seguida por un movimiento de cámara descriptivo, o de acompañamiento, que puede ser llevado a cabo a través de *dollys* o grúas, que descubren espacios no conocidos antes. De igual forma existen movimientos tridimensionales que están motivados por *beats* dramáticos dentro de la historia. Un ejemplo de esto es posible encontrarlo en el juicio que tiene lugar cerca del final, cuando el personaje de Gallimard descubre que en verdad es un hombre la mujer que él suponía amar; en ese momento hay un *dolly-in* que se acerca hasta el rostro perplejo del protagonista, acentuando la intensidad emocional del momento.

Existenz **(1999), dirigida por David Cronenberg**

Existenz, es la quinta película que Cronenberg realiza junto al fotógrafo Peter Suschitzky. Antes de esta, ambos habían trabajado en la película Crash (1995), la cuál se diferenciaba de cierta forma de las anteriores películas del director Canadiense, debido a que hablaba acerca de un grupo de personas, quienes tenían como fetiche sexual los carros y accidentes de tránsito. Es por eso que Existenz se podría considerar como un retorno a la creación de atmósferas, a mundos alejados de la realidad, en parte, quizás, debido a que el argumento original fue escrito por el mismo director.

La trama de la película se desarrolla alrededor de personajes que transitan a través de realidades virtuales, creadas con la ayuda de un videojuego que interactúa con el sistema

nervioso de la persona que se conecta a él. La mayor parte de la película el espectador no distingue si lo que está viendo es parte del juego o la realidad de los personajes.

Un elemento que ha estado presente dentro de algunas películas de Cronenberg, sobre las que se ha hablado anteriormente, es el uso de atmósferas oscuras, en el sentido de que hay muchas sombras profundas y contrastes en la mayor parte de los cuadros. En este caso, la luz de Existenz, es una iluminación por capas que utiliza Suschitzky, en ciertas partes del filme. Esta luz, es la que ayuda a crear la sensación de estar en un mundo diferente y único, a la vez que conecta a este estilo con una construcción más clásica de la luz, donde esta expresa elementos emocionales del personaje. En el caso específico de esta película, muchas veces las luces del fondo están motivadas por elementos lumínicos que forman parte de los decorados, y que en ocasiones poseen temperaturas de color diferentes a las luces principales o *key lights*.

En estos cuatro fotogramas de la película se puede observar la iluminación por capas dónde el fondo está iluminado con una luz diferente que el personaje principal, a la vez que este

posee otra temperatura de color que el sujeto. Muchas veces son más de dos o tres luces las que iluminan el fondo, que al mismo tiempo dan profundidad al cuadro.

Otro elemento que es importante mencionar dentro de la cinematografía de esta película, es el uso del color. Al ser una realidad creada y compleja – algo que el espectador descubre al final-, ciertos elementos como la luz y el color cambian radicalmente de un momento a otro sin ninguna motivación aparente. Esto se relaciona, bajo una interpretación personal, con el hecho de que lo que está viendo el espectador no es real y más bien responde a la voluntad arbitraria de la persona que controla y diseña este juego de video.

Dos fotogramas de la película, dónde según las palabras del director, expuestas en el audio-comentario de la película, se utilizó una pantalla de proyección de fondo para dar al camino este color azul.

Estos dos fotogramas, corresponden al momento siguiente al antes mostrado, y tienen lugar en un exterior- noche, sin embargo en ellos, ha desaparecido el color azul que estaba presente en los planos anteriores.

Otro ejemplo de esto se muestra en estos dos fotogramas, dónde el color del fondo cambia repentinamente de azul a rojo, de un corte a otro, quizás como una premonición de la relación sexual que tendrán Allegra Geller con Ted Pikul momentos más tarde.

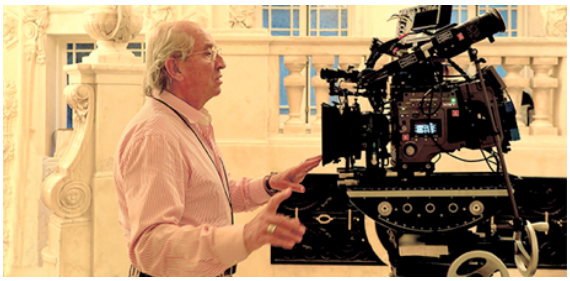
En relación al color y la luz, es preciso afirmar que el filme, en cierto sentido se relaciona con algunos de los elementos estéticos que se repiten en otras películas que Suschitzky ha fotografiado para el director canadiense. Uno de ellos es la mezcla de temperaturas de color al iluminar rostros. Por ejemplo durante la noche, dentro de los decorados, casi siempre está presente una luz cálida, amarillenta, motivada por lámparas que forman parte del cuadro, a la vez que el exterior posee un tono azulado. De igual forma, en el día existe regularmente este mismo esquema lumínico, que se caracteriza por el uso contínuo del *kicker*, y varias temperaturas de color, que separan al personaje del fondo.

Ejemplos de mezclas de temperaturas de color, en una paleta que usa colores como el amarillo y el naranja, así como el azul, lo que dota a la película de un look que conecta muy bien con la lógica 'virtual' de la película.

Por último quiero mencionar un elemento que permanece constante en todas las películas que han realizado juntos Cronenberg y Suschitzky: El hecho de usar ópticas angulares, que a la vez permanecen constantes durante toda la obra (Tong, 2013). Dentro de Existenz, esto es evidente; sin embargo, y a pesar de que el uso de este tipo de óptica pueda ser interpretado por el espectador como una característica del estilo de David Cronenberg, en películas como *Spider*(2002), su uso cobra un mayor significado y aporta estéticamente a la construcción del personaje. En el caso de Spider, el cual es un hombre perturbado por su pasado, quien además tiene algún tipo de enfermedad mental, el uso de lentes angulares, en primeros planos, dotan al rostro de características poco naturales, al mismo tiempo que expresan un aspecto interior del personaje.

Spider (2002), dirigida por David Cronenberg.

b. Vittorio Storaro



Vittorio Storaro usando una Sony F65 durante el rodaje de la película Café Society (2016), dirigida por Woody Allen. Tomada de la página web de Film and Digital Times.

Datos biográficos

Vittorio Storaro nace en Roma en el año de 1940. Su relación con el cine, tiene que ver con su Padre, quién era proyeccionista en estudio Lux Film. Este mismo sería quién desde que Vittorio tenía once años, motivó a su hijo para que estudie fotografía en un centro denominado, Istituto Técnico Fotografico Duca D'Aosta. Tras cinco años de permanecer en este centro educacional, estudió dos años en el Centro Italiano de Addestramento Cinematografico. Seguido a esto, finalmente terminó sus estudios cinematográficos en el Centro Sperimentale di Cinematografia en el año de 1960, como menciona Storaro en una estrevista hecha por Grierson y Goodridge (2012).

Sus inicios en la industria cinematográfica italiana están relacionados con el director de fotografía, Marco Scarpelli, de quién sería su primer asistente de cámara durante cinco largometrajes. Sin embargo, un hecho que marcó definitivamente su carrera fue el haber trabajado en la ópera prima del director Bernardo Bertolucci llamada Prima della revolucione (1964), siendo primer asistente de cámara del fotógrafo italiano Aldo Scavarda en dicha obra.

A lo largo de los años 60, Storaro dirigió también la fotografía de cerca de seis cortometrajes y varios documentales. A pesar de esto, esta etapa no fue tan prolífica si se compara con sus años posteriores. Sin embargo, fue en este periodo de su vida en que Storaro pudo profundizar en el estudio de las diferentes ramas del arte, hecho que sirvió para que pueda poseer un gran conocimiento alrededor del mundo artístico, tal y como lo mencionan Grierson y Goodridge (2012).

En el año de 1969 , Storaro fotografía su primera película, titulada *Giovinezza, giovinezza*, la cuál fue dirigida por el italiano, Franco Rossi. En ese mismo año tuvo la oportunidad de realizar la primera película con el mítico director y guionista Bernardo Bertolucci, llamada *Strategia del ragno* (1970) , con quién posteriormente desarrollaría una brillante y prolífica relación creativa, la misma que quedaría marcada en la historia del cine.

Posteriormente Storaro realizaría joyas inolvidables de la historia del cine como *Il conformista* (1970), *Ultimo Tango a Parigi* (1972), *Novecento* (1976), *La luna* (1979), *The Last Emperor* (1987)- película con la que ganaría su segundo Oscar-, *The Sheltering Sky* (1990) y *Little Buddha* (1993), todas ellas con el director Bernardo Bertolucci. Igualmente colaboró con el gran director estadounidense Francis Ford Coppola, en la también oscarizada *Apocalypse Now* (1978), en *One from the heart* (1981), y en *Tucker: The man and his dream* (1988). Así mismo trabajó junto al director Warren Beatty en sus películas *Reds* (1981), por la que ganó su tercer Oscar; en la película *Dick Tracy* (1990), y por último en el filme *Bulworth* (1998). Así mismo ha colaborado con otros grandes directores como el estadounidense Woody Allen y el español Carlos Saura.

Notas sobre su trabajo

Algunas de las cosas que me parecen importantes, dentro de la forma de trabajar de Storaro, es el uso del color, además de sus composiciones y el planteamiento poético de la luz. Para Storaro, quien se ha influenciado del escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe, al plantear una influencia psicológica y emocional de cada color del espectro lumínico, cada uno de los elementos que forman parte del filme deben tener una idea, o una motivación, emocional o intelectual (Thompson, 1992).

Para esto Storaro ha dotado a cada color de un significado específico, que a la vez él relaciona con el ciclo vital del ser humano, tal como lo menciona en el documental *Writing with Light: Vittorio Storaro* (1992), dirigido por David Thompson. En él explica lo que cada color representa para él, tal como se expone a continuación: el color negro representa el inconsciente, y en un sentido existencial este se situaría antes del inicio del ciclo vital. A este color le sucede el color rojo, que se relaciona con el nacimiento, y la primera infancia, al ser este el color de la sangre. Al color rojo le sigue el color naranja, el mismo que representa el calor, la relación con la familia. Al color naranja le sigue el amarillo, que tiene que ver con la idea de la toma de conciencia. A este le sigue el color verde, que se refiere al saber, al conocimiento. Al verde le sigue el color azul, que se relaciona con lo masculino, con la inteligencia humana. Al azul le sigue el color índigo, el cuál habla de la persona y el poder material adquirido a lo largo de su vida. A este le sigue el violeta, que representa la vejez, el último momento de la existencia. Y por último viene el blanco, el cuál es la suma de todos los colores, y representa el equilibrio. Esta clasificación, aunque en un principio parezca

rígida, habla de la forma intelectual en que Storaro concibe y se aproxima la luz, el color, y todos los elementos con los que trabaja el director de fotografía.

Así mismo, otro factor importante que vale la pena señalar, es su forma de trabajar: al concebir sus ideas fotográficas, casi siempre establece relaciones emocionales entre los elementos de la fotografía, al igual que metáforas, dónde cada uno de los factores, como la dirección de luz, la sombra, el color, el movimiento, la óptica, poseen una razón de ser, un valor simbólico, intelectual o emocional (Pizzello, 2017).

Otro elemento que me parece importante en su forma de concebir el oficio cinematográfico, es la relevancia que este le da a la cultura, a la educación, a la sensibilidad y a la personalidad del director de fotografía. Para él, este debe ser alguien que posea conocimientos -obviamente además de los técnicos- en filosofía, música, literatura, pintura, arquitectura, entre otros ; ya que una educación amplia le proporciona mayores herramientas para llevar a cabo esa gran responsabilidad que es escribir, diseñar, dar sentido y unidad a una historia, sus imágenes y todos los elementos que las componen, a través de la luz y el color, como lo menciona en la entrevista hecha por Grierson y Goodridge (2012).

Así mismo, Storaro, a diferencia de Suschitzky, antes de realizar cada película, realiza una investigación exhaustiva acerca de referentes pictóricos, fotográficos y cinematográficos que puedan tener relación con la película, por ejemplo menciona Storaro que *Citizen Kane* (1945), dirigida por Orson Wells, y fotografiada por Greg Tolland – quién sería su mayor influencia fotográfica-, es una referencia para Il conformista (Heuring, 2013).

Esto se relaciona al hecho de que Storaro pertenece a una generación de fotógrafos alrededor de Europa y Estados Unidos, que se caracterizaron por un uso dramático e intelectual del color, entre los que se encuentran exponentes como Vilmos Zsigmond, Luciano Tobari, Sven Nikvist, Billy Williams, entre otros. Según Storaro en los años 60's el color era muy plano y los fotógrafos no le daban una gran atención a las capacidades dramáticas de este, por lo que se afirma que la generación de Storaro pudo diferenciarse de la anterior, no en un sentido técnico, sino cultural, como lo expresa en la entrevista que daría al Global Cinematography Institute (Neyman, 2015).

Pienso que Storaro ha llevado a un nivel superior al pensamiento y al trabajo alrededor del director de fotografía. Esto no quiere decir que en la historia no han existido y sigan existiendo grandes operadores, y pensadores, directores de fotografía, con importantes cualidades, si no que de alguna forma, debido a la repercusión que sus obras han tenido dentro de la historia de la cinematografía contemporánea, los espectadores han podido acercarse a su forma tan personal de pensar al cine y la fotografía.

A continuación se analizan los elementos más relevantes de las películas que de alguna forma han influido en la forma en que entiendo y trabajo dentro de este oficio.

***Il conformista* (1970), dirigida por Bernardo Bertolucci**.

Cuando apenas tiene 30 años, Storaro realiza su segundo largometraje junto al director italiano Bernardo Bertolucci, *Il conformista* (1970), ambientado en la Italia y Francia de los años 30, antes de la cuál habían realizado juntos *La strategia del ragno* (1969). Esta película, sin duda es considerada por muchos como una joya de la cinematografía mundial,

por el uso de metáforas y símbolos dentro del color y la luz, además del comentario político y existencial, que esta hace sobre Italia y el fascismo.

La película habla acerca de un hombre, Marcelo Clerici, funcionario de la policía política fascista italiana, al que se le encarga matar a quién un día fuera su profesor de filosofía y que ahora vive en Paris. Sin embargo, Clerici tiene un lado oculto: él un día mató a un hombre por el que se sintió atraído sexualmente, por lo que el resto de su vida reprime su condición de homosexual, para poder ser alguien normal a los ojos de los demás, lo que lo convierte en un conformista. A partir de estas ideas, Storaro, junto con Bertolucci, pudieron plantear metáforas visuales que hablen acerca del personaje y sus conflictos.

Existen varias formas de expresar estas ideas por parte del director y el director de fotografía a través del color y la luz dentro de la película. Un ejemplo de esto son las primeras escenas del filme, las cuáles tienen una paleta de color muy limitada, dónde según Bertolucci esta estaba diseñada con la finalidad de que no exista armonía entre ellas (Thompson, 1992). De igual forma, en ellas, las sombras y la oscuridad son algo latente, al igual que la presencia de obras arquitectónicas monumentales, líneas rectas y diagonales, que de alguna forma hablan de la época fascista italiana, dónde el hombre se encontraba oprimido por las estructuras.

En los dos primeros fotogramas de Il Conformista se puede ver la atmósfera que corresponde a la primera secuencia, dónde hay una gran presencia de sombras. En los siguientes fotogramas se puede ver la imponencia de las estructuras pertenecientes a la época fascista italiana, dónde el ser humano se ve reducido a un instrumento del poder.

Otro ejemplo de esto, es posible encontrarlo en la escena que tiene lugar en el departamento de Stefanía Sandrelli, novia de Clerici, donde las sombras que se construyeron alrededor del personaje como si fuesen una cárcel, estaban inspiradas en el cine expresionista, y buscaban transmitir el estado mental del personaje: ellas expresan el conflicto que existe entre la relación de pareja de ambos personajes, al mismo tiempo que se constituyen como una exteriorización lumínica de lo que siente Marcelo Clerici en ese momento, así como lo afirma en una entrevista hecha por Tim Grierson y Mike Goodridge (2012).

En estos dos fotogramas se ilustra perfectamente la diferencia entre luz y sombra, y las influencias expresionistas, y del cine negro en ciertas secuencias de esta película.

Sin embargo, dentro de la historia, cuando el personaje debe viajar de Italia a Francia a través de un tren, con el fin de matar a quién había sido su profesor, un cambio estético muy hermoso sucede ante los ojos del espectador. La propuesta fotográfica, hasta el momento casi monocromática y sombría, se ve transgredida por luces y elementos de diseño de producción azules y amarillos. Estas se muestran como una promesa de cambio, dónde el concepto e idea de libertad se ven representados a través de estos dos colores. Es por eso que cuando la pareja llega hasta Paris, dentro del espectro cromático estos colores se hacen cada vez más presentes en la historia. De igual forma la película en ese punto pierde la estética sombría *low key* antes establecida, por lo que el contraste entre luz y sombra no se encuentra tan acentuado como en un principio (Thompson, 1992).

Estos dos fotogramas muestran el cambio de color que se presenta cuando los personajes están en el tren. De alguna forma esta presencia de nuevos colores anuncia la nueva paleta cromática que sucederá en las próximas escenas.

Fotogramas de las secuencias que tienen lugar en Paris, donde hay una paleta de color diferente, que se presenta como una promesa o idea de libertad.

A pesar de que estos cambios se vuelven evidentes dentro de la historia, es importante mencionar bajo qué concepto se estructuró la luz dentro de esta obra. Como se afirmó anteriormente, Storaro es un estudioso del arte, y dentro de una de sus obras más admiradas, como lo es la *Vocazione di San Matteo* (1601), de Michelangelo Merisi da Caravaggio, pudo encontrar una idea que articularía todo el discurso visual de esta obra, al mismo tiempo que serviría para hacer una descripción psicológica-lumínica del personaje. Storaro, al analizar este cuadro, se da cuenta de que es uno de los pocos cuadros en la historia de la pintura que habla tan claramente acerca de la diferencia entre lo que representa la luz y la oscuridad, lo divino y lo humano, dentro del ser (Heuring, 2016) . Partiendo de esta premisa, y en relación a la película, según Storaro, la luz representa el lado consciente de Clerici, es decir la arista a través de la cuál él decide mostrarse ante el mundo. Por otro lado, la oscuridad se refiere al lado oculto del personaje, a un lado

inconsciente que no se muestra ante los otros, el pasado oculto, y las verdades que permanecen veladas (Thompson, 1992).

Michelangelo Merisi da Caravaggio, Vocazione di san Matteo (1601).

Dentro de las secuencias que corresponden al clímax, y la resolución existe un cambio y una progresión evidente en relación al uso del color, y la iluminación. Si bien en la mayor parte de las secuencias que tienen lugar en Paris, primaban los colores amarillo y azul, al mismo tiempo que no existía un gran contraste entre la luz y la sombra, en la escena en que asesinan al profesor de Clerici y a su esposa, la paleta de color se torna blanca.

Sin embargo, en una de las secuencias finales, cuando vemos al protagonista junto con su hijo, y este está de vuelta en Italia, la paleta de colores y la luz vuelve a ser como había sido mostrada en un principio: es decir se muestra una atmósfera donde las sombras poseen una importancia significativa y existe poca armonía en la paleta de colores, que hablan de la idea de que dentro del personaje, nada ha cambiado; aunque de fondo muchas veces se muestren objetos y luces en el fondo con tonos amarillos y azulados que, bajo un

punto de vista personal, la presencia de estos hacen alusión al pasado o a una promesa lejana de libertad.

Los dos primeros fotograma corresponden a la escena cuando los fascistas asesinan al profesor y a su esposa. Los últimos dos, los cuáles son muy oscuros, y poseen elementos azules, corresponden a la escena cuando Marcelo Clerici y su esposa regresan a la Italia fascista y sombría.

En el plano final del filme, es posible ver un cambio en la iluminación y el color que resulta dramáticamente muy efectivo además de que posee una gran fuerza visual. Cuando Clerici, después de encontrarse con la persona a la que pensó que había matado en el pasado por tratar de seducirlo, mira como una manifestación antifascista camina en medio de la calle y pasa junto a su lado. Clerici, después de abandonar a su amigo ciego, se aleja de ella y se sienta en un lugar cercano. Tras de él un hombre desnudo lo mira y lo trata de seducir; cuando el protagonista se da la vuelta y lo observa, al mismo tiempo que mira a cámara, la luz amarilla y rojiza del fuego que se encuentra ardiendo a su costado invade su rostro: Quizá esta imagen haga alusión a una comprensión del personaje de una verdad interior, de su condición sexual. Este tipo de iluminación y esta paleta de colores que no se

habían mostrado en los personajes en este tipo de espacios hablan evidentemente de un cambio dentro del personaje.

Fotogramas de la escena final, cuando Marcelo Clerici tiene una revelación sobre sí mismo.

***Apocalypse now* (1979), dirigida por Francis Ford Coppola**

Esta obra maestra es la primera película que Storaro realizaría dentro de la industria de Hollywood, junto al director Francis Ford Coppola - con quién haría dos largometrajes más y un cortometraje-, y por la que sería reconocido con su primer premio Oscar. En ella, Storaro pudo articular un discurso visual muy claro y efectivo, basado en metáforas visuales, interpretaciones fotográficas de la obra, que ciertamente generarían que esta sea considerada como un clásico imprescindible del cine contemporáneo, y de la dirección de fotografía.

Fotograma de Apocalypse now (1979).

La historia, la cuál es una adaptación de la novela *El corazón de las tinieblas* (1899) escrita por Joseph Conrad, habla desde un punto de vista anticolonialista, de las intenciones de imposición y conquista de Estados Unidos en Vietman, a través de la guerra, al mismo tiempo que reflexiona sobre la condición humana, y las fuerzas incontrolables de la naturaleza de las que también forma parte el hombre. En este contexto se narra la historia del capitán Willard – a quién se muestra como alguien perturbado por la guerra-, al que se le encarga encontrar y matar al coronel Kurtz, quien vive en medio de la selva, rodeado de nativos que al mismo tiempo le rinden culto como si fuese una deidad.

Al plantear un esquema visual, Storaro se basó en la idea general de que la obra escrita tanto como la película tratan sobre la imposición de una cultura sobre otra; por lo que todos los elementos que formaban parte de la dirección de fotografía debían conjugarse para expresar este conflicto (Thompson, 1992). Un ejemplo de esto es posible verlo en la diferencia que existe en la luz natural y la luz artificial dentro del filme: las fuerzas naturales que se muestran, como la selva, los animales, los nativos que rodean a Kurtz, estarían representados a través de fuentes de luz naturales como la luz del sol o el fuego. Por otro lado, los invasores norteamericanos, serían mostrados, en ciertas situaciones a través de fuentes de luz artificiales, como el humo, ó como por la generada por los reflectores en los campamentos, o las explosiones que tenían lugar en la selva, todo esto para expresar una evidente contradicción entre estas dos fuerzas en conflicto (Pizzello, 2017).

En estos dos frames de Apocalypse Now se puede ver cómo se manejó el concepto de la luz artificial dentro de la película. En el primer fotograma está presente la luz artificial generada por las explosiones de Napalm, y en la segunda la luz artificial dentro de un campamento militar.

Estos dos fotogramas en cambio son un ejemplo de luz motivada por fuentes naturales, las mismas que expresan la energía opuesta a la que se enfrentan las tropas estadounidenses.

Así mismo Storaro decidió retratar el mundo de la selva a través de colores que no sean realistas (Thompson 1992). Un ejemplo de esto es posible verlo en el empleo del color naranja, el cuál se muestra saturado a lo largo de toda la película. Si bien no se explica el significado intelectual de su uso, su presencia habla de una interpretación poco realista de este mundo.

Fotograma de la película dónde se muestra el uso del naranja en muchos espacios relacionados a la naturaleza.

De igual forma, el color negro tiene una gran importancia dentro de la paleta de color de la película, ya que para Storaro este representaba el lado inconsciente del ser humano, la energía destructiva que vive dentro él, que en este caso específico es encarnado por la figura del coronel Kurtz (Pizzello, 2017). Es por eso que en las escenas memorables como la del inicio, cuando Willard está solo en su cuarto y tiene un episodio de locura, o como la escena espectacular que sucede en el puente Do lung, dónde se da un enfrentamiento violento en un contexto de locura y horror, el dramatismo que genera el color negro en ellas es evidente.

El primer fotograma corresponde a la escena primera donde se ve al capitán Willard por primera vez en su habitación. El segundo fotograma corresponde a la secuencia que tiene lugar en el puento Do lung.

Así mismo, en escenas como las que suceden al final, cuando Willard conoce y se enfrenta con el coronel Kurtz, la contradicción entre el color negro y el naranja, tiene un significado metafórico, planteado desde la dirección de fotografía. Mientras ellos mantienen a lo largo de los días, una serie de conversaciones, dentro de estas escenas hay muy pocos espacios en el cuarto que no son totalmente negros. Esta dinámica que existe en las escenas, en las que el personaje de Kurtz sale intermitentemente de las sombras negras, y entra a una luz naranja, se refiere al descubrimiento por parte del espectador de algún indicio sobre la naturaleza incomprensible de Kurtz, y las fuerzas que lo motivan (Thompson, 1992).

En estos fotogramas, pertenecientes a la última secuencia del filme, se ve la contradicción entre la luz y la sombra, encarnados en el color naranja y el color negro respectivamente.

En ciertas ocasiones, como se mencionó en la introducción, Storaro usa todo tipo de referencias visuales como investigación antes de realizar cada película. Esta obra, no fue la

excepción y en relación a los colores, usó ilustraciones pertenecientes a una tira cómica Tarzán realizada por el estadounidense Burne Hogarth (1911-1996), como inspiración, ya que los colores eran fuertes y muy saturados. Así mismo le inspiraron las pinturas sobre la selva del francés Henry Rousseau (1844-1910), que igualmente muestra colores saturados, así como paisajes no realistas sobre la naturaleza, algo que influenciaría profundamente a Storaro en la forma en que retrataría la naturaleza (Pizzello, 2017).

Ilustración de la tira cómica Tarzán de Burne Hogarth, donde existe una paleta de color con predominancia naranja, al igual que en Apocalypse Now.

Henri Rousseau, Tiger in a tropical Storm (1891).

Por último, es importante plantear una pregunta que surge al ver la película, y que de cierta forma habla también del conflicto que la fotografía intenta comunicar al

espectador: ¿Cómo una obra que habla acerca de la guerra y sus atrocidades puede llegar a retratarla de una manera hermosa y estilizada? Al respecto Storaro menciona que con esta decisión busco enfrentar al horror que representa la guerra, contra la belleza que se muestran en los paisajes, en el color, en la puesta en escena de toda la película (Pizzello, 2017).

La Luna (1979), dirigida por Bernardo Bertolucci

Esta sería la quinta película que Storaro realizaría junto al director italiano Bernardo Bertolucci. A pesar de que *La Luna* se estrenó el mismo año que *Apocalypse Now*, hay que recordar que cuando Storaro terminó de rodar la película de Coppola, decidió parar su trabajo como director de fotografía durante un año, con el fin de estudiar distintas ramas del arte como la pintura, la literatura, la arquitectura y la fotografía fija, así como lo afirma en la entrevista hecha por Tim Grierson y Mike Goodridge (2012).

Fotograma de La Luna (1979).

A partir de este periodo de estudio, Storaro pudo articular un nuevo discurso alrededor del color, en el cuál cada color de la rueda cromática corresponde a una emoción y a un periodo de la vida del personaje. Esta teoría del color, vería su máxima expresión en la memorable *The Last Emperor* (1987), y en la no menos importante *The Sheltering Sky* (1990), ambas dirigidas también por Bertolucci, dónde identificaría a cada uno de los colores del espectro cromático con las etapas de la vida del personaje que forma parte de la historia (Thompson, 1992).

En este fotograma de The Last Emperor (1987), se muestra la etapa de juventud del emperador, dónde el color verde representa la libertad, el conocimiento, el descubrimiento, exterior e interior. Este cambio es motivado por la introducción de un nuevo tutor en la vida del emperador.

En *La Luna*, la historia se centra en la relación de carácter incestuoso entre una madre, Caterin, quién es una cantante de ópera en Italia y su hijo adolescente Joe quien a la vez tiene una adicción hacia la heroína. A pesar de que la representación de la dependencia hacia las drogas, no sea una de sus mayores fortalezas, esta película me ha inspirado en relación al uso del color, la luz, y la construcción de metáforas y significados visuales, que se asientan en el empleo de los elementos antes mencionados, así como también en un diseño de producción muy logrado, que juntos construyen una película muy compleja, que cuestiona temas sensibles dentro de la cultura occidental (Cott, 1979).

Uno de los elementos visuales que me parece importante destacar es el significado que posee el color azul. En este caso el mismo se muestra a través de una simbología mítica que relaciona a la luna con la madre, por lo que representa la feminidad, aunque también encarna el poder de la madre que se manifiesta de una forma subconsciente dentro del personaje de Joe, así como lo afirma Storaro en la entrevista que le hicieron Grierson y Goodridge (2012). Un ejemplo del uso del color azul en un sentido onírico y romántico, es posible verlo en la segunda escena del filme, dónde la madre Caterina lleva a Joe en una bicicleta a través de un paisaje impresionante.

Fotogramas de la segunda escena de La Luna, dónde el color , la atmósfera, sugieren la mirada romántica que posee el niño de la figura de su madre.

Otro ejemplo de la fuerza que posee el color azul, para el personaje de Joe, es posible observarlo en la escena cuando el personaje va al cine junto a una chica; en un momento determinado cuando se sugiere que ellos tendrán sexo, el techo del cine se abre y aparece el cielo azul y en medio la luna, en ese instante la iluminación roja de la escena cambia y se

vuelve un poco azulada, a la vez que Joe afirma a su compañera que debe irse, como si un llamado desde su interior no le permitiera estar ahí.

Secuencia de fotogramas que habla acerca del poder inconsciente que tiene la Madre en Joe, que se muestra a través del cambio de color y tonalidades.

La paleta de color azul, y sus diferentes tonalidades, muchas veces mostradas a través de colores pasteles, son elementos que se repiten a través de varias secuencias del filme. Sin embargo, es posible afirmar que dentro de esta obra no existe una progresión o evolución en el color, la iluminación y el movimiento, a diferencia de películas antes expuestas como *Il Conformista* (1970) o *Apocalypse Now* (1979), más bien estos elementos permanecen constantes dentro de la película y construyen un *look* determinado.

Ejemplo de la paleta de color con tonos pasteles, es decir con colores poco saturados, que posee generalmente la película.

En cuánto a la forma de iluminar es posible decir que muchas veces existe una mezcla de calidades lumínicas: por ejemplo el constante uso de una luz generalmente suave, que aparentemente procede de una única fuente, la misma que cambia en ciertos momentos y se convierte en una luz dura y contrastada. Por un lado, las luces suaves y laterales

aparecen durante el día y son un elemento que se repite dentro de la película, mientras que la iluminación más dramática y contrastada aparece durante la noche, sobre todo en momentos de intensidad emocional, como por ejemplo cuando Joe entra en crisis por su abstinencia hacia la heroína.

En el primer fotograma de la La Luna, corresponde al momento cuando Caterina, busca al padre de Joe, en él se puede ver el uso de la luz suave, en este caso la del sol, con tonalidades rojizas, que incide en su rostro. Por otro lado en el segundo fotograma es posible ver una luz entre suave y dura que genera una sombra en el rostro de la protagonista, la misma que en ese momento se da cuenta que desea a su hijo de forma sexual.

Otro color que tiene cierta relevancia dentro de la película es el rojo y sus tonalidades cercanas como el rosado. Bajo la clasificación cromática que expone Storaro, el color rojo se refiere a lo primario, a la infancia, a la sangre, al deseo (Thompson, 2012). Es por eso, que en ciertas escenas al personaje de Joe se lo puede identificar bajo este color, al igual que en otras escenas a la Madre. Así mismo en otras ocasiones, Joe viste y se identifica con colores azules pasteles, poco saturados, lo que habla de cierta ambigüedad en cuánto a los personajes, sugiriendo el vínculo ambiguo que ellos tienen, el mismo que se expresa a través del color, y la luz, así como también a través de elementos del diseño de producción como la ropa o los decorados.

En estos cuatro fotogramas es posible ver el contraste que existe entre planos en cuánto al uso del color en relación a los personajes, en el diseño de producción y en la fotografía.

Bajo un punto de vista personal, puedo decir que el *look* constante que da identidad a toda la película, se debe a que el filme se basa en una aproximación en ciertos momentos realista, del subconsciente de los personajes, de los mitos y símbolos – enfocada bajo una perspectiva psicoanalista- (Cott, 1979), lo que genera una contradicción, no tan evidente, cuando se piensa en estos dos elementos forman parte de la película, como lo es el estético y el inconsciente.

Fotograma final de la película.

C. Alexis Zabé

Fotografía de Alexis Zabé tomada de su página web oficial.

Nace en la ciudad de México. Si bien sus datos biográficos son escasos, se explica en una reseña escrita por Todd Longwell (2017), para la revista Variety , que desde que era adolescente, Zabé pudo desarrollar una conexión profunda con las películas y el cine, al cuál acudía constantemente, motivado por su Padre. Se sabe también que estudió cinematografía en el prestigioso Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la Universidad Autónoma de México (UNAM), dónde han estudiado también grandes

personalidades del cine mexicano y mundial como el fotógrafo Emmanuel Lubezki, el director Alfonso Cuarón o también el director mexicano Fernando Eimbcke.

A pesar de no tener una carrera tan prolífica, como los fotógrafos mundialmente reconocidos antes expuestos, Zabé ha generado obras notables, de gran calidad dentro del cine latinoamericano. Una relación profesional muy enriquecedora para su carrera como fotógrafo es la que mantendría con el cineasta mexicano Fernando Eimbcke, con quién filmaría el popular largometraje Temporada de Patos (2004), - de la cuál se hablará posteriormente- con el cual ganará el premio Ariel a mejor cinematografía, el mismo se constituye como el más importante que entrega la Academia Cinematográfica Mexicana cada año. Igualmente, con el mismo director realizaría la película Lake Tahoe (2008), la cuál tendría un recorrido extenso por muchos festivales de Europa y Sudamérica, tal como es posible ver en la pagina de International Movie Database (2018).

Otra relación significativa en su carrera artística, es la que mantendría con el cineasta mexicano Carlos Reygadas, a través de la cuál su trabajo pudo ser conocido en todo el mundo. A diferencia de la relación que tendría con el director Fernando Eimbcke, Zabé trabaja junto a Reygadas cuando este había filmado ya dos obras importantes en su filmografía como lo son *Japón* (2002) y *Batalla en el cielo* (2005). En el año de 2007, ambos colaboran en la película Luz Silenciosa, con la que Reygadas ganaría el premio del jurado del Festival de Cannes. De igual forma Zabé es reconocido con su segundo premio Ariel a la mejor cinematografía, al mismo tiempo que obtiene un reconocimiento por su fotografía en el Festival Internacional de La Habana. Cinco años más tarde Reygadas y Zabé colaborarían, en un filme que, bajo mi punto de vista, es una obra maestra, la película *Post Tenebras Lux*

(2012), que le traería un reconocimiento mundial al director mexicano, ya que con ella ganaría el premio a mejor director en el festival de Cannes de ese año.

A lo largo de su carrera, Zabé ha podido trabajar en una gran cantidad de videoclips, así como también ha tenido un recorrido considerable dentro del mundo de la publicidad. Igualmente ha trabajado con directores como Harmony Korine – famoso por su colaboración como guionista en la película *Kids* (1995), de Larry Clark, ó por la realización de películas como *Gummo* (1997)-, fotografiando los cortometrajes *Umshini Wam* (2010), y *Snowballs* (2011). Igualmente ha trabajado en producciones independientes en los Estados Unidos como la recientemente estrenada y popular *The Florida Project* (2017), dirigida por Sean Baker, la misma que obtuvo una nominación a los premios Oscar, por la actuación del reconocido actor Willem Dafoe.

Notas sobre su trabajo

A pesar de que anteriormente se expusieron largas trayectorias, de grandes exponentes de la cinematografía mundial y de la historia del cine como lo son Peter Suschitzky y Vittorio Storaro, he decidido hablar sobre este director de fotografía, que si bien no posee una vasta filmografía, me parece que su trabajo es coherente, a la vez que habla del gran nivel que tienen ciertas películas y directores de fotografía dentro del cine latinoamericano, las cuáles muchas veces no son estudiadas.

De igual forma, a Zabé lo veo como un referente más cercano en relación a la cinematografía, por obvias razones culturales, a la vez que considero que en poco tiempo ha podido desarrollar y trabajar en obras notables del cine mexicano y mundial, por lo que no

dudo que su carrera tiene un futuro prometedor. Así mismo es importante resaltar, que si bien el trabajo de Zabé, no es totalmente reconocido por el gran público, referentes de la fotografía, como por ejemplo el ganador del Oscar, Emmanuel Lubezky, ha reconocido el valor de su trabajo como fotógrafo de una manera pública (Tiquet, 2016).

En relación a su forma de trabajar, es posible afirmar que en cuánto a la ficción, Zabé tiene una aproximación más realista hacia el tratamiento de la luz, el color, el movimiento. Esto sobre todo se muestra en la construcción de la iluminación en interiores, al igual que se muestra en un uso magistral de la luz natural en exteriores, como es posible verlo en películas como *Silent Light* (2007), *Lake Tahoe* (2008), o como en las secuencias iniciales memorables de *Post Tenebras Lux* (2012). Esta forma de trabajar según Zabé, parte de entendimiento intuitivo y natural de la luz: Cuando Zabé llega al set realiza un ejercicio de contemplación y observación de la luz, el mismo que le permite saber de qué forma ubicar la cámara y cómo será al plano. Algo que dista mucho de la planificación y la minuciosidad de otros directores de fotografía, tal como lo menciona en una entrevista realizada en el marco del Festival International du Film d'Amiens (2011).

Sin duda esta forma de trabajar la luz, se relaciona con el estilo que tienen los directores con los que trabaja, por ejemplo Fernando Eimbecke, en *Temporada de patos* (2002), usaba locaciones reales y actores naturales, a la vez que se vio influenciado, al igual que Zabé, por directores como Jim Jarmusch (Sánchez, 2017), Nick Cassavetes, y miembros de la *Nouvelle Vague*, quiénes generalmente usan tipos de luz y representaciones más naturales de la realidad, y menos expresivas (Fabre, 2011). Así mismo, Carlos Reygadas es

conocido por filmar muchas veces en locaciones reales, con actores naturales, y en muchos exteriores, con construcciones lumínicas más realistas.

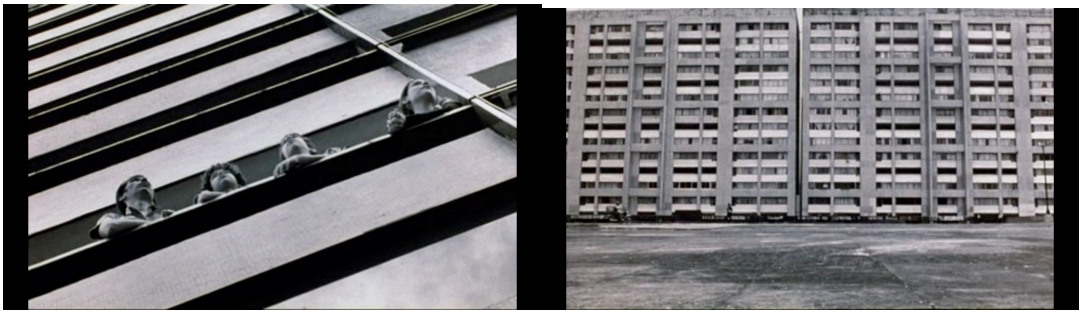
Sin embargo cuando se mira el trabajo de Zabé, como por ejemplo la publicidad en la que ha trabajado, los videoclips que ha fotografiado, o los cortometrajes que ha realizado junto al director canadiense Harmory Korine, es posible también ver en su trabajo influencias más expresivas, que convierten a su estilo en algo más ecléctico.

***Temporada de patos* (2004), dirigida por Fernando Eimbcke**

Es la ópera prima del director Fernando Eimbcke y la primera película de ficción del director de fotografía Alexis Zabé, el cuál antes solo había fotografiado cortometrajes, series de televisión y un documental. Con ella, Zabé ganaría cierto reconocimiento en el ámbito del cine mexicano, ya que sería reconocido con el Premio Ariel a mejor fotografía en el año 2004. Esta es una comedia coral en la que se narra la historia de dos amigos adolescentes, Flama y Moko, quiénes conocen a una vecina Rita, y a un repartidor de pizza, Ulises, mientras comparten un domingo cualquiera. Conforme avanza la película el espectador puede conocer a profundidad a estos personajes, quienes se encuentran en etapas diferentes de sus vidas y tienen distintas preocupaciones alrededor de ella.

Fotograma de Temporada de Patos (2004)

La aproximación fotográfica a esta historia está determinada por la forma en que el director trabaja con el equipo artístico y técnico al igual que con los actores. Eimbcke generalmente, improvisa con sus actores, al igual que siempre está abierto a las sugerencias de sus colaboradores. En este sentido tiene una forma de rodar que no es rígida; sin embargo existen varios elementos fotográficos, propuestos desde la dirección, que articulan visualmente a esta película, que vale la pena mencionar. El primero de ellos, el más evidente, es el uso de película 35mm en blanco y negro para retratar este mundo. Bajo el punto de vista del director, el blanco y negro, ayudaría a quitar ciertos distractores de la historia, en este caso el color, con la finalidad de que el espectador pueda concentrar su atención en esta historia que tiene lugar en una sola locación, con solo cuatro actores. Otro elemento importante que justifica el uso de blanco y negro, es el cambio que sufren los espacios al retratarlos bajo esta forma, ya que estos se vuelven más dinámicos y elementos, como las formas o las texturas adquieren una importancia que antes no tenían. (Fernández, 2005).



Uso del blanco y negro en Temporada de Patos (2004).

Otro elemento importante dentro de la historia es el uso de la cámara fija, elemento que caracteriza a la forma de fotografiar a esta historia. Para Eimbcke, la cámara fija, al igual que el uso del blanco y negro, pretendía no distraer al espectador de los hechos que

pasaban en pantalla. De igual forma facilitaba la dirección de actores, ya que como se mencionó antes, el director improvisaba mucho con ellos, ensayaba, y no estaba sujeto a un cronograma como en otras producciones, por lo que este hecho le permitía concentrarse más en su trabajo que en la cámara (Fernández, 2005).

Otro factor que determina el 'look' de esta película es el tipo de luz presente en ella. Casi siempre esta es rebotada, lateral y suave. La construcción de la luz, desde un punto de vista personal, está relacionada indirectamente por la Nouvelle Vague, por directores de fotografía como Néstor Almendros ó Raoul Coutard, quienes son reconocidos por el uso de la luz rebotada, y una aparente simpleza en cuánto a la iluminación y los movimientos de cámara. De igual forma, según el director, la película está influenciada también por referentes como Jim Jarmusch, quién en Strangers than Paradise (1984) – la cuál fue fotografiada por Tom DiCillo-, utiliza una luz que a la vez está inspirada en la estética de la *Nouvelle Vague* (Fernández, 2005) .

En estos fotogramas es posible ver el uso de la luz suave, rebotada, lateral que aparentemente entra por la ventana.

Por último, es importante mencionar, que si bien la fotografía de esta película, es más bien sencilla, en cuanto a construcción y conceptualización de la luz, en cuanto al uso del color y el movimiento, pienso que todos los elementos que forman parte de la fotografía ayudan a que la historia se cuente de forma eficaz, a la vez que dota al mundo que retrata de una identidad y un estilo propio, y ese es el principal objetivo de la fotografía en el cine.

Fotograma Temporada de Patos (2004).

***Luz silenciosa* (2007), de Carlos Reygadas**

Esta es la primera película en la que trabajaron juntos Carlos Reygadas y Alexis Zabé. La película habla acerca de un hombre de familia, parte de una comunidad menonita en México, que se enamora de una mujer que no es su esposa. Este hecho hace que el hombre sufra, ya que al mismo tiempo ama a su esposa. Finalmente el dolor que siente la esposa al saber que su esposo lo abandonará, hace que ella tenga un ataque al corazón y muera. Es por eso que el director afirma que el tema central de la película es el dolor que se genera por el amor y el abandono (Letelier, 2007).

Para hablar de este tema, Reygadas y Zabé, utilizaron varios elementos visuales con el fin de que toda la película pueda expresar esta idea. Uno de ellos es el trabajo con luz natural. Cabe recalcar que para el director, la luz no era algo que tenía una motivación

intelectual, si no que esta era un elemento esencial dentro de la película, ya que debía estar presente en todos los cuadros del filme (Letelier, 2007); por eso dentro del filme no es posible ver claroscuros, y sombras; más bien estos están construidos a través de las altas luces, las mismas que en ciertas ocasiones, en ciertos lugares del cuadro, estas están sobreexpuestas.

Fotogramas de la película Luz Silenciosa (2007), donde es posible ver el trabajo con luz natural en interiores y exteriores.

Sin embargo a pesar de que la película esté realizada a través de luz natural, su planificación fue compleja: aproximadamente la filmación duró 100 días, ya que Zabé y Reygadas no tenían un cronograma tan rígido para filmar, y más bien este estaba motivado por la idea de encontrar la luz y la atmósfera adecuadas para realizar los planos que buscaban (Reforma, 2007). Un ejemplo de esta forma de trabajar es posible verlo en una secuencia muy dramática de la película, en la que muere la esposa de Johan, el personaje

principal, mientras este sale de su auto a buscarla, a su alrededor está presente la lluvia la cuál intensifica la emoción de la escena. El director afirma que para realizarla debieron esperar cerca de una semana, ya que la misma debía ser natural, algo que habla de la dificultad de construir planos con elementos naturales como la luz, o los fenómenos de la naturaleza.

Fotogramas de la película que hacen referencia al hecho de que Zabé y Reygadas esperaron hasta tener las condiciones de luz y del clima adecuados para crear la intensidad que posee la escena.

Un elemento que define también a esta película es la influencia del cine escandinavo dentro de la luz y la puesta de cámara, sobre todo de la película *Ordet* (1953) del director danés Carl Theodor Dreyer. Reygadas afirma que esta película es una especie de homenaje a la película de Dreyer, así como ciertos elementos del encuadre, como la cámara estática, que sitúa los elementos principales en el centro del cuadro o los planos laterales, así como los movimientos lentos y largos de la cámara, son características que ambas películas comparten, así como lo menciona Reygadas en una entrevista hecha por los periodistas

Paco Spelucín y César Guerra (2009). De igual forma, es posible ver en ambas películas la influencia del uso de la luz natural de ventana, que tiene a sus mayores exponentes en pintores como el holandés Johannes Vermeer, o como el danés Vilhelm Hammershøi, y en fotógrafos como Néstor Almendros (Almendros, 1996).

Cuadro de Vilhelm Hammershøi, denominado Interior with Young Woman from the Back (1994), donde se usa la luz de ventana.

Otro elemento presente de la película, al igual que en sus otras obras, es la duración del plano. Muchas veces estos tienen una gran duración, aunque en este caso específico pienso que de debe al mundo que retrata, el cuál es rural, a la vez que está habitado por personas que están aislados de la sociedad, por lo que tienen una relación diferente del tiempo. Así mismo, al igual que en sus otras obras, como *Post Tenebras Lux* (2012), por ejemplo, se le da una gran importancia a la naturaleza, a la cuál se muestra siempre de una manera espectacular: escenas como las iniciales o las finales que retratan el amanecer y el anochecer, son un claro ejemplo.

Fotogramas de la película que muestran el uso de la luz natural y la importancia de la naturaleza en ella.

En este caso específico, el fotógrafo Zabé se basó en un idea de simpleza en cuánto a la construcción de la luz, lo que de alguna forma le distancian del uso intelectual y expresivo de la misma. Sin embargo, ya que esta se conecta muy bien con las premisas del director, y la atmósfera de la obra, me parece que posee el mismo valor que otro tipo de películas, que realizan una aproximación diferente a la historia a través de la fotografía.

***Post tenebras lux* (2012), de Carlos Reygadas**

Esta es la segunda película que Reygadas realiza junto al fotógrafo Alexis Zabé. Esta obra fue reconocida en el festival de Cannes, con el premio a mejor director en el año 2012. En ella se cuenta la historia de un hombre que vive con su familia en una zona rural de México, a la vez que se muestran escenas relacionadas a la vida pasada y futura de los personajes. A pesar de que la forma en que está construida esta película, sea compleja – ya que no está regida a través de una narrativa clásica-, me parece algo importante la forma en que el discurso y el concepto de la película del director se conectan de una forma natural con la estética y la fotografía de la película.

Carlos Reygadas, explica sobre la película, que esta es realista, ya que parte de la idea de que la realidad está compuesta por elementos del subconsciente, ideas del pasado,

presente y del futuro posible, y no solamente de los hechos y pensamientos que tienen lugar en el presente. Esta aproximación hacia la historia, que tiene su origen en el psicoanálisis, explica por qué esta está estructurada de una forma determinada. De igual forma podría ser llamada una película realista por el director, debido a que esta está rodada en locaciones reales y naturales, a la vez que para encarnar a sus personajes usa actores naturales, tal y como lo afirma en un conversatorio en el Festival Internacional de Cine de Morelia (2012) .

Fotograma de Post Tenebras Luz, de una escena de carácter onírico.

Si bien dentro de la fotografía de la película es posible encontrar elementos que hablen de este realismo, como por ejemplo el uso del color, la construcción de la luz, la duración de los planos – sobre los que se hablará más adelante-, hay elementos, como por ejemplo los filtros de cámara, los encuadres, la relación de aspecto, que estilizan a la imagen y transmiten la visión del director sobre la historia.

Un ejemplo de esto es un filtro que se usa en cámara, no en todas las escenas, que desenfoca los costados del cuadro, dotándole a la imagen de un aspecto único. Al uso de este elemento se le suma, la relación de aspecto, 4:3, la cuál hace que el plano sea

cuadrado. Según el director, con este efecto se buscaba centrar la atención del espectador en el centro del cuadro, para que este pueda ver la parte fundamental de la fotografía. En un sentido más técnico, para lograr este efecto fue necesario el uso de lentes de alta definición, para que la imagen nítida del plano, contraste con la parte desenfocada del mismo, así como lo menciona en el conversatorio del Festival Internacional de Cine de Morelia (2012).

Fotogramas de la película, donde se destaca el uso del formato 4:3, además del uso de un filtro de cámara que desenfoca los costados del cuadro.

Otro elemento importante a destacar en esta película, es la relevancia de la gran duración de los planos en ella. Este elemento – el cuál es recurrente dentro de esta y otras obras de Reygadas-, permite al espectador concentrarse en factores determinados en el cuadro, con el fin de que este pueda contemplar una imagen, es decir que al ver un cuadro, pueda comprender que las cosas que se le muestran son más profundas de lo que aparentan ser, así como lo menciona en el conversatorio del Festival Internacional de Cine de Morelia (2012).

Al ser una película dónde la naturaleza, tiene una gran importancia, es remarcable la forma en que se la retrata, además de la forma en que se usa la luz natural. En general, tal como en otras de las películas, Zabé prefiere el uso de la luz natural en casi todas sus producciones, por varios motivos. En relación a ella, el director de fotografía, en una

entrevista que le realizaría el Festival Internacional du Film d'Amiens (2011), afirma que la luz natural le da más libertad en el momento de trabajar, a la vez que posee cualidades que son imposibles de imitar, lo que habla acerca de una forma más intuitiva de aproximarse a la luz. Dentro del filme existen muchas secuencias dónde el uso de la luz natural es magistral, ya que la naturaleza, en ciertos momentos se torna dramática y bella.

Fotogramas de Post Tenebras Lux (2012), donde se ve la importancia de la naturaleza y el uso de luz natural.

Sin embargo, a pesar de la forma en que Zabé comprenda la iluminación y el encuadre. Reygadas planea minuciosamente como serán las películas. Para esto realiza storyboards de cada una de sus películas, a la vez de que se ocupa constantemente de buscar las locaciones correctas. A pesar de esto al momento del rodaje Reygadas trabaja de una manera más intuitiva, ya que al igual que Zabé , al momento en que está en el set busca que lo que le rodea le sugiera la forma en que debe ser fotografiado (Valdéz, 2017). Es por esto, que en uno de los proyectos del *reel*, se realizaron *storyboards*, con el fin de experimentar esta forma de trabajo.

CONCLUSIONES

A pesar de que las obras, y la forma de concebir el trabajo, de cada uno de los directores de fotografía antes analizados sean disímiles entre sí, es preciso señalar la manera en que su trabajo se ve reflejado en este *reel*. Por un lado, la obra de Suschitzky me ha inspirado en cuánto a la creación de atmósferas que no responden a una representación realista del mundo y su influencia está presente en dos de mis trabajos: En el cortometraje denominado *La Trivia Espacial Aleatoria* (2017) y en el *teaser* de terror *Ataca* (2018), dónde he buscado crear atmósferas que responden a una lógica diferente de la realidad.

Por otro lado, puedo mencionar que la fotografía de Storaro ha influido en mi trabajo, en el hecho de que esta se sostiene en ideas y conceptos intelectuales que construyen visualmente una película. En trabajos, como el cortometraje de época, *El Adiós* (2018), es dónde puedo ver la mayor influencia en relación a esta forma de concebir la fotografía, ya que dentro historia busqué expresar visualmente los cambios que vive el personaje a través de variaciones y modificaciones en el movimiento y sobre todo en el color. De igual forma busqué darle un sentido más intelectual a los cambios dentro la luz y la sombra al igual que lo hace Storaro en muchas de sus películas.

Así mismo, pienso que la manera en que Zabé lleva a cabo su fotografía, la cuál se caracteriza por el estudio minucioso de la luz natural, y el planteamiento más intuitivo del encuadre, ha influenciado a este *reel*, sobre todo en la realización del cortometraje documental *La visita* (2018), ya que para llevarlo a cabo realicé una investigación sobre la forma en que incidía la luz en la cárcel, ya que la arquitectura del lugar posee una gran importancia en este proyecto documental.

En este sentido me parece fundamental la importancia que tiene para un director de fotografía la relación que este genera con el director. Muchas veces estas dos personalidades dentro de una obra, comparten preocupaciones estéticas similares, y poseen ciertos intereses alrededor de este arte. Este hecho se ve reflejado en la carrera de los tres directores de fotografía antes analizados, dónde su relación con directores como Cronenberg, en el caso de Suschitzky; Bertolucci y Coppola en el caso de Storaro ó Carlos Reygadas y Fernando Eimbcke en el caso de Zabé, respectivamente les ha permitido explorar y desarrollar un estilo, una forma particular de entender el proceso cinematográfico y han llevado, de forma paralela su arte a un nivel superior.

Mi experiencia como fotógrafo en esta tesis me ha permitido aprender mucho sobre este arte, y comprender que a pesar de los conocimientos técnicos que se deben tener al respecto, las ideas y las historias deben estar por encima de ellos. Esto no quiere decir que no reconozca la importancia del saber técnico, ya que el conocimiento y dominio de este, permite al fotógrafo llevar a cabo sus ideas. Sin embargo, pienso que a veces, dentro cierto medio audiovisual comercial, se piensa que el despliegue de habilidades e instrumentos técnicos es sinónimo de una buena fotografía: es cierto, esta este aspecto es muy importante, pero este debe estar supeditado a una idea, un planteamiento superior, a una historia.

Por último puedo afirmar que esta experiencia, abrió muchas perspectivas en relación a lo que entiendo como dirección de fotografía, y a su importancia dentro de una obra visual, en este caso la ficción y el documental. Aunque este trabajo me ha permitido avanzar dentro de este oficio que es la dirección de fotografía, estoy consciente también de

los aciertos y los errores presentes en los productos visuales que produje en este tiempo, y que aún me queda un largo camino que recorrer dentro este ámbito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aftab, K. (junio, 2016). DP Peter Suschitzky on The Empire Strikes Back, Collaborating with David Cronenberg and the New Wave's Boring Light. *Filmmakermagazine*. Recuperado de https://filmmakermagazine.com/98787-dp-peter-suschitzky-on-empire-strikes-back-collaborating-with-david-cronenberg-and-the-new-waves-boring-light/#.WvoEPROUu7M

Almendros, N. (1996). *Días de una cámara*. (5a ed.). Barcelona, España: Seix Barral.

Bailey, J. (noviembre, 2017). *Il conformista:* The Film that Changed My Life*. American Cinematographer*. Recuperado de https://ascmag.com/blog/johns-bailiwick/il-conformista-the-film-that-changed-my-life

Benjamin, B. (2016, julio 3). *Peter Suschitzky Excellens Seminar Part 1 By Benjamin B-Thefilmbook*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=go10G-l4TW4

Brown, B. (2012). *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors.* (2nd ed.). Oxford, Reino Unido: Elsevier. Inc.

CineNT.com. (2012, noviembre 17). FICM 2012: *Conferencia de Post Tenebras Luz de Carlos Reygadas*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=kw0MNEknOXU

Cott, J. (noviembre, 1979). Bernardo Betolucci: The last taboo. *Rolling Stone*. Recuperado el 26 de abril de 2018 de https://www.rollingstone.com/movies/features/luna-the-last-taboo-19791115

Entrevista de Carlos Reygadas. (19 de julio de 2007). *Diario Reforma*. Recuperado de http://luzsilenciosa.blogspot.com/2007/07/entrevista-de-carlos-reygadas-diario.html

Fauer, J. (mayo, 2016). Interview with Peter Suschitzky, ASC. *Film and Digital Times*. Recuperado de https://www.fdtimes.com/2016/05/16/interview-with-peter-suschitzky-asc/

Fernández, A. (abril, 2005). Fernando Eimbcke: " Lo único que necesitaba era cuatro personajes y un departamento". *Revista de cine Mabuse*. Recuperado de http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=69312

FilMagicians. (2017, febrero 2). *Vittorio Storaro & Bernardo Bertolucci Analyze The Conformist (1970).* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=p5RRhqrPuE4

Frabre, F.(2011, diciembre 18). *Alexis Zabé*. *ITV de Alexis Zabé au Festival International du Film d'Amiens.* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=IrbWeD-n9Bk

Grierson, T., & Goodridge, M. (2012). *Dirección de fotografía cinematográfica.* Barcelona, España:Blume.

Heuring, D. (noviembre, 2016). The artistic journey of Vittorio Storaro*, ASC, AIC*. *American Cinematographer*. Recuperado de https://ascmag.com/blog/parallax-view/the-artistic-journey-of-vittorio-storaro-asc-aic

Heuring, D. (noviembre, 2013). Vittorio Storaro and THE ART OF CINEMATOGRAPHY *American Cinematographer*. Recuperado de https://ascmag.com/blog/parallax-view/vittorio-storaro-and-the-art-of-cinematography

International Movie Data Base. (1990-2018). Peter Suschitzky. Seattle, EU.: IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/name/nm0005893/?ref_=nv_sr_1

International Movie Data Base. (1990-2018). Vittorio Storaro. Seattle, EU.: IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/name/nm0005886/?ref_=nv_sr_1

International Movie Data Base. (1990-2018). Alexis Zabé. Seattle, EU: IMDb. Recuperado de https://www.imdb.com/name/nm0951386/?ref_=nv_sr_1

Letelier, J. (octubre, 2007). Carlos Reygadas director de Luz Silenciosa. *Revista de cine Mabuse*. Recuperado http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=79442

Longwell, T. (2017). Variety's 10 cinematographers to watch in 2017. *Variety.* Recuperado de http://variety.com/gallery/10-cinematographers-to-watch-2017/#!10/alexis

Merisi, M. (1599). *Vocazione di san Matteo*. [Pintura]. Roma, Iglesia de San Luis de los Franceses.

Negri, L. (Productor) & Thompson, D. (Director). (1992). *Writing with light: Vittorio Storaro* .[DVD]. EE.UU. : Happy Valley Films.

Neyman, Y. (2015, octubre 15). *"Visual Style and Artistic Influences" with Vittorio Storaro, ASC, AIC*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=SJYl-zkUtVY

Pizzello, S. (2017, agosto 24). Flashback: Apocalypse Now. *American Cinematographer*. Recuperado de https://ascmag.com/articles/flashback-apocalypse-now

Rousseau, H. (1891). *Surpris!.* [Pintura]. Londres, National Gallery.

Sánchez, G. (2017). La temporada de Eimbcke. *Gatopardo*. Recuperado de https://www.gatopardo.com/reportajes/la-temporada-eimbcke/

Spelucín, P., & Guerra, C. (enero, 2009). Entrevista al director de Luz Silenciosa Carlos Reygadas. *Colectivo Rousseau*. Recuperado de http://www.colectivo-rousseau.org/articulos/articulistas/entrevista-al-director-de-luz-silenciosa-carlos-reygadas/

Tiquet, M. (octubre, 2016). Emmanuel Lubezky: Los fotógrafos que El Chivo admira y que deberías conocer. *Tomatazos*. Recuperado de http://www.tomatazos.com/articulos/216218/Emmanuel-Lubezki-los-fotografos-que-El-Chivo-admira-y-que-deberias-conocer

Tong, A. (octubre, 2013). In Conversation: David Cronenberg's D.P. Peter Suschitzky. *Filmmakermagazine*. Recuperado de https://filmmakermagazine.com/77033-in-conversation-david-cronenbergs-d-p-peter-suschitzky/#.WvoevROUu7

Valdez, D. (2018). Alexis Zabé: La poesía de lo fortuito. *Revista 192*. Recuperado de http://www.revista192.com/alexis-zabe-la-poesia-lo-fortuito/Daniela Valdez. 2017

Van Hoeij, B. (2015, mayo 22). *Peter Suschitzky ASC, live from Cannes Film Festival*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=YrBkdqLtHTA

Vilhelm, H. (1904). *Interior with Young Woman Seen from the Back* .[Pintura]. Randers, Kunstmuseum.

Williams, D. (junio, 2017). Vittorio Storaro, ASC, AIC Details Thoughts on Digital Capture. American Cinematographer. Recuperado de https://theasc.com/news/vittorio-storaro-asc-aic-details-thoughts-on-digital-capture

ANEXO A: PROPUESTAS DE DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Propuesta fotográfica “Ataca”

Ideas generales

La propuesta en general tiene unos códigos visuales que son comunes en ciertas películas de terror: cierto tipo de iluminación, encuadres, movimientos y ópticas. Sin embargo dentro del guión se sugieren cambios en la trama que se verán reflejados en la atmósfera, la distancia el movimiento y el color, como se explicará a continuación.

Atmósfera

La atmósfera en general será un *low key,* con un gran contraste entre las sombras y las luces altas. Sin embargo es preciso señalar dos momentos importantes de la historia, dentro de la forma en que se iluminará la historia:

En un principio la iluminación está determinada por las luces motivadas, presentes en el cuadro: Las luces cálidas y prácticas, justificadas, como la lámpara que prende Nero al entrar en su cuarto. En este punto se buscará crear una luz ‘acogedora’, sencilla, aunque con cierta oscuridad, en la que el personaje se sienta cómodo.

Esta imagen de la película Existenz (1999), de David Cronenberg, es una referencia en relación a la luz que se busca crear en los interiores cálidos.

Cuando Nero apaga la luz, e intenta dormir, es cuando sus miedos y alucinaciones, de alguna forma se hacen realidad, hasta que al final se ven encarnadas en el personaje que lo visita. En esta parte de la escena, es donde se muestra su emoción a través de una luz que podría ser llamada expresiva, ya que exterioriza un conflicto interno del protagonista.

Esta luz, es una luz dura, cortada, llena de sombras, que pasarán a través de hojas de árboles y banderas, creando un gran contraste entre la luz y la oscuridad. Esta luz que entrará por la ventana, busca imitar cierta luz de luna, que sin embargo es poco natural, debido a su intensidad.

Este fotograma de la Película Geralds Game (2017), dirigida por Mike Flanagan, es una referencia en cuánto al contraste y al uso de una fuente única de luz. Sin embargo la luz que se creará es una luz con más sombras, y contrastes.

Movimiento

El movimiento dentro del cuadro, o su ausencia estarán motivados por la visita de esta presencia extraña. Esta está sugerida en el guión, cuando se describe un movimiento de cámara por el pasillo de la casa de Nero hasta llegar a su puerta.

Es en este punto cuando dentro de la escena, donde el movimiento de cámara, hasta este momento ausente, se convertirá en dinámico, y estará presente en casi todos los planos hasta el final de la escena, cuando la presencia extraña abandona a Nero.

Este movimiento será casi siempre tridimensional (*Dolly*), y buscará introducirnos cada vez más en esta 'pesadilla' que vive Nero junto a este ser.

Distancia

Debido a que casi siempre la cámara busca conectar al espectador con el miedo y el desconcierto de Nero, se buscará casi siempre tener planos cercanos, que van desde planos

medios a planos cerrados. Dejando solamente a los planos generales para momentos introductorios o momentos de conclusión.

Sin embargo, un elemento estético importante es el uso de lentes angulares (25 mm-20 mm), para retratar rostros, ya que se crea una distorsión en ellos. Con esto se busca sugerir que lo que le está sucediendo al personaje es algo que no está dentro de la 'normalidad'. Cabe destacar que el movimiento será un elemento importante para resaltar esta idea, ya que cuando se hacen movimientos tri-dimensionales, la distorsión causada por la óptica angular se hace más evidente.

Este fotograma de la Película Twelve Monkeys (1995), dirigida por Terry Gilliam y fotografiada por Roger Pratt, es un ejemplo, ya que se fotografía un rostro en primer plano con lentes angulares, y este se ve deformado, al mismo tiempo que se muestra el espacio en el que está el personaje.

De igual forma, esta elección se relaciona con la idea de mostrar el espacio que rodea a los personajes, a pesar de acercarnos a ellos en primeros planos, la iluminación, las líneas, y el ángulo, se expresa una idea de encierro y desconcierto.

Encuadres

Este es un elemento fundamental al construir un lenguaje visual dentro de esta escena, ya que son el tipo de encuadres, los que sugerirán los cambios que se dan en la escena, y el tipo de escena que estamos viendo.

En primer lugar los planos serán planos balanceados y nivelados, hasta el momento en que la presencia se aproxima hasta el cuarto de Nero. Es en ese punto donde se mostrarán planos desnivelados (plano holandés), para retratar a los personajes, todo esto con el fin de acentuar la idea de horror y extrañeza que vive en ese momento el personaje. Cabe mencionar, que el uso de los planos holandeses dentro de la historia tendrán una progresión visual, ya que conforme se hace más real el miedo que siente Nero, más angulación tendrá la cámara.

Fotograma de la película Brazil (1985) de Terry Gilliam, fotografiado por Roger Pratt, donde el plano holandés tiene una ligera angulación.

Fotograma de la película Jaws (1975), dirigida por Steven Spielberg, y fotografiada por Bill Butler, donde el plano holandés existe una angulación mayor.

De igual forma, en ciertos momentos de la historia se buscará generar ángulos contrapicados elevados, para acentuar las ideas y sensaciones expuestas anteriormente.

Cuadro picado, casi cenital, de la película Silence of the Lambs (1991), dirigida por Jonathan Demme y fotografiada por Tak Fujimoto.

Plano cenital elevado de la película Babadook (2014), dirigida por Jennifer Kent y fotografiada por Radek Ladczuk.

Color

El color estará determinado por tres factores. El primero tiene que ver con las luces y la iluminación: En una pequeña parte de la escena estarán presentes luces cálidas a 3200k, y seguidas a esta entrarán a escena luces blancas más frías a 5600k, que buscarán sugerir una luz de luna.

El segundo factor tiene que ver con el proceso de postproducción, ya que en este se buscará desaturar los colores de la piel y el decorado, a la vez que se hará a la luz blanca de luna, de un color verdoso, frío, muy sutil, pero que de alguna manera sugiera una falta de naturalidad. Así mismo se intensificarán los negros, sin perder información en las sombras. De igual forma es importante mencionar que, a pesar de que la mayor parte de información

se encontrará en las luces medias y bajas, obviamente con pocas partes del cuadro con presencia de luces altas.

Fotograma de Geralds Game (2017). En este caso es importante mencionar el color de la luz principal, los tonos de piel y la profunidad de los negros.

Por último el tercer factor que será importante en la construcción del color, será el del decorado, y el de elementos del vestuario, decoración y utilería. Es importante mencionar que se buscan colores desaturados, fríos y con afinidad, como verdes y grises. Lo que se intenta crear con estos es un mayor dramatismo a la escena, así como también se buscará evitar colores que puedan distraer la atención del espectador, para que las líneas y las sombras tengan una mayor relevancia. Todo es con la idea de que exista una paleta monocromática, relacionada al color verde y sus tonos fríos.

Fotograma de Synecdoche, New York (2008), dirigida por Charlie Kaufman, donde existe una paleta monocromática alrededor de los decorados, además de que los colores tienen una baja saturación.

Cámara:

Sony Fs 700

Resolución:

2k/4k

Óptica:

Sony Cinealta

Codec:

Raw

Picture Profile:

PP7

Gamma:

Slog 2

Aspect Ratio:

2:35

Propuesta fotográfica documental “La visita”

Consideraciones generales:

La fotografía busca explorar la memoria del personaje principal, la misma que se expresa a través de una narración. Para hacer esto posible, existirán variaciones que están motivadas por las descripciones, sentimientos y las acciones que narra el personaje: todos los elementos están encaminados a recrear la memoria y las sensaciones de la protagonista en relación a sus recuerdos.

Movimiento

Dentro de la forma en que se fotografiará este documental se buscará recrear las sensaciones y acciones que sugiere la narradora a través de su testimonio. Es por eso que dentro del guión se sugieren imágenes de movimiento e imágenes estáticas, cada una de las cuáles tiene un origen y significado diferentes.

Movimiento de cámara:

El movimiento estará determinado por las acciones del personaje, quién de alguna forma recuerda cosas específicas en relación a este lugar. De igual forma, el movimiento, en ciertos momentos, será descriptivo del espacio. En un sentido conceptual, se podría afirmar que el movimiento de cámara representa la memoria del personaje y el cómo esta transita a través de los recuerdos de un lugar. Sin embargo en la resolución y el clímax, el movimiento

tendrá un sentido más emocional, ya que se buscará transmitir la soledad y el abandono que expresa el personaje.

Es preciso mencionar que una referencia en relación al movimiento es posible encontrarla en la película *Nuit et Brouillard* (1956) dirigida por Alain Resnais y fotografiada por Ghislain Cloquet y Sacha Vierny, dónde los movimientos de cámara a través de *travellings* tridimensionales, describen a este espacio vacío, a la vez que una voz en off habla sobre las cosas terribles que pasaban en este lugar.

Fotograma de Nuit et Brouillard (1956), dónde la cámara recorre el interior de los campos de concentración.

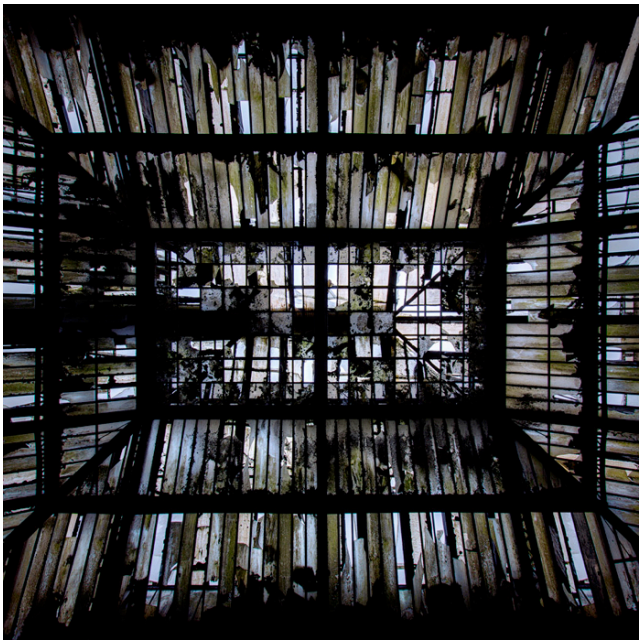
Cámara estática:

Este elemento, en cierto sentido, también está ligado a la representación de la memoria. Sin embargo, como sugiere el guión, hay momentos en que esta se centra en detalles, del espacio que merecen una mayor atención, por lo que en estos detalles no existirá movimiento y será una cámara estática. Así mismo, se buscará a través de la

ausencia de movimiento de cámara, transmitir la sensación de encierro, rigidez y estructura que expresa el testimonio del personaje en ciertos momentos de la historia.

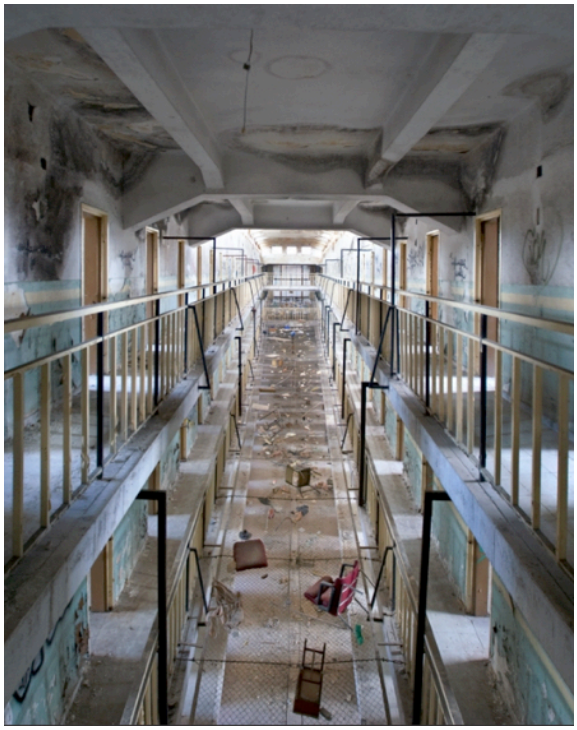
Atmósfera

En cuánto a la atmósfera es preciso mencionar que se buscará los contrastes (luz y sombra), entre planos que se sugieren en el guión. Por ejemplo hay momentos dónde evidentemente se describen situaciones y espacios de oscuridad que están conectados con las sensaciones del personaje, por lo que se buscará espacios con sombras profundas que exploren la idea del encierro y el sufrimiento. Es importante mencionar que a pesar de que exista una gran ausencia de luz se buscará que haya pequeños puntos de luz que sean parte de la composición.



Esta fotografía denominada 'up stock exchange', del fotógrafo de arquitectura Matthew Emmet, hablan del nivel de contraste que se buscará en ciertos planos y al mismo tiempo es una referencia en cuánto a las líneas.

De igual forma hay momentos dónde la misma estructura del lugar sugiere un ambiente más luminoso, por lo que también existirán este tipo de composiciones con estas características. Sin olvidar la idea de contraste lumínico en el mismo plano, o el contraste entre planos.



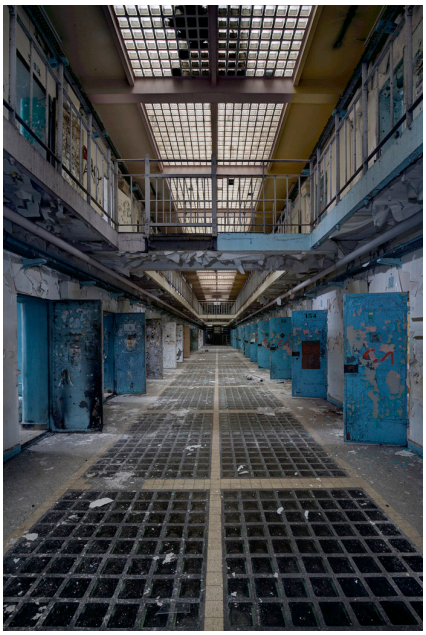
Esta fotografía del español Oscar Carrasco, es una referencia del otro tipo de contrastes y atmósfera que se buscará dentro de este espacio.

Color

El color en un principio estará determinado por la luz del sol, la cuál iluminará el interior del antiguo edificio a través de las ventanas que existen en él y estará a una temperatura aproximada de 5200k (en cámara).

Es importante señalar que, a pesar de ser un documental, el color, al igual que en la ficción tendrá un significado específico, el cuál se buscará generar en el proceso de postproducción.

Fotograma de la película Sherlock Holmes: A Game of Shadows (2011), dirigida por Guy Ritchie y fotografiada por Phillipe Rousselot.



Fotografía del español Óscar Carrasco.

Tal cómo es posible ver en las imágenes el color que se buscará en la postproducción, será con tonos verdes fríos y grises– esto debido a que el verde frío tiene un significancia contrario a los otros tipos de verde más cálidos, que a veces se relacionan con la idea de vida-, y grises debido a que hay una ausencia de calidez, color y vida.

Distancia

Existirán dos enfoques diferentes en relación a la distancia: En un principio los planos de presentación, los planos que tienen movimiento, los planos que buscan de alguna forma expresar la idea de rigidez, estructura opresora, serán planos fotografiados a través de grandes angulares como 20mm-28mm.

El otro enfoque relacionado con la distancia tiene que ver con los planos cercanos, que describen detalles específicos en los que por momentos se centra la narración del personaje, serán fotografiados a través de lentes más normales y teles como 50mm y 85mm, con el fin de retratar sus emociones con relación al espacio.

Líneas

Por último las líneas que se buscarán en el espacio, en un primer momento, serán horizontales y verticales, para acentuar la idea de encierro y de que también existe dentro de este espacio una estructura opresora que se refleja en la arquitectura.

Esta fotografía del fotógrafo Matthew Emmet, habla sobre las líneas rectas y horizontales que se buscarán captar para sugerir el encierro.

Sin embargo habrá momentos, como por ejemplo cuando existen movimientos tridimensional, o como cuando se quiere mostrar la profundidad y enormidad de este espacio, dónde también se mostrarán las líneas diagonales dentro del cuadro, las mismas que crearán varios puntos de fuga.

Estos dos fotogramas de Nuit et Brouillard hablan de la profundidad en la imagen, y los puntos de fuga.

Cámara:

Sony Fs 700

Resolución:

1080x1920

Óptica:

Sony Cinealta

Codec:

Avchd

Picture Profile:

PP4-

Gamma:

Cinema

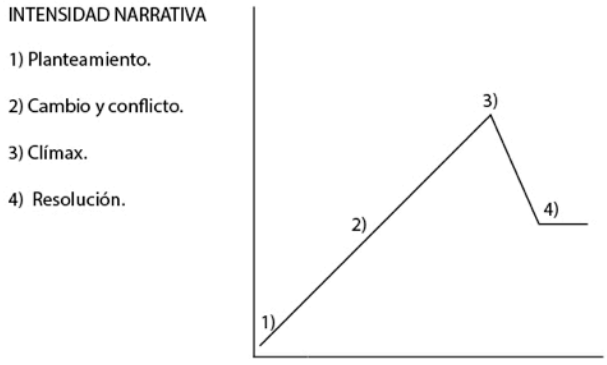
Aspect Ratio: 2.35

Propuesta fotográfica " El Adiós"

Introducción

La forma en que fotografiará este proyecto está determinada por la intensidad dramática presente dentro de la historia. Es por eso que todos los elementos que forman parte de la fotografía, estarán sujetos a este mismo desarrollo, con el fin de dotar una coherencia a la forma en que se cuenta la historia.

También es preciso mencionar que esta forma gráfica a través de la que se conciben y se expresan los cambios en ciertos elementos fotográficos dentro de esta propuesta, es explorada a profundidad por el autor Bruce Block, en su libro Narrativa Visual, con el fin de reflexionar acerca los elementos visuales de una historia.



En este gráfico es posible ver el desarrollo narrativo que posee la historia, dónde los principales sucesos están señalados a través de números.

Movimiento

Los cambios que suceden en el movimiento a lo largo del corto son los siguientes.

1) Planteamiento:

En un inicio existirá una cámara estática, que reflejará la estabilidad y lo cotidiano dentro de la vida de Tomás.

2) Cambio y conflicto:

Cuando el Padre de Tomás abandona la casa, la vida de Tomás cambia radicalmente. Es por eso que a partir de este hecho la cámara comenzará a moverse y a seguir a Tomás a través de sus recorridos por la casa. Sin embargo esta será una cámara con un movimiento fluido, ya que de alguna forma sugiere la idea de exploración: Tomás está buscando la verdad acerca de su Padre.

Una referencia de movimiento para este corto, es posible encontrarla en la película *La teta asustada* (2009) dirigida por Claudia Llosa y fotografiada por la argentina, Natasha Braier , dónde hay un momento en que la protagonista Fausta, explora un espacio que no había conocido antes, a través de una steady cam: un movimiento muy parecido al que se busca generar dentro de este proyecto.

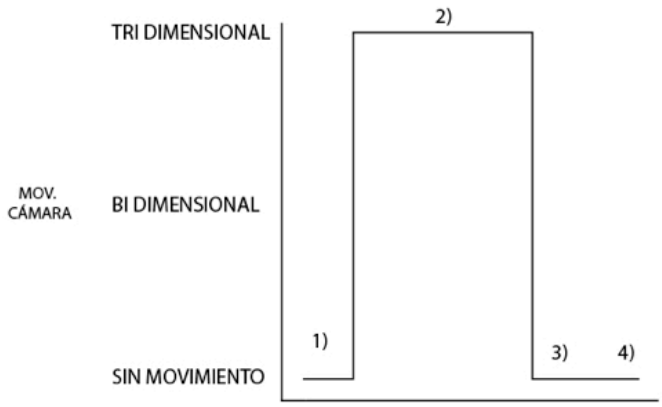
3) Clímax:

La exploración de Tomás termina cuando a Tomás se le revela la verdad alrededor de su Padre. En ese momento su mundo se convierte en algo nuevo y caótico por lo que el

movimiento de cámara cambiará de una cámara más steady hacia una cámara estática, sugiriendo una nueva normalidad.

4) Resolución

En esta parte del corto, que está planificada para ser cubierta a través de un solo plano, donde Tomás confirma lo que había dicho su Madre como una revelación inconsciente: que su Padre había muerto y no iba a volver más a la casa; se volverá a fotografiar el mundo de Tomás a través de una cámara estática, ya que el personaje ha encontrado lo que estaba buscando.



En este gráfico muestra el desarrollo de movimiento de cámara a través del cortometraje.

Atmósfera

La luz que se busca construir dentro de los espacios es realista, en el sentido que todas las fuentes de luz que se encuentran presentes como parte de la composición del cuadro, justifican la dirección de luz, y aportan como iluminación presente dentro del

cuadro. Así mismo la luz en la mayor parte del corto será una luz más cálida, cuyas características se ahondará en la parte de color.

Esta imagen de la película La Teta Asustada (2009) es una referencia por la luz práctica que existe dentro del cuadro y por el contraste que se buscará crear en ciertas partes del corto sobre las cuáles se profundizará más adelante.

Siguiendo con la idea central que rige a esta propuesta, la luz también poseerá una evolución guiada por los cambios dramáticos de la historia. Esta evolución va desde una luz que evoca comodidad, y estabilidad, hacia una atmósfera de sombras y grandes contrastes. En un sentido más conceptual el cambio que vive el personaje de Tomás es el cambio que existe de alguna manera entre inocencia y la revelación de la verdad: entre la luz y sombra.

Los cambios que tendrá la luz dentro del proyecto se describen a continuación:

1) Planteamiento:

En un principio se iluminará el espacio de Tomás a través de luces laterales, cálidas suaves, y una ligera diferencia entre el contraste de las luces del fondo y las luces principales. La idea que busca expresar a través de esta luz es la de la comodidad, un lugar donde el personaje se siente seguro, ya que también se encuentra en una situación de estabilidad con relación a su familia.

Este fotograma de la película American Hustle (2013) dirigida por David O. Russell y fotografiada por Linus Sandgreen , es una referencia en relación al contraste que existirá al inicio, entre el fondo y el personaje. Así mismo sirve de referencia en relación a la luz ya que esta es suave y lateral; y el contraste que existe entre la luz y la sombra de la cara no es muy pronunciado.

2) Cambio y conflicto:

Conforme existe un desarrollo dramático, la luz irá transformando a los espacios donde exista un mayor contraste y una mayor presencia de sombras dentro de los cuadros. Esta variación del diseño de la luz se relaciona con la idea de la evolución del conflicto que vive Tomás: mientras las horas pasan, sus sospechas, y los descubrimientos alrededor de su

Padre se vuelven más evidentes: la manera en que se muestra esta realidad dentro del corto es a través del incremento de la profundidad de las sombras.

Esta imagen de la película La Teta asustada (2009) es una referencia de contraste e iluminación, ya que por un lado existen sombras y un contraste considerable, sin embargo las luces del fondo, dan profundidad a la imagen.

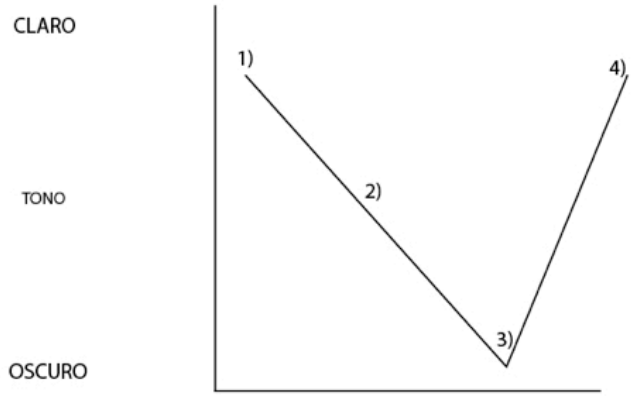
3) Clímax:

El momento de clímax que vive el personaje de Tomás, está determinado por la revelación que hace la Madre a su hijo, así como por el estado depresivo de la misma. Todas estas ideas se traducirán a través de la intensidad de las sombras, y el cambio en la construcción de la luz: Entrará al cuadro una luz más fría, dura y azulada (5600-6000K) tratando de ser recrear una luz nocturna, de luna, pero de la misma forma, se mantendrán en el cuadro elementos cálidos muy tenues provenientes de fuentes de luz visibles como lámparas que actúan como luces prácticas.

Un ejemplo de esto es posible encontrarlo en esta fotografía, perteneciente a la película *Fathers & Daughters* (2016) dirigida por Gabriele Muccino, fotografiada por Shane Hurlbut, dónde se muestra el nivel de contraste y sombras que se busca crear dentro de esta parte de la historia. Sin embargo en esta fotografía no está presente la fuente cálida de luz que formará parte del cuadro de esta propuesta.

4) Resolución:

En la resolución, que ocurre al amanecer, sólo estará presente la luz fría y azulada, que generalmente existe en ciertas horas del atardecer y el amanecer. Dentro de esta escena, el cambio que vive el personaje de Tomás, se hace visible también en un cambio de temperatura, de luz y color. En cambio, en relación al contraste este será el mismo que se muestra en la primera escena del corto, tratando de controlar que las partes de sombra que existan en el rostro no sean tan profundas.



En este gráfico se describe el cambio del tono que existirá entre la claridad y la oscuridad a través del control de la iluminación.

Color:

En relación al color se considerarán las siguientes ideas.

1) El color estará determinado por las luces cálidas del fondo cuya temperatura estará normalmente en 3200k, y que presenta una luz con tonalidades más cálidas.

2) El color de las luces principales será un poco más frío que el de las luces del fondo con el objetivo de generar contraste no tan marcado de color de luz dentro del cuadro.

Esta imagen de la película American Hustle (2013), de David O. Russell es una referencia en relación al color, ya que el fondo, por factores relacionados al diseño de producción, y a la temperatura de color, se muestra más cálido en relación a la luz que llega hasta el rostro del personaje.

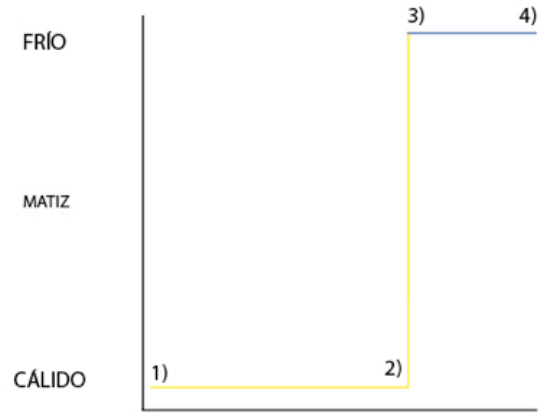
3) Dentro del color existe también una ruptura en relación al clímax, ya que se introduce un nuevo color de luz más frío, (5600k), que afecta al color cálido anterior. Este cambio y tipo de color está presente también en la escena final y responde a una idea de nueva normalidad.

Esta imagen que pertenece a la película Legends of the Fall (1994), dirigida por Edward Zwick y fotografiada por John Toll, es un claro ejemplo del cambio de luz que existe en el cñímax y la resolución.

4) En relación a la utilería y el vestuario es aconsejable que los colores que usen los personajes se integren a la luz, cálida, de alguna forma sean colores que tengan afinidad con el color de la luz. Es decir que preferentemente sean colores dentro de un espectro cálido, que se complementen en vez de contrastarse.

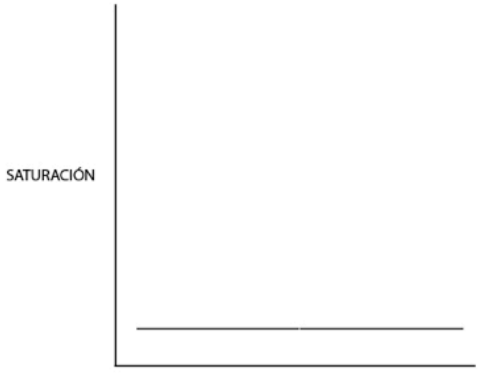
American Hustle (2013), de David O. Russel.

Estas dos fotografías muestran el look que se busca dar a la película: Dónde las altas luces que llegan al rostro son un poco más cálidas que las sombras, las cuáles son cálidas también. Bajo esta idea se trabajará también el proceso de colorización dónde se buscará acentuar esta idea. De igual formo es preciso señalar que en ellas, existe una afinidad de colores que se construye a través del arte y la utilería.



En este gráfico se explica que dentro de la propuesta hay un color constante en todo el corto, el mismo que cambia radicalmente en el momento del clímax y la resolución.

Sin embargo dentro de la propuesta de color habrán también elementos constantes como la saturación, la cuál tendrá una saturación media a lo largo de todo el corto cómo se muestra en el gráfico a continuación.



Este gráfico sugiere que la saturación será constante en toda la historia a la vez que será más o menos saturada.

Distancia

La distancia es un elemento que se abordará bajo dos perspectivas:

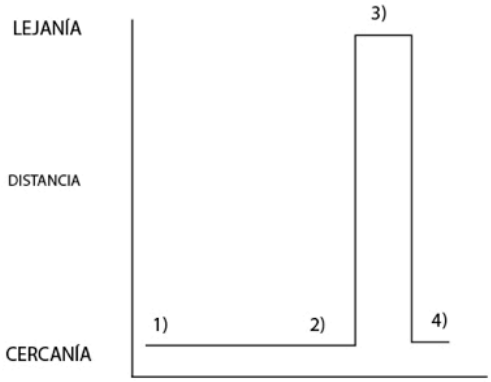
Existirá una gran cercanía hacia los personajes, ya que siempre, o casi siempre veremos las cosas a través de los ojos del personaje de Tomás. Esto se relaciona con la idea que Tomás en todo este corto vive y ve las cosas bajo una gran intensidad, por lo que el mundo se muestra más cercano e intenso.

Fotograma de la Teta Asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

Es por eso que dentro de la película primarán los primeros planos, y los planos medios sobre todo en relación al seguimiento que hace la cámara junto al personaje. De igual forma, en las partes sin movimiento, que corresponden al principio de la historia y al final se mantendrá esta misma cercanía.

La teta asustada (2009), dirigida por Claudia Llosa.

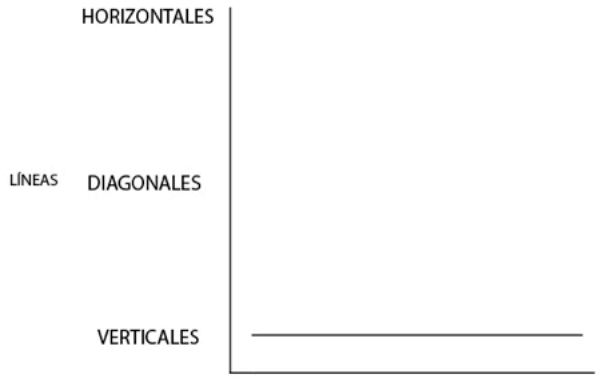
Sin embargo dentro de la historia el único momento dónde variará esta dinámica de primeros planos y planos medios cerrados es en la parte del clímax, dónde en varios planos se utilizarán lentes angulares (28 mm, 20mm), con el objetivo de sugerir la soledad en que vive el personaje.



En este gráfico se muestra que la única ruptura que existe en relación a la distancia se da en el clímax.

Líneas

Sobre las líneas es posible mencionar que se buscará, a través de la iluminación y con la ayuda de la dirección de arte generar líneas rectas (verticales) en el fondo. Este elemento se relaciona con la idea de que el mundo en el que vive Tomás, es un mundo rígido, del que no puede salir. Así mismo representan también la estructura, la familia.



Cámara:

Sony Fs 700

Resolución:

1080 x1920

Óptica:

Sony Cinealta

Codec:

Avchd

Picture Profile:

PP4

Gamma:

Cinema

Aspect Ratio:

16:9

Propuesta fotográfica La Trivia Espacial Aleatoria

Introducción

La forma en que se abordarán los elementos de la fotografía dentro de esta historia, estará determinada por los espacios que existen dentro de ella y lo que representa cada uno de ellos para el personaje principal.

En un principio se muestra el lugar dónde habita el protagonista que corresponde a la realidad, la cuál se muestra decadente y sombría. El otro espacio con el que interactúa el personaje, es un espacio que tiene que ver más con la fantasía, el deseo y el sueño. La forma en que se mostrarán estos espacios generará un contraste en varios niveles fotográficos dentro de la historia.

Movimiento:

Las variaciones que tendrá el movimiento dentro de la historia estarán determinadas por los espacios, así como también por ciertos sucesos importantes dentro de la narración.

1) Realidad:

En el momento en que se muestra el espacio que corresponde a la realidad de Pablo, existirán dos formas de abordar el movimiento de cámara o su ausencia. En principio la cámara será estática tratando de sugerir el estado de pesadez en el que habita Pablo. Sin embargo conforme la fantasía de Pablo entre a formar parte de su realidad, existirán largos y lentos movimientos bidimensionales (zooms digitales), con el fin de representar el punto de vista de personaje, quién se ve inmerso cada vez con mayor profundidad en su fantasía.

2) Fantasía:

Cuando Pablo entra a la fantasía e interactúa con el Astronauta, quién conduce un programa televisivo, en un inicio no existe el movimiento, ya que este mundo se muestra oscuro y misterioso. Sin embargo, cuando se descubre qué tipo de programa es este, los movimientos de la cámara se asemejarán más a los que es posible encontrar en ciertos shows televisivos, dónde las cámaras a través de *travellings* tridimensionales se centran en la expresión de los participantes, al igual que en la persona que conduce el programa.

Atmósfera:

Como se mencionó con anterioridad, dentro de esta propuesta existen dos ideas y espacios que condicionan la forma en que se fotografía esta historia. Es por eso que la atmósfera y la iluminación se desarrollarán de la siguiente manera.

1) Realidad:

Las fuentes de luz y sus características serán las que determinen la forma en que esté iluminado el espacio sombrío en el que habita Pablo. Es por eso que las siguientes fuentes de luz estarán presentes dentro de la escena:

La Luz principal será fría y provendrá del televisor. Esta no tendrá una gran intensidad, y será una luz oscilante ya que buscará emular el tipo de luz que es posible hallar en las imágenes televisivas en movimiento. Es preciso señalar que esta será una luz difusa, aunque se buscará cortarla para que incida solo en una parte del personaje.

La luz de relleno será una luz cálida dura que estará justificada a través de una lámpara, la cuál formará parte del decorado y cumplirá la función de rellenar ciertas sombras del rostro y separar al personaje del fondo.

La luz de fondo – que en ciertos momentos se convertirá en la luz principal- será una luz fría, dura, la cuál estará motivada por la presencia de una ventana dentro del set. Esta luz cumplirá dos funciones: Separará al personaje del fondo y dotará a este de textura. En cierto sentido esta luz será una luz expresiva, ya que generará varias sombras en el personaje y en el fondo, a la vez que busca expresar el estado mental del mismo a través de la luz y la sombra.

Esta imagen de la película Naked Lunch (1991) dirigida por David Cronenberg es un ejemplo de cómo se buscaría que sea la luz de fondo dentro de la escena, la cuál dota de textura al mismo y le da cierta idea 'expresionista' al mismo.

Naked Lunch (1991), referencia para luz de fondo.

Un elemento presente dentro de esta escena es el uso controlado del humo dentro del set, ya que este creará una textura que sugiere un espacio encerrado.

Spider (2002), dirigida por David Cronenberg.

Un ejemplo de contraste y de iluminación es posible encontrarlo en la película Spider (2002), dirigida por David Cronenberg y fotografiada por Peter Suschitzky, donde existe una dirección de luz y atmósfera parecida a la que se busca crear en el filme. En este caso entre la luz principal y la de relleno, no existe una diferencia de temperatura, sin embargo es posible identificar un cambio en la calidad de luz entre estas fuentes.

Spider (2002), dirigida por David Cronenberg y fotografiada por Peter Suschitzky, referencia de contraste y atmósfera.

2) Fantasía:

Cuando el personaje entra a la nueva realidad, la cuál se muestra, primero como un lugar difícil de identificar y después se revela como un programa de televisión; existirá una forma de iluminación única para los dos personajes la mayor parte del tiempo.

La forma en que se iluminará a estos, será a través del uso de luces cenitales, suaves y azuladas. Es importante mencionar que este tipo de iluminación creará sombras en los

rostros de los personajes , sobre todo debajo de los ojos, además de que su motivación tendrá una intención dramática: Se busca sugerir que Pablo se encuentra en medio del vacío, idea que se relaciona de alguna forma con el espacio exterior.

Esta noción del espacio vacío y desconocido, será reforzada por el fondo el cuál será totalmente oscuro, con sombras muy marcadas, pero sin perder información en ellas.

Un ejemplo de contraste, y dirección de luz, es la película Under the Skin (2014), dirigida por Jonathan Glazer y fotografiada por Daniel Landin, donde existe una construcción parecida de la iluminación, la cuál es cenital y mantiene el fondo totalmente oscuro.

Color:

1) Realidad:

Dentro del espacio que corresponde a la realidad de Pablo, el elemento que lo caracterizará será la mezcla de temperaturas de color. Esto quiere decir que luces cálidas –las luces que forman parte de la decoración-, que actúan a la vez como luces de rellenos y kickers, tendrán una temperatura de color de 3200k.

Por otro lado luces como las que provienen de la ventana y las que provienen de la televisión, poseerán tonalidades más frías y azuladas: 5600k.

Sin embargo es preciso mencionar que en el proceso de postproducción se buscará dar un color verdoso a toda la imagen. El color verde, en este caso representará lo contrario a la idea de vitalidad, y sugerirá un estado de inmovilidad y estancamiento emocional.

Esta imagen de la película Naked Lunch, es un ejemplo de la mezcla de temperaturas de color, que se buscará generar a través de la iluminación en el set.

Un ejemplo de color y saturación, para esta parte del cortometraje, es posible encontrarlo dentro de la película Spider (2000) dirigida por David Cronenberg y fotografiada por Peter Suschitzky, donde existen unas tonalidades parecidas a las que se busca lograr en esta historia.

2) Fantasía:

Dentro de la fantasía que vive Pablo, existirán dos cambios en el color los mismos que estarán motivados por cambios dentro de la trama.

En un principio existirá un solo tipo de iluminación de color azul, que sugiere cierto misterio dentro de la fantasía de Pablo. Sin embargo, conforme la historia avanza, Pablo gana el concurso en el que participa, luces de varios colores (rojas y verdes) entrarán en escena.

Es importante mencionar que los colores de las luces se sugerirán en el set, sin embargo en la fase de postproducción se creará el look que se busca lograr.

Un ejemplo del color azul saturado, que se buscará lograr dentro de este espacio es posible encontrarla en la película Under the Skin (2014), dirigida por Jonathan Glazer y fotografiada por Daniel Landin.

Under the Skin (2014).

Distancia y altura:

1) Realidad:

La realidad de Pablo se fotografiará a través más angulares: 28mm-35mm, con el fin de sugerir la idea de que en esta realidad no existe la 'normalidad'. Así mismo se busca construir una mirada particular en relación al punto de vista del personaje, por lo que la mayor parte de planos serán contrapicados, agrandando y distorsionando la figura del protagonista.

Spider (2002), dirigida por David Cronenberg y fotografiada por Peter Suschitzky.

Una película que utiliza esta manera de retratar al protagonista, es Spider (2002), de David Cronenberg, donde el personaje, el cuál posee ciertos desórdenes mentales, es fotografiado a través de lentes angulares y cámara contrapicada, los mismos que agrandan su imagen.

Plano de Spider ligeramente contrapicado, donde el director de foto, Peter Suschitzky, utiliza lentes más angulares 35mm-28mm, para los primeros planos del personaje.

Es importante mencionar que a pesar del uso de lentes angulares, se buscará en la mayor parte de planos,

1) Fantasía:

A diferencia de la realidad, esta escena que sucede en un lugar difícil de identificar , la fantasía se muestra como un escape, como el lugar en el que Pablo quisiera estar. Es por eso que esta será fotografiada a través de lentes normales 50mm y de encuadres a la altura de los ojos.

Cámara:

Sony Fs 700

Resolución:

1080x1920

Óptica:

Sony Cinealta

Codec:

Avchd

Picture Profile:

PP7

Gamma:

Slog 2

Aspect Ratio:

2:35

ANEXO B: GUIONES

El Adiós

Dirección: Pamela Canelos

Guión: Juan Esparza

INT. CUARTO TOMÁS. NOCHE

Sobre negro se lee: Quito 1975.

Un grupo de carros de juguete, cuentos infantiles, pósters de helicópteros, aviones y tanques de guerra, están ordenados sobre un mueble de madera.

Apoyado sobre una mesa está Tomás (10), quién juega con unos soldados de plástico. El sonido lejano de la guerra se mezcla con los sonidos que hace Tomás.

En ese momento llega hasta Tomás un murmullo lejano de voces masculinas discutiendo. Tomás deja a sus soldados sobre la mesa, se incorpora y camina hasta salir del cuarto.

INT. PASILLO-GRADAS. NOCHE

Tomás camina por un pasillo hasta llegar a una puerta. El rumor de las voces masculinas se hace cada vez más fuerte.

Sigilosamente Tomás asoma su cabeza por la puerta entreabierta.

INT. SALA CASA TOMÁS. NOCHE

Tomás observa que Jorge (45), su Padre, un militar vestido de verde, está sentado en la sala, conversando junto con otros cuatro militares, vestidos igual que él.

JORGE:
Recuerden que deben esperar a que todas la unidades estén reunidas antes de avanzar hasta la plaza...

Uno de los militares regresa ver hasta donde se encuentra Tomás, y Jorge, simultáneamente regresa a verlo también. Le sonríe y hace un movimiento con su cabeza para que Tomás deje de observarle, y después sigue hablando hacia sus compañeros.

Tomás deja de mirar.

INT. PASILLO . NOCHE

Tomás se sienta al lado de la puerta, dónde su Padre no puede verlo, pero sigue escuchando la conversación a lo lejos.

(CONTINUED)

CONTINUED: 2.

Cuando Jorge termina de dar las instrucciones a sus compañeros, Tomás escucha el sonido de las sillas moverse, y el sonido de los militares chocando fuertemente sus botas.

MILITARES (EN CORO):
Sí Coronel Salazar...

Tomás escucha cómo las botas se alejan rápidamente de su casa.

En ese instante, Jorge abre la puerta, y mira a Tomás que está sentado al lado de ella. Cuando pasa a su lado le acaricia su cabeza cariñosamente y sigue su curso.

INT. PASILLO. NOCHE

Tomás mira que su padre camina hasta su cuarto y después cierra la puerta.

Se acerca hasta ella, y escucha los murmullos de sus Padres discutiendo.

Jorge sale del cuarto y se encuentra con Tomás quién lo está esperando.

Jorge se arrodilla para estar a la altura de su hijo, le sonríe y le abraza cariñosamente. Tomás lo abraza también

Jorge se levanta y baja corriendo las gradas.

Tomás observa como Jorge se va, y después camina hasta el cuarto de sus Padres: Ahí puede ver que su Madre (40), está llorando en silencio, sentada al borde de la cama.

La Madre se da cuenta que está siendo observada por Tomás, se levanta y cierra la puerta de golpe.

Tomás escucha como un eco el llanto de la Madre.

INT. CUARTO DE MÚSICA. NOCHE

Felipe (20) está hablando seriamente por teléfono, mientras Tomás lo observa sin que este se dé cuenta.

FELIPE (SUSURRANDO):
Sí, en este momento acaba de irse... Yo te aviso apenas sepa algo... Ella está en el cuarto...

Cuando Felipe ve a Tomás, deja de hablar por teléfono, aunque aún lo sostiene cerca de su rostro.

Felipe cuelga lentamente el teléfono.

INT. CUARTO DE MÚSICA. NOCHE

Tomás está acostado sobre una alfombra, mientras lanza una pelota hacia el techo.

En ese momento se para, y se acerca hasta un tocadiscos, al lado del cuál se encuentran apilados muchos discos de acetato.

Tomás rebusca entre ellos hasta encontrar un disco que tiene por título "Marchas militares alemanas", el cuál tiene como portada a varios militares desfilando por una gran avenida. Lo extrae de su caja y lo pone en el tocadiscos.

Tomás, sentado sobre el suelo, escucha la música mientras fija su atención sobre la portada del disco.

Conforme su concentración en la imagen aumenta, el sonido de la música se convierte como en un eco, y Tomás empieza a escuchar gritos, explosiones, y disparos.

Tomás es despertado de su ensoñación, cuando llega su hermano Felipe, quien repentinamente apaga la música y prende la radio.

Tomás solo lo mira.

Felipe mueve el dial de la radio hasta encontrar la transmisión entrecortada de un locutor.

PERIODISTA:
...Señoras y señores en este momento, desde donde me encuentro puedo ver como vienen marchando por todo el centro de la ciudad varios batallones de militares, acompañados de tanques de guerra, por lo que se espera un inminente ataque al Palacio de gobierno...

Los hermanos se miran.

PERIODISTA (CON LA VOZ ENTRECORTADA):
Se empiezan a escuchar los primeros disparos y las primeras detonaciones, del enfrentamiento causado por los militares golpistas, quienes han hecho de la Plaza Grande un auténtico campo de batalla...

(CONTINUED)

CONTINUED: 4.

Tomás escucha en ese momento una explosión cercana que no proviene de la emisión radial.

Tomás se levanta y sale del cuarto.

INT. CUARTO TOMÁS. NOCHE

Tomás entra a su carto, abre un gran armario, y rebusca en sus cajones, hasta que encuentra un viejo largavistas el cuál se lo cuelga en el cuello.

Tomás sale corriendo del cuarto.

EXT. PATIO CASA DE TOMÁS. NOCHE

Tomás abre la puerta con sigilo y camina por el patio de su casa como si este fuera un campo de batalla.

Tomás se esconde a través de un montón de ropa tendida y corre por un largo pasillo hasta llegar al final de éste. En ese momento mira a través de los largavistas.

Tomás se concentra cada vez más en lo que ve, y cuándo está a punto de correr hacia el exterior, su hermano Felipe le toma el brazo con mucha fuerza. Tomás mira a su hermano con los ojos llenos de lágrimas, y se aleja corriendo hacia la casa.

INT. CUARTO MADRE. NOCHE

Tomás está parado afuera del cuarto de su Madre. Golpea la puerta, pero nadie responde.

Lentamente la abre, y puede ver que su Madre está acostada en la cama.

Mientras se acerca hasta ella, Tomás puede ver que en un rincón del cuarto están prendidas varias velas en una especie de pequeño altar.

Cuando llega hasta dónde está ella, se sienta a su lado.

Tomás mira que en el velador hay varios frascos de pastillas.

La Madre adormecida le extiende la mano a Tomás para que se acerque. Tomás se acuesta a su lado y la abraza con fuerza.

La Madre le susurra.

(CONTINUED)

CONTINUED: 5.

MADRE (CASI DORMIDA):
Él no va a regresar.

Tomás cierra los ojos mientras de fondo se escucha a lo lejos el sonido del combate.

Tomás decide acostarse a lado de su madre. Ninguno de los dos se abraza, cada uno se encuentra a un extremo de la cama.

Los sonidos de guerra continúan.

EPÍLOGO. INT. CUARTO DE MÚSICA. DÍA

La mano de Tomás entra a cuadro, y mueve la perilla de una radio hasta prenderla.

PERIODISTA
En este momento llega hasta nuestra cabina la primera lista de las bajas civiles y militares... Atención, estos son los nombres de los militares caídos:el coronel Jorge Salazar, el soldado Pedro Benitez, el Mayor Édgar Rubio...

Mientras el Periodista continúa leyendo los nombres y su voz se hace cada vez más lejana, en la pantalla empiezan a aparecer los créditos.

La Trivia Especial Aleatoria

Dirección: José Aguayo
Guión: Juan Esparza

1 INT. PASILLO - NOCHE

Pablo (55) entra a su casa, prende la luz, y camina por el pasillo hasta entrar por una puerta.

2 INT. COCINA - NOCHE

Mientras avanza por ella se puede ver que su casa es un lugar exageradamente desordenado y sucio, que está decorada con muchos pósters antiguos con temas relacionados al espacio y a los astronautas de la Unión Soviética.

Pablo llega hasta la refrigeradora, la abre, y dentro de ella sólo se puede ver un plato con comida de aspecto desagradable.

Extrae el plato de la refri, lo huele, y después se acerca hasta un viejo microondas.

Pablo mete el plato en el microondas y presiona sus botones para que comience a funcionar.

Después se acerca a una máquina contestadora donde presiona un botón para escuchar los mensajes.

MAQUINA
Tiene un mensaje nuevo. Primer mensaje nuevo, recibido hoy a las 14 horas.

MUJER
(En mensaje)
Buenas tardes. Nos comunicamos del parte del Banco Mediterráneo para avisar que su pago ya se encuentra vencido. Por favor, pagar de inmediato, de lo contrario nos veremos obligados a enviar a nuestro equipo de seguridad con el fin de darle una lección. Hasta luego.

Mientras escucha el mensaje, Pablo recorre la casa con su mirada: mira los muebles, los pósters, hasta centrarse en una nave espacial en miniatura, de juguete, que reposa en un mueble cercano.

Se concentra en la nave: la cámara lentamente avanza hacia ella.

De repente Pablo escucha un sonido de alarma proveniente del horno.

Se acerca hasta el horno, saca el plato de comida humeante, lo huele, y con la mano intenta probar un bocado.

Sin embargo, el sabor de la comida produce en Pablo grandes arcadas. Pablo escupe la comida en el lavabo y después la bota en la basura junto con el plato.

3 INT. SALA. NOCHE

Pablo vestido con una pijama vieja que le queda grande, y envuelto en una cobija, camina hasta llegar a un gran mueble de madera.

Lo abre y de él extrae un polvoriento cassette de Vhs, en el cuál se puede leer escrito el nombre de Gagarin.

Prende la televisión junto con el Vhs, insertando el cassette dentro de él.

Pablo camina hasta el sofá y se sienta.

Toma el control que se encuentra a su lado y oprime el botón de Play. En ese momento en la pantalla empieza a reproducirse un documental histórico que narra el viaje al espacio exterior que realizaría el astronauta soviético Yuri Gagarin en el año de 1963.

Pablo fija toda su atención en el video y en un momento empieza a repetir de memoria el diálogo de la narración del documental.

Repentinamente se pierde la señal de la televisión y en ella solo se puede ver una interferencia. Pablo se levanta y se acerca hasta la televisión: le da un golpe fuerte, y después hace lo mismo con el Vhs, sin embargo la interferencia sigue ahí.

Pablo revisa el Vhs y se da cuenta que los cables que lo conectan con el televisor están desconectados. Los conecta y en ese momento regresa la señal al mismo, el cuál continúa reproduciendo el documental.

Pablo vuelve hasta el sofá, se sienta en él y se acomoda nuevamente para ver el documental.

Sin embargo después de un rato, la señal nuevamente vuelve a fallar.

Pablo se levanta otra vez para ir hacia el VHS, pero en ese momento, puede ver que en la televisión empieza a reproducirse un programa que tiene lugar en un estudio de televisión.

En medio de este está parado un astronauta, que sostiene un micrófono en su mano.

ASTRONAUTA
Bienvenidos a un programa más de la Trivia Espacial Aleatoria...

(MÁS)

(CONTINÚA)

CONTINÚA: 3.

ASTRONAUTA (continúa)
El día de hoy nos acompaña, un soñador. Él es del planeta tierra y su nombre es Pablo. Esta noche estará participando por unas vacaciones de por vida en Alfa Centauri.

El astronauta señala hacia la cámara. Pablo toma el control de la televisión y oprime sus botones intentando apagarla, sin ningún resultado.

ASTRONAUTA
Lamentamos haber interrumpido su documental sobre Gagarin pero esto es más importante, esto se trata de usted Pablo.

Pablo sin comprender lo que está pasando mira atentamente hacia la televisión

PABLO
(Para si mismo)
De mi?

ASTRONAUTA
Sí, sí, de usted Pablo, no sea tímido. Deje ese control sobre la mesa y venga para acá... O es que acaso no quiere esas vacaciones?

Pablo asiente con su cabeza, y en ese momento ve que la transmisión se corta nuevamente y en la televisión solo hay la misma interferencia de antes.

Pablo otra vez intenta apagar la televisión a través del control, pero al igual que antes nada pasa.

En ese momento escucha algo que se mueve a su lado, y gira su cabeza hacia su costado.

Pablo puede ver que sentado junto a él, en el mismo sofá, está sentado el Astronauta que antes estaba en la televisión.

El Astronauta le regresa a ver.

ASTRONAUTA
¿Estás listo Pablo?

Pablo lo mira incrédulo, y cuando intenta decir algo, El Astronauta lo toma de la mano.

En ese momento la señal de la televisión regresa y en ella se puede ver a Pablo desconcertado parado en medio del set de televisión.

4 INT. PROGRAMA DE TELEVISIÓN. CONTINÚA

ASTRONAUTA
Estamos de regreso aquí en su programa favorito la Trivia Espacial Aleatoria... Empezamos rápidamente con la primera pregunta. Recordamos que están en juego unas vacaciones de por vida fuera del planeta tierra, de acuerdo?

Pablo se siente aturdido por las luces del set, pero después asiente con la cabeza.

ASTRONAUTA
Empecemos con la primera pregunta: ¿Sabe usted quién fue el primer hombre en viajar al espacio? a) Alan Bartlett Shepard; b) Stanley Kubrick ó c) Yuri Gagarin.

Pablo se queda en silencio, confundido por lo que está ocurriendo, mientras el Astronauta le mira intentando apurarla.

De fondo se escucha el susurro de un público que no es posible ver.

ASTRONAUTA
Recuerde que cada pregunta tiene un tiempo límite, Pablo.

PABLO
(Casi susurrando)
Yuri Gagarin.

El Astronauta mira al piso mostrando su decepción. Sin embargo después su actitud cambia radicalmente.

ASTRONAUTA
La respuesta es correcta...

En ese momento se escuchan sonidos de aplausos falsos y Pablo sonríe.

ASTRONAUTA
Sin más vamos a la segunda pregunta... ¿Sabe usted quién controla el mundo? a) Los Annunaki; b) Los reptilianos; c)Todos los anteriores...

Pablo duda por un largo momento, y mira a su alrededor: todo está negro, pero escucha el rumor de un público.

(CONTINÚA)

CONTINÚA: 5.

PABLO
(Con seguridad)
Los reptilianos...

El Astronauta otra vez parece decepcionado y mira fijamente hacia donde está Pablo.

ASTRONAUTA
La respuesta es correcta...Aunque también era aceptable la c)todos los anteriores.

Se escucha otra vez el sonido falso de gente animada y aplaudiendo.

ASTRONAUTA
El camino hasta aquí, no ha sido fácil, y si responde bien, afuera de la Cadena Intergaláctica Televisiva le estará esperando una nave espacial de última generación, capaz de viajar cuatro veces más rápido que la velocidad de la luz, para llevarlo hasta Alfa Centauri en apenas cuatro años... ¿Está usted listo señor Pablo?

Pablo asiente con su cabeza y es posible ver que de su frente cae una gota de sudor.

ASTRONAUTA
Entonces vamos con la última pregunta. ¿Sabe usted quién construyó las pirámides egipcias? a) Los egipcios; b) Los venusianos; o c) Los alienígenas ancestrales.

En ese momento Pablo empieza a escuchar como un eco dentro de su cabeza el audio del astronauta Yuri Gagarin cuando salió por primera vez de la tierra en una nave espacial.

PABLO
Espere un momento... Tengo la respuesta en la punta de la lengua.

El Astronauta empieza a animar con sus brazos al público invisible que lo rodea.

PÚBLICO (EN CORO)
Pablo, Pablo, Pablo...

Sin embargo, para Pablo los movimientos de su cuerpo y el del astronauta se hacen cada vez más lentos.

(CONTINÚA)

PABLO
Creo que fueron Los.. Los alienígenas ancestrales.

En ese momento hay un gran silencio dentro de todo el set que a Pablo se le hace eterno.

ASTRONAUTA
Es correcto!

Se escucha una gran explosión de felicidad del público. El Astronauta se acerca hasta Pablo con un ramo de flores y lo abraza. Pablo lo abraza también.

Así mismo, sobre ellos empieza a caer un gran cantidad de confetti plateado.

Poco a poco las luces del set aumentan su intensidad quemando la imagen hasta que no es posible ver la cara extasiada de Pablo.

5 INT. SALA. NOCHE

Vemos el televisor en el que solo se puede ver una gris interferencia.

Pablo está sentado en el sofá viendo la imagen mientras sostiene entre sus manos un ramo de rosas y cae confetti alrededor.

La visita

Guión y dirección: Juan Esparza

INT. PASILLO PENAL GARCÍA MORENO. TARDE

La cámara avanza a través de un pasillo enorme.

XIMENA
Cuando fui por primera vez a verle a mi Papá tenía 10 años.

La luz entra por debajo de unas puertas metálicas oxidadas. Se muestra en un plano detalle el deterioro de las puertas, la pintura y las paredes del lugar,la oscuridad y el encierro que produce estar en él.

XIMENA
Me parecía un lugar horrible, enorme, gigantesco, gris, y las puertas y las celdas y las revisiones y los policías, eso era horrible... pero también había la emoción de verle.

La cámara en un steady-cam parece flotar mientras recorre la cárcel y sube pesadamente por unas gradas hasta atravesar una puerta. De fondo se escucha un rumor de movimiento y ruidos metálicos.

XIMENA
No es que mi Papi bajaba a un sitio como ves en las películas a ver a las visitas, tenías que subir hasta su celda para verle...

Se lee en un letrero PABELLÓN (y un número). Al fondo es posible ver un pabellón en el que hay muchas puertas que conducen a unas celdas muy pequeñas. La cámara muestra la simetría del pasillo en el que están las celdas.

XIMENA
La celda era pequeñita, pero Papi siempre estaba con gente, siempre había gente visitándole, que se preocupaba por él.

Se puede ver a través de una puerta entreabierta el interior de una celda, dónde al fondo hay una pequeña ventana que da hacia el Pichincha.

XIMENA
Ellos tenían que salir para que nosotros pudiéramos entrar... aunque a veces nos tocaba compartir momentos con gente que no conocíamos.

(CONTINÚA)

CONTINÚA: 2.

La cámara avanza lentamente hacia la celda y se escuchan unas voces como de conversación. Al mismo tiempo se muestran planos detalles, del piso desgastado, de la humedad que existe en la pared, en el techo, de la pintura descascarándose en las esquinas.

XIMENA
Y le llevábamos cosas ricas de comer que le gustaban... Eso nos gustaba, llevarle, comidas, dibujitos... y me acuerdo que también me gustaba sentarme en las piernas de Papi, que me cuente algo, que nos cuente algo.

La cámara sube por una pared la cuál está decorada por un papel tapiz muy viejo. La cámara se centra en los detalles de los bordes de este que están levantados. La cámara se enfoca en los colores y detalles de la pared.

XIMENA
Le llevábamos también, cartas, para que no esté tan triste.

Los rayos de sol entran por la ventana de la celda y llegan hasta dónde se encuentra un catre sobre el que dormían los presos.

XIMENA:
Una cosa que nos gustaba era hacerle dibujos cuando estaba en el Penal, para que cuelgue en el cuarto de la cárcel... Y le hice un marco de un cuadro y en ese cuadro hice un dibujo de Papi conmigo, en medio de un paisaje.

En medio de la celda se encuentra pegado en la pared un dibujo, el paisaje al que aludía Ximena, dónde aparece dibujada una niña tomando la mano a su Padre. La cámara se acerca a él a través de un lento trevelling. Seguido a esto se ven planos detalles de los elementos del dibujo.

XIMENA:
Lo triste era despedirnos, verle a mi Padre que se quedaba tan solo, y ver después a mi Madre llorar, era algo muy angustioso.

En ese momento la cámara deja de enfocar hacia el dibujo y lentamente sale de la celda. En ese momento la puerta de la celda se cierra mientras la cámara continúa su recorrido por el pasillo y las gradas.

(CONTINÚA)

CONTINÚA: 3.

XIMENA
El miedo a que no regresara, creo que es una cosa dura... Y si le hacen algo? y si le matan? Para mi existía la posibilidad de que le hagan algo, porque tenía dividido el mundo entre buenos y malos, por lo que tenía miedo de que los malos le hagan algo... Esos eran unos temores que yo tenía como niña.

La cámara continúa su trayecto a través de un largo y oscuro pasillo, hasta que sale totalmente de la cárcel y se puede ver la enormidad del viejo edificio. Al final en una imagen de archivo se puede ver al Padre de Ximena, solo, sentado en medio de su pequeña celda.

Ataca

Guión y dirección: Julio Cármenes

INT. CUARTO DE NERO - NOCHE

Nero entra despacio a su habitación, después de quedarse un unos segundos parado se sienta en un lado de la cama.

Nero mira su mano golpeada brevemente y se acuesta dentro de su cama. Nero apaga la luz y se queda viendo el techo de su cuarto.

INT. PASILLO DE CASA DE NERO - NOCHE

POV: Una presencia se aproxima por el pasillo de la casa que lleva a la habitación de Nero.

Nero se encuentra durmiendo, atrás de él la puerta de su cuarto se abre y algo entra rápidamente.

Se oyen pasos y los sonidos de alguien rebuscando entre las cosas de Nero en la parte trasera de su habitación.

Mientras Nero comienza a levantarse por el ruido, los pasos y los sonidos comienzan a bajar.

Nero mira para la parte trasera de su cuarto, la cual se encuentra en completa oscuridad.

NERO
¿Quién está ahí?...

De las sombras se vuelven a escuchar los pasos de una persona. Poco a poco comienza a incrementar. Nero se encuentra aterrado, incapaz de mover su cuerpo con total libertad.

De la oscuridad del fondo del cuarto sale una persona cubierto de ropa a la cual no se le ve el rostro, más que los ojos.

Nero sólo puede vislumbrar a la persona que está al frente suyo.

NERO
(Aterrado)
¿Quién eres? ¿Qué haces aquí?

La presencia hace un ademán como si estuviera saludando a Nero, pero de una manera poco particular.

La presencia se comienza acercar pero Nero cierra su ojos mientras mueve sus brazos levemente intentando levantarse de su cama.

(CONTINUED)

CONTINUED: 2.

Nero respira profundamente con sus ojos cerrados, pero los pasos de la presencia comienza a desaparecer. De pronto, se oye como la puerta de su cuarto se cierra.

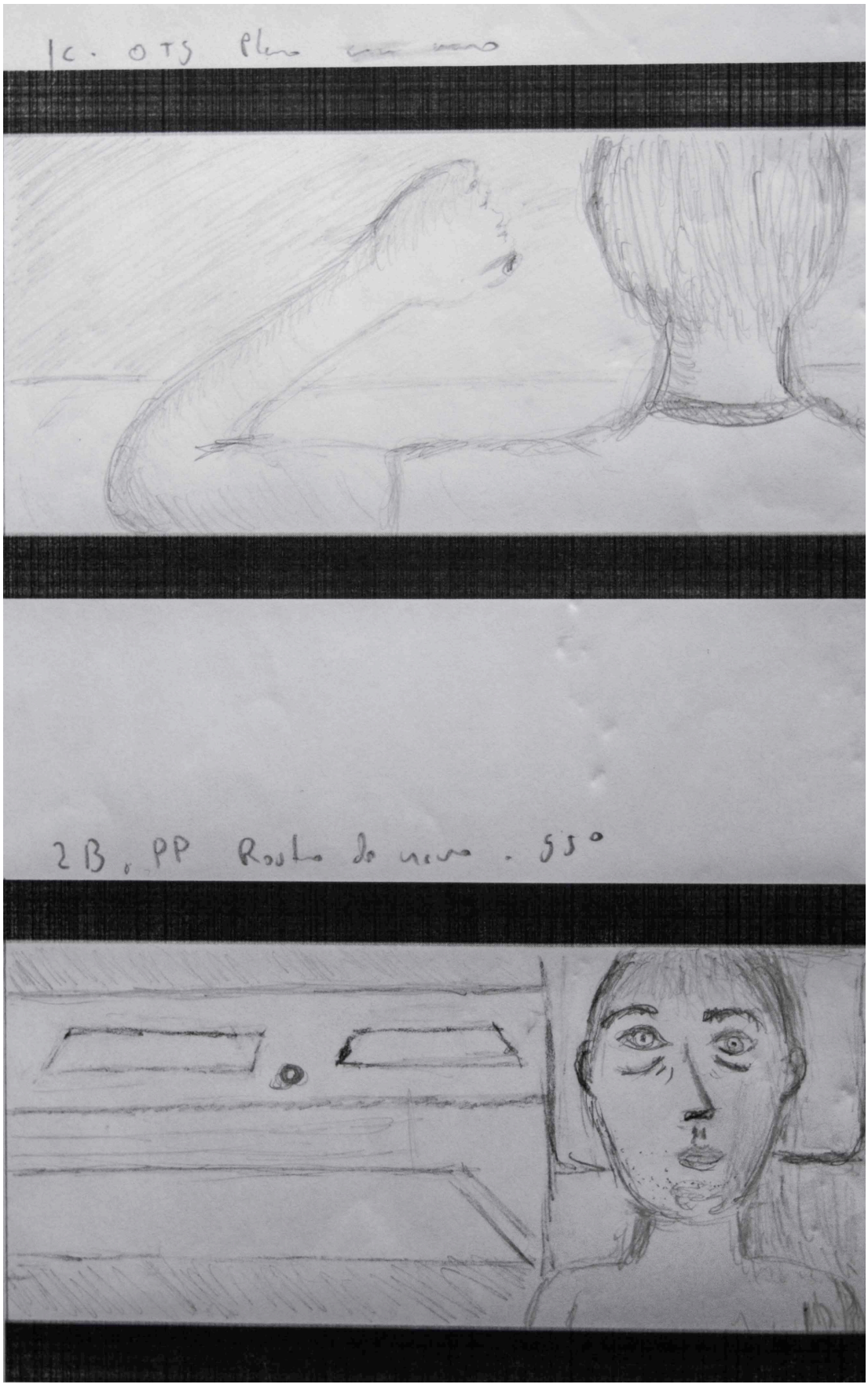
Nero abre sus ojos y mira que la presencia ya no está en el cuarto. Nero, incapaz de moverse, comienza a sentirse cansado y sus ojos se empiezan a cerrar.

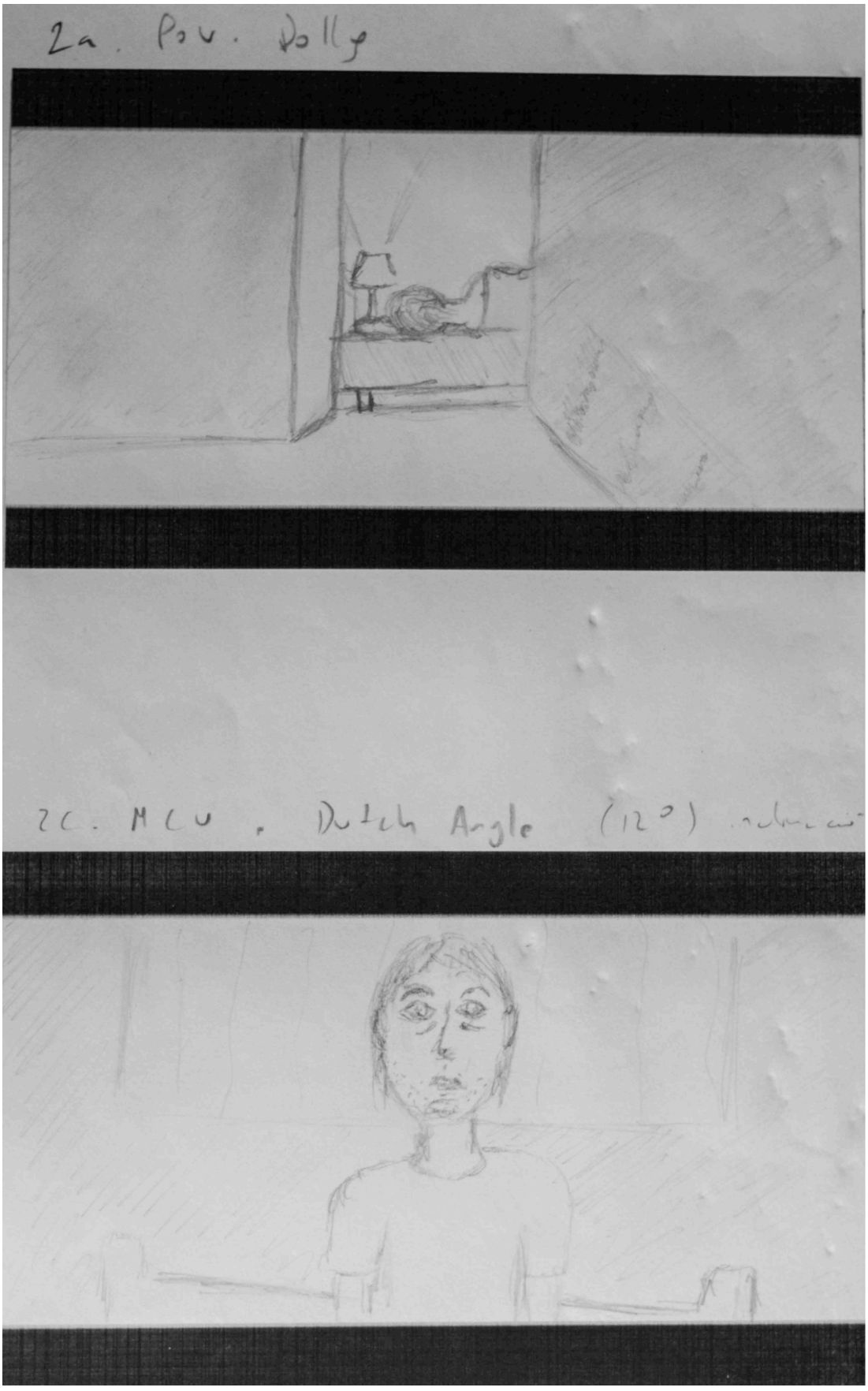
NERO
¿Qué... está... pasándome...?

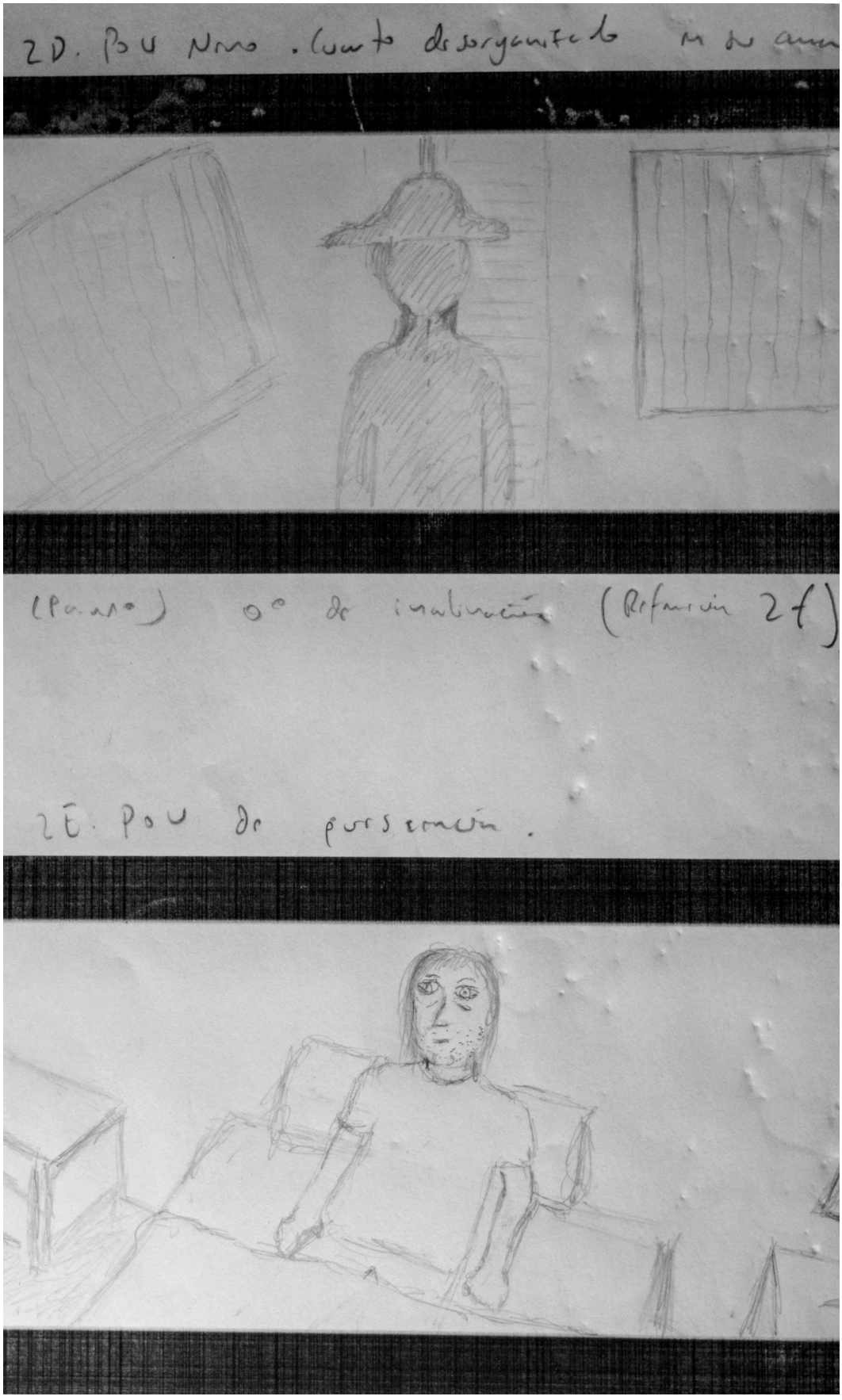
Nero cierra sus ojos y se duerme sobre su cama en la posición en la que estaba. Desde la habitación se comienzan a oír los ladridos del perro de Nero que provienen desde el exterior de su casa.

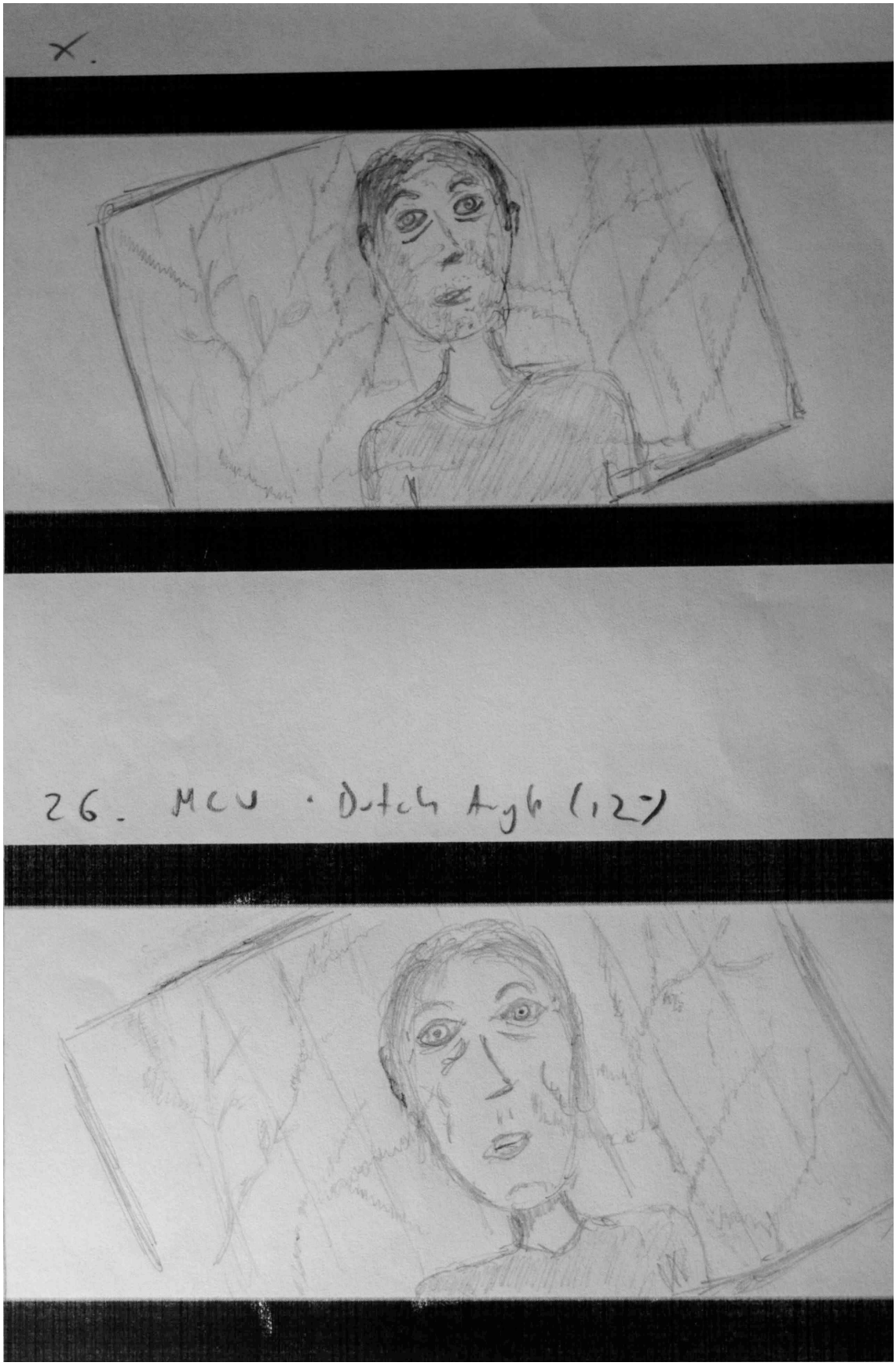
ANEXO C: STORYBOARD DE TEASER ATACA

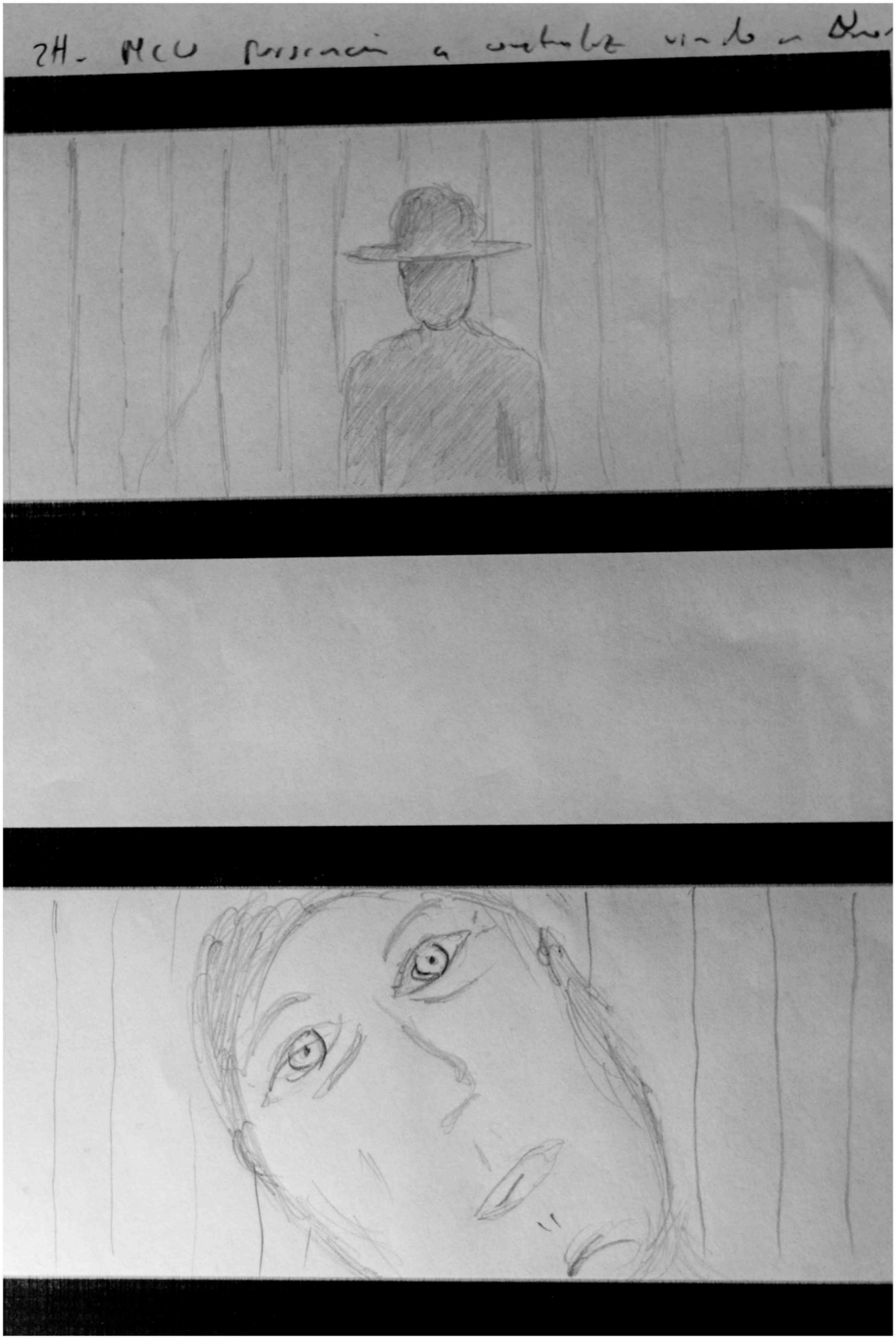
1a. PG Master
1B. M.C.U. Se ve la mano.

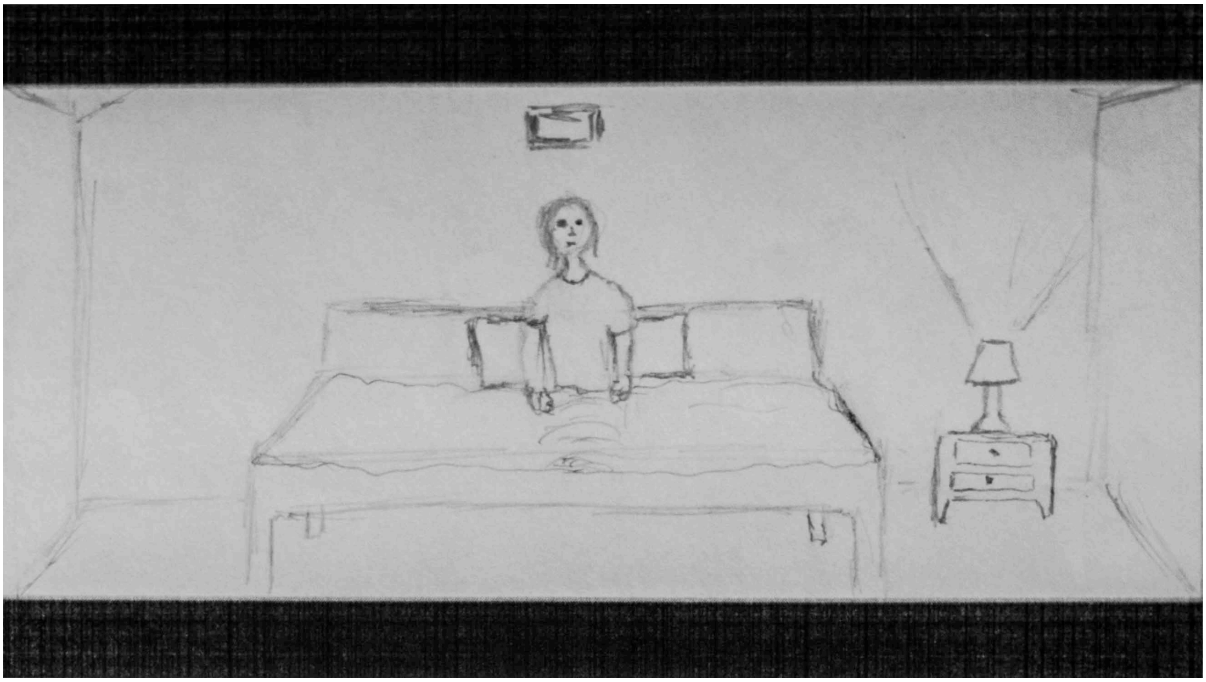

1C. OTS Plano
2B. PP Rosto do novo . 55°


2a. Pov. Dolly
2c. MCU . Dutch Angle (12°)


2D. PoV Nino. Cuarto desorganizado
(Plano) 0° de inclinación (Referencia 2f)
2E. PoV de persecución.


X.
26. MCU · Dutch Angle (12°)


2H. MCU



ANEXO D: DVD DE PROYECTOS