

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

El Tiempo y la Fotografía: *Reel* de Dirección de Fotografía

Reel de Dirección de Fotografía

Producto o Presentación Artística

Gabriel Andrés Baca Sandoval

Cine y Video

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

Quito, 17 de julio de 2017

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES CONTEMPORÁNEAS

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

El Tiempo y la Fotografía: *Reel* de Dirección de Fotografía

Gabriel Andrés Baca Sandoval

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Felipe Terán , M.F.A

Firma del profesor

Quito, 17 de julio de 2017

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: Gabriel Andrés Baca Sandoval

Código: 00117062

Cédula de identidad: 1719253120

Lugar y fecha: Quito, 17 de julio de 2017

RESUMEN

La cinematografía busca generar a través de la imagen emociones en el espectador; la labor del director de fotografía consiste en abstraer las ideas del director y plasmarlas en imágenes dramáticas. Partiendo de los conceptos generales de la fotografía cinematográfica, se realiza una investigación sobre cómo los tres tiempos del cine (el objetivo, subjetivo y el cinematográfico) afectan la percepción de duración del tiempo en el espectador, a veces dilatándolo y otras veces contrayéndolo. Con la finalidad de poner en práctica esta investigación y los conocimientos adquiridos durante la carrera, se realiza un *reel* de fotografía compuesto de cuatro secuencias en las cuales se aplicarán los tres tiempos cinematográficos, que luego serán analizados en las propuestas fotográficas respectivas de cada secuencia.

Palabras clave: tiempo, percepción, fotografía, cine, arte

ABSTRACT

Cinematography through image seeks to generate emotions in the viewer. The work of the Director of Photography consists in abstracting the ideas of the director and translating them into dramatic images. Starting from the general concepts of cinematography, a research is done on how the three times of the cinema (the objective, subjective, and cinematographic) affects the perception of time duration in the viewer, sometimes dilating it and sometimes contracting it. In order to implement this research and the knowledge acquired during the career, a reel of photography is made, composed of four sequences in which the three cinematographic times will be applied, which will then be analyzed in the respective photographic proposals of each sequence.

Keywords: time, perception, photography, cinema, art

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	7
Desarrollo de Tema	14
Conclusiones	61
Referencias bibliográficas	64
Anexo A: Guión De Secuencias “El Tiempo y La Fotografía	67
Anexo B: El Tiempo y la Fotografía: <i>Reel</i> de Dirección de Fotografía	70

EL TIEMPO Y LA FOTOGRAFÍA: REEL DE DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

Introducción:

“Tan sólo intento decir que la imagen tiende hacia lo infinito y conduce a lo absoluto”

(Tarkovski, 1986)

La fotografía cinematográfica es la capacidad de expresar en una imagen artística, la idea de un autor con rumbo a su ideal. (Tarkovski, 1986). “Es la capacidad de apelar tanto a la cultura visual del espectador como a su emotividad” (Balló, 2000). En sí el rol del director de fotografía consiste en encontrar un equilibrio entre la parte artística y la parte técnica, con la finalidad de que las dos cumplan a cabalidad sus cometidos y resulten en imágenes entendibles al público. En cuanto a la parte artística, la función de la imagen debe apegarse a las necesidades del guión y mantenerse siempre a la par con el concepto inicial del director sobre la película; en la cuestión técnica, se deben dominar los aspectos de exposición, cadencia, formatos, obturación, enfoque, rango dinámico, entre otros. La capacidad de dominar y generar armonía entre estos elementos son las características del director de fotografía.

De tal manera que la capacidad de abstraer ideas del director y plasmarlas en pantalla, es una capacidad que el director de fotografía debe desarrollar para cumplir a cabalidad con su trabajo. Porque en el caso de que el fotógrafo no acoja la idea del director con total entendimiento, la cinematografía dirá una cosa, mas la historia otra, causando confusión en el público.

En el caso de que el fotógrafo acoja la idea del director es necesario entonces que domine el lenguaje cinematográfico o como lo explica Brown, un desglose sencillo en el que los planos son el vocabulario y la sintaxis es el proceso de edición donde todo se junta. (Brown, 2012, pp. 46). Por ello afirmo que el rol fundamental del cinematógrafo es contar las historias con imágenes.

Ahora, como futuro director de fotografía, considero que debo pensar en los planos como un elemento narrativo, mas no como un elemento estético. Pues la finalidad del plano es generar un significado con el plano que se le yuxtapone y bajo ninguna circunstancia, se debería anteponer la belleza por encima del rol dramático.

En cuanto a la luz, considero a este elemento del cine como uno de los temas más importantes de mi carrera. Porque es lo que distingue al cine de las otras artes y además tiene la capacidad de darle información al espectador sobre la escena y generar en él sensaciones. Pues la relación del ser humano con la luz es inherente desde que nace, siendo la claridad la vida y la oscuridad la muerte o lo desconocido. Así el fotógrafo puede ayudarse a contar la historia, usando esta relación natural del ser humano con la luz.

Asimismo me atrevo a decir que la relación que el fotógrafo debe tener con la luz debe ser de extrema cercanía, un amor incondicional. Como menciona Nykvist, “tengo la luz que me hace compañía y luz hay siempre” (Nykvist, 1997, pp.244). Considero que esta relación de la luz que acompaña es fundamental para la propuesta cinematográfica, pues la capacidad de sentir la luz de una escena durante la lectura, más la sensibilidad del fotógrafo, son elementos que le dan vida a las imágenes.

En cuanto al movimiento en la cinematografía, es lo que genera una inmersión del espectador en la historia, porque tiene la capacidad de ponerse en el lugar del personaje, alejarse o acercarse de un objeto o persona con la finalidad de brindar la información necesaria para contar la historia. En mi proyecto de tesis, busco acompañar las sensaciones del personaje con el movimiento, por medio de *trackings*, *paneos*, *tilts*, *dollys*, con la finalidad de que cada movimiento tenga una relación directa con las emociones del personaje en escena.

El encuadre en cambio, es el elemento que contiene todo lo antes mencionado y por lo tanto dentro de él está toda la información que se le va a presentar al público. *"Selecting the frame is the fundamental act of filmmaking; as filmmakers we must direct the audience's attention: "look here, now look at this, now look over here..."* (Brown, 2012, pp. 27). Considero que la selección del encuadre sí es un acto fundamental del cine, porque el fotógrafo es responsable de qué elementos debe ver el espectador dentro de él y para ello tiene que conjugar el movimiento y la luz, con la finalidad de que entre todos los elementos dentro de cuadro el espectador preste atención sólo a los principales, sean estos objetos o personas. Todo esto con la finalidad de que el espectador no divague por la imagen sin encontrar información válida y como consecuencia se aleje de la historia.

Estimo que parte de mi proceso de aprendizaje es tomar riesgos medidos, pues en estos años he acostumbrado a cumplir con rigurosidad cada una de las reglas cinematográficas y considero que en este trabajo final, puedo darme la libertad de tomar riesgos medidos y poder experimentar libremente con varias reglas e incluso darme el lujo de romperlas. Todo ello con la finalidad de lograr una experimentación que enriquezca mi visión cinematográfica.

A partir de estos tres elementos conjugados con la finalidad de contar una historia, es que nace mi interés dentro de esta área del cine. Porque el uso de la cinematografía con el propósito de construir atmósferas y transmitir las sensaciones de mis personajes al espectador, generan en mí una motivación constante al momento de realizar la propuesta y filmarla, porque cada historia es diferente y requiere diferentes elementos para su narración, por esa razón es que cada nueva producción representa para mí un nuevo reto, que es lo que mantiene despierto mi interés en esta profesión.

El tema que trataré en mi *reel* será El Tiempo y la Fotografía, porque considero que el paso del tiempo es clave fundamental en la formación de una persona. Porque cada etapa de su vida deja una marca que dura hasta su muerte. Así pues, trataré en este *reel* esas etapas como tres edades fundamentales, la niñez, la adolescencia, la madurez y la vejez. En las que a través del paso del tiempo se establecen lazos de memoria, tanto del paso del presente al pasado, la suspensión del presente, la interacción en un mismo lugar del pasado con el presente y el presente y su interacción con la música.

A continuación explicaré la motivación de cada una de las secuencias que se analizará dentro de este documento:

Secuencia Primera: Niñez – Vejez

Ficción

Considero a la niñez como un paso gradual prístino que deja marcas profundas en la memoria, ahora que han pasado ya varios años desde esa época, quiero explorar en la cinematografía, cómo nuestra mente vuelve al pasado con nostalgia. Y en este viaje de segundos, el volver nos hace vivir de nuevo y siempre que regresamos al presente, recibimos un golpe de realidad a veces conciliador, otras veces doloroso. Para poder resaltar esta idea voy a mostrar la niñez en contraposición con la vejez en la que hay un salto de tiempo efímero entre el dinamismo de la niñez y la pasividad extrema de la vejez, el recuerdo del juego es su única conexión.

Secuencia Segunda: Juventud, descubrimiento sexual

Ficción

Durante el proceso de vida, una etapa que se ve marcada por sensaciones nuevas, muchas veces extrañas, que consisten en descubrir otras dimensiones de nosotros mismos, como es la adolescencia. Donde las sensaciones estallan y no hay vuelta atrás, con ello me refiero al descubrimiento sexual y a la lujuria. En el ámbito fotográfico, quiero mostrar cómo el tiempo se detiene al momento de un beso que escala lentamente a la excitación sexual. Y durante ese proceso quiero marcar claramente cómo las caricias se sienten aún más cercanas, los besos más pesados y lentos cuando se los da en el cuerpo de la persona amada. Sin embargo, a pesar de la lentitud del tiempo durante el proceso de excitación y descubrimiento del otro, siempre falta más en la adolescencia, siempre quedan pendientes besos, roces y

finalmente el sexo. Aquí vuelvo a recalcar que el regreso al tiempo normal siempre es un golpe, porque cuando los personajes son lanzados al presente, toda la atmósfera se enfría de la pasión y ellos deben desconectarse abruptamente del lazo que han creado.

Secuencia Tercera: El Pintor

Cine Arte

En cuanto al desarrollo de un oficio, que por lo general tiene su primer contacto en la niñez, quiero expresarlo con una progresión mental acompañada de varias metáforas logradas a través de la pintura y la iluminación. En el momento en que uno tiene un recuerdo de dónde empezó, se encuentra con el inicio de su pasión, en el cual los recuerdos se hacen más vívidos y el paso del tiempo más notable. Por lo tanto un hombre mayor que está en su proceso de pintura pasando brochazos duros, vuelve al pasado cuando era niño y pintaba con los dedos. Pero esos dedos le pintan las canas del tiempo que ha pasado y finalmente se debe ver de frente y reconocer que los años le han caído encima y con una metáfora de la noche como la falta de consciencia de los años a una progresión por cámara en el día, que representa las ideas claras de la pintura y de que jamás hay que olvidarse de dónde uno vino, vuelve a pintar con las manos, como lo hizo en un principio ya hace muchos años. Aquí busco establecer los tiempos cinematográficos donde el pasado se encuentra con el presente en el mismo lugar y que las manos del pasado pinten lo que le faltaron a las del presente, para demostrar que uno también es lo que es su pasado, especialmente en el arte, porque los momentos vividos y en ocasiones los medios más simples, son material para la creación.

Secuencia Cuarta: La Música

Documental

Con la música he tenido una estrecha relación desde siempre, pues mi familia está llena de músicos y en cada reunión familiar, existe un momento en que mi padre y mi abuelo se unen para hacer música y toda la atención se va hacia ellos. En esta secuencia, busco dejar en claro que en el momento en que la música suena, el tiempo que dura una canción es preciso si se lo mide con cronómetro, pero tiene también la capacidad de alargarse cuando uno ve a los músicos tocando y más aún cuando uno de ellos llega a la conexión total con su instrumento a la que Cortázar se refiere como “el cuarto de hora en minuto y medio” (Cortázar, 1996, pp. 233); es como si el tiempo dentro de cada minuto se prolongaría, a pesar de que el cronómetro siga corriendo y marque el tiempo exacto en la realidad. La capacidad de inmersión que tiene el arte frente al ser humano es lo que quiero captar. Cuando la música suena, toda mi familia forma parte de este momento, dejaré en claro cómo el tiempo tiene la capacidad de alargarse en dimensiones sensoriales en un espacio temporal limitado.

DESARROLLO DE TEMA

Referentes:

Dentro de cada una de las secuencias que componen mi tesis, exploraré los tres tiempos del cine, objetivo, subjetivo y cinematográfico.

1. Tiempo objetivo:

Es al que se refiere Martin como “el tiempo de la proyección” (Martin, 2002).

Considero que a esta definición hay que sumarle también el tiempo de duración de cada plano, porque la proyección no es un todo indivisible, sino que está compuesta por la unión de planos en los que cada uno tiene una duración independiente. Además considero importante mencionar que este tiempo también tiene un peso dentro de la psicología del espectador, pues ya sea largo o corto el plano, la información que reciba el espectador tendrá un efecto en sus sensaciones, lo que genera un nexo natural con el siguiente tiempo.

2. Tiempo subjetivo:

Está ligado a la percepción de duración que tiene el espectador acorde a su nivel de involucramiento psicológico con lo que sucede en pantalla (Martin, 2002). En lo que se refiere a acorde al nivel de involucramiento psicológico, me atrevo a decir que mientras más comprometido esté el espectador con lo que cuenta la escena, mayor será la inmersión dentro de las sensaciones del personaje. A ello hay que sumarle dentro de la relación tiempo subjetivo-objetivo, que de acuerdo al nivel de involucramiento dentro de la historia, la percepción del espectador sobre el tiempo cambia; con ello quiero decir que en el caso de que el tiempo de

una escena corresponda a un minuto por ejemplo; la capacidad de expandir o dilatar que tiene el tiempo subjetivo, más la inmersión psicológica del espectador, puede haber generado en él, la sensación de que han pasado 15 años o apenas 20 segundos, todo ello se logra si es que el fotógrafo ha comprendido la esencia de la escena y ha usado todos los elementos técnicos a su favor. Como por ejemplo el uso de mayor cadencia de cuadros para hacer cámara lenta, la obturación mayor que la ley de los 180 grados, con la finalidad de alcanzar movimientos más bruscos, sensación que en el caso de una pelea se siente más violenta y de menor duración que en la realidad; a partir de haber concebido todo el material con ese objetivo, finalmente en la sala de montaje el director podrá contar la historia que necesita.

Por ello me atrevo a decir que cuando por fotografía se logra atrapar a nivel psicológico al público, es cuando la capacidad de manipular el tiempo y generar sensaciones se hace posible; caso contrario, la atención se dispersa y genera aburrimiento en el espectador. Considero que a este tiempo es al que mayor cuidado debe poner un fotógrafo, pues es en el cual la relación espectador y personaje están lo más cercanas posible, de tal manera que aquí es donde el cinematógrafo debe empeñarse en transmitir la misma sensación que tiene el personaje al público.

3. Tiempo cinematográfico:

Este es el tiempo que le da la característica de dinamismo al cine, porque es en él donde se puede generar los saltos de tiempo y espacio, omitiendo las partes de una acción que no tienen fuerza dramática. Según Martin, se refiere al tiempo de la acción, a su capacidad de omitir los tiempos débiles de la misma y que ayudan a condensar la plenitud vivida en el

progreso de una secuencia dramática (Martin, 2002). Es decir el tiempo que se lleva dentro de la historia; pero a pesar de que Martin atribuya esta característica al montaje, afirmo que en el trabajo del fotógrafo está buscar resaltar durante el rodaje los momentos de la acción que más importancia tienen con la finalidad de obtener un material versátil para la postproducción.

Propuesta de Dirección de Fotografía

Secuencia Primera: Niñez Vejez

Concepto:

Esta secuencia trata de un niño pequeño que corre vestido con capa roja entre varias sábanas blancas colgadas en su patio trasero y en un momento de sosiego donde el niño se detiene, volvemos al presente, donde vemos que es un anciano, recordando esta época de niñez.

Como antes mencioné, el mundo del niño es prístino, por lo tanto está lleno de luz y con pocos contrastes. Representando la cantidad de luz, el descubrimiento del mundo con ojos de inocencia y los pocos contrastes el curso normal de la vida del niño donde no hay mayores preocupaciones que las de jugar.

Además, quiero dejar claro que las condiciones de luz, contraste y color son las mismas con el anciano. Porque con el paso del tiempo, la capacidad de recuerdo de la vejez, llena de brillo los sucesos vividos, o como menciona Tarkovski "lo pasado es mucho más real, o por lo menos más estable y duradero que lo presente" (Tarkovski, 1986, pp. 79). Con ello afirmo que a pesar de haber vuelto al presente de golpe, la ilusión de la memoria, se desvanece de a poco hasta extinguirse totalmente. Por esa razón es que cuando el anciano vuelve al presente, está

entre sábanas como el niño, porque el recuerdo todavía deja una estela de ilusión, así cuando vamos al plano abierto, el recuerdo se ha disuelto totalmente y él está solo, colgando una sábana. Con ello confirmo que el impacto de los momentos vividos en la niñez son tan fuertes que definen una parte importante de nuestra personalidad, por ello cada vez que recordamos, sentimos nostalgia del pasado.

Color:

En esta secuencia predomina el color verde porque busco generar una atmósfera de tranquilidad dentro de la naturaleza, pues todo se resuelve entre árboles y césped, así que es fundamental transmitir la sensación de que el niño se siente libre dentro de este espacio. “El verde es reposo, esperanza y juventud, es el color que libera el espíritu” (Goethe, 1992). Conuerdo con lo que el dramaturgo menciona, porque la sensación de libertad que uno experimenta dentro de la naturaleza, nace a partir del sosiego que se encuentra dentro de ella. Por esa razón el juego del niño en medio de árboles, césped y viento son elementos que no son gratuitos dentro de la escena, con la unión de estas características cromáticas y cinematográficas, busco transmitir la idea de universalidad al espectador y dentro de esta atmósfera, crear asociaciones en su memoria.

Habrà una ligera saturación en postproducción de los colores abajo señalados en la paleta, con la finalidad de reforzar la atmósfera de inocencia y naturalidad del ambiente en el que el niño se desenvuelve.



Emmanuel Lubezki, The Tree of Life (2011)

Como referencia cinematográfica tomo a *The Tree of Life* de Terrence Malick, (2011) en la cual su fotógrafo Emmanuel Lubezki usó la mayor latitud que pudo con la película para así captar las imágenes con mayor detalle posible además de que filmó casi en su totalidad con luz natural (Benjamin, 2011).

Por esas razones considero tomar a esta película como referente, porque basándome en el concepto de Malick de captar la emoción por encima de todo, evitando a toda costa la presencia de luz artificial para que se sientan más orgánicas las secuencias (Benjamin, 2011). Al momento de elaborar los planos, tuve que ponerme en el lugar de un niño, pensar en cómo percibe el mundo, cómo siente la interacción de él con las sábanas, el viento y el juego. Además de ello, también uso a mi favor las numerosas sábanas blancas, que me ayudaron a difuminar la luz del sol que cada hora se ponía más vertical, haciendo sombras duras y por lo tanto imágenes de alto contraste. Con ese nivel de difusión más la ayuda del fotómetro pude lograr el mayor

rango dinámico posible y con el uso de *ND's* pude llegar a la apertura máxima del diafragma, en la mayoría de los casos.

Punto de vista:

El punto de vista de la secuencia siempre es del niño, como antes mencioné, todo el mundo se verá desde sus ojos. Incluso cuando el niño se convierte en el anciano, nos mantendremos en el punto de vista del niño, pues con ello quiero resaltar la permanencia del sentimiento que generó esta memoria.

Objetivos:

Tomando en cuenta que la historia trata de un recuerdo vívido del anciano, busco la manera de lograrlo a través de lentes normales a teleobjetivos. Uso los lentes normales con la finalidad de que se sienta esta experiencia lo más cercana a la realidad y los teleobjetivos con la finalidad de acercarme lo más posible a sus rostros, sin distorsionar su estructura facial, como lo hacen los angulares. Además considero importante añadir que mientras más cerca estemos del rostro de los personajes, se capta mayor cercanía del estado de ánimo del mismo y por lo tanto mayor será la empatía que se genere con él. Asimismo con excepción de la toma final, trabajo con el diafragma abierto al máximo. Obviamente hay ligeros cambios acorde a las condiciones solares de ese momento. Sin embargo, el objetivo de tener la mínima profundidad de campo posible es que toda la atención esté centrada en nuestro personaje y así mismo aislarlo del resto del entorno.

Movimiento:

En vista de que el niño es el que lleva la historia, considero que la cámara en movimiento es el medio más adecuado para transmitir la emoción y la energía que irradia el pequeño durante su juego. Manejo en general la cámara en mano, haciendo seguimientos para así transmitir la sensación de su agitada respiración, también me mantengo a su altura y la mayor parte del tiempo cerca de su rostro para así poder captar sus emociones al momento de la interacción con el mundo que lo rodea.

Tomando en cuenta que busco transmitir la idea de que este es un recuerdo vívido; como antes mencioné, uso lentes normales para generar la sensación de “realidad” y por lo tanto transmitir al espectador la sensación vívida. Por otro lado, para adicionar esta sensación de “recuerdo”, se filmaron determinados planos a 240 fps, para establecer que estas tomas del niño, forman parte de un momento en el pasado. De esa manera, logro establecer una relación armónica entre estos dos tiempos.

Tiempo:

Esta secuencia fue pensada para trabajar en el inicio desde el tiempo cinematográfico, antes de expandirse a los demás tiempos; como antes se mencionó, este tiempo hace énfasis en las partes de la acción que tienen mayor dinamismo, por ejemplo en los planos veloces de los pies del niño corriendo, de su brazo levantado, su puño golpeando las sábanas.

Así pues una vez establecido el tiempo cinematográfico, con la posibilidad de dilatar el tiempo que me brindan los 240 fps, busco que la percepción de la duración dentro del espectador cambie y se sienta más largo el juego del niño dentro de las sábanas. Primero

recurriendo a aumentar la duración objetiva de la acción. Luego usando el tiempo cinematográfico, centrando así la atención del espectador dentro de los momentos claves de la acción. Así finalmente alcanzo la capacidad de manipular la percepción del tiempo subjetivo en el espectador, logrando que esté viviendo el mismo tiempo que el niño, con la misma intensidad y con la misma velocidad; con el propósito de generar empatía y evocar en la memoria del espectador sus propios momentos de niñez

Así una vez terminadas las secuencias de cámara lenta, se vuelve abruptamente al curso del tiempo dramático normal y mediante una tela blanca que cubre toda la pantalla, un corte invisible con un fundido cruzado, vamos del primer plano del niño en su momento de sosiego, al primer plano del anciano recordando. Aquí se usa la empatía que se generó durante la dilatación del tiempo subjetivo y se la contrapone con el uso del tiempo cinematográfico normal de la historia, con el objetivo de generar un impacto radical por el cambio de rostros; de esa manera, demuestro el salto temporal y así evidencio que todo el tiempo fue el anciano quien estuvo recordando.

Como referencia para este corte invisible a otro tiempo, tomo esta secuencia de “*13 Reasons Why*” (2017), porque considero que el manejo de los saltos temporales fugaces al pasado y el regreso abrupto al presente, logran narrar la historia de manera efectiva a través de un impacto visual que resulta a su vez interesante al espectador.



Joseph Incaprera, 13 Reasons Why (2017)



Joseph Incaprera, 13 Reasons Why (2017)



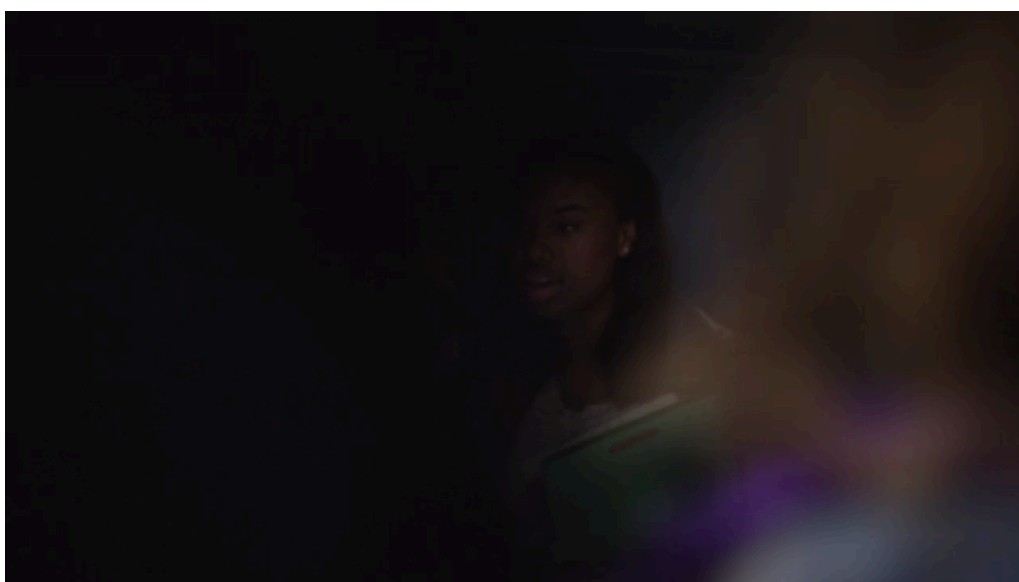
Joseph Incaprera, 13 Reasons Why (2017)



Joseph Incaprera, 13 Reasons Why (2017)



Joseph Incaprera, 13 Reasons Why (2017)



Joseph Incaprera, 13 Reasons Why (2017)



Joseph Incaprera, *13 Reasons Why* (2017)

Luz:

Considero favorable el uso de la luz natural durante las primeras horas de la mañana, porque ilumina los rostros y el set de forma pareja, sin crear sombras duras. Pues para mí la luz difusa se acopla perfectamente al concepto de niñez prístina que manejo. Como referencia de iluminación, tomo el cuadro de Jean Dominique Ingres, *La Bañista de Valpinçon* (1808). “En cuanto al cromatismo, predominan los tonos cálidos de la piel de la mujer, que contrastan con el blanco puro de la sábana y el verde oscuro de la cortina... la mujer está iluminada por los reflejos difusos de la toalla” (Cirlot, 2007). Conuerdo totalmente con la autora del análisis, pues este cuadro tanto cromáticamente como en materia de iluminación coinciden casi de manera perfecta con la propuesta. Primero porque en cada plano resalta la calidez de la piel del niño, por encima de la paleta de colores fríos, ya sean estos de las sábanas blancas como el suave

contraste de color con el verde del césped, las hojas de los árboles, concluyendo con el café de los troncos y ramas. En cuando al relleno de luz, mi idea fue usar siempre luz difusa, ya sea natural, alcanzada por las mismas sábanas blancas de la escena o por un difusor plegable, así mismo uso un rebote de luz blanco para rellenar las sombras que genera el sol vertical avanzada la mañana.



La bañista de Valpinçon, Jean Dominique Ingres, (1808)

Aspectos técnicos:

Frame rate: 24 fps y 240 fps.

Formato de grabación: 1920 X 1080p

Códec de trabajo: AVCHD

Aspect ratio: 2.35:1

Óptica: Sony Cine Alta

Cámara: Sony FS-700

Propuesta de Dirección de Fotografía

Secuencia Segunda: Juventud, descubrimiento sexual

Concepto:

Esta secuencia trabaja el proceso de descubrimiento sexual, en el cual un simple beso, escala de forma paulatina a la excitación sexual. Esta escena trata de un joven que está con su pareja frente a una puerta de salida, en medio de los nervios, se dan un beso de despedida y el tiempo se expande a medida que él toca el cuerpo de ella, alcanzando la excitación sexual suya y de la muchacha; pero un elemento del exterior los trae a los dos de vuelta a la realidad, ella se va y él se queda atónito frente a esta nueva experiencia que acaba de tener.

Cada hecho vivido por una persona deja una huella en su personalidad, con ello quiero demostrar que a medida que uno crece, nota que la vida no es como se la imaginaba de niño, es mucho más cruda de lo que se piensa y el punto de partida para el crecimiento personal empieza en la juventud, donde el ser humano comienza a tener sus primeros roces con la vida, siendo las experiencias más duras, las que van definiéndonos como personas. Dicho aquello, busco evidenciar por fotografía que en la juventud, la vida de una persona empieza a adquirir ciertos contrastes y por esa razón es que en esta secuencia empleo sutilmente sombras y por lo tanto genero una imagen un tanto más contrastada en los planos previos al contacto de labios.

En cuanto al contacto de labios, uso una imagen totalmente opuesta por iluminación a los planos previos al beso, es decir una atmósfera oscura en la que sólo pequeñas porciones del cuerpo resaltan en pantalla; todo ello para hacer evidente que durante el descubrimiento sexual

el tiempo se detiene y las sensaciones que se tiene resultan extrañamente placenteras. Con ello genero una atmósfera que evoca sensualidad y extrañeza al mismo tiempo.

Color:

En esta secuencia hay un total de tres cambios notables de color que evolucionan junto con cada una de las tres partes en que se divide la escena, acorde a las sensaciones que experimenta nuestro personaje.

La primera parte corresponde al momento previo al contacto de los labios, aquí se trabajan los colores fríos. Para lograrlo, en la atmósfera de este momento predomina el color azul. Pues este color evoca todo lo contrario a la pasión, o como menciona Goethe “el recogimiento y la quietud” (Goethe, 1992). Así bajo esta teoría del color, uso este efecto psicológico que tiene el color azul, para mostrar que la atmósfera donde están mis personajes, por ahora está lo más lejana posible al terreno sexual.

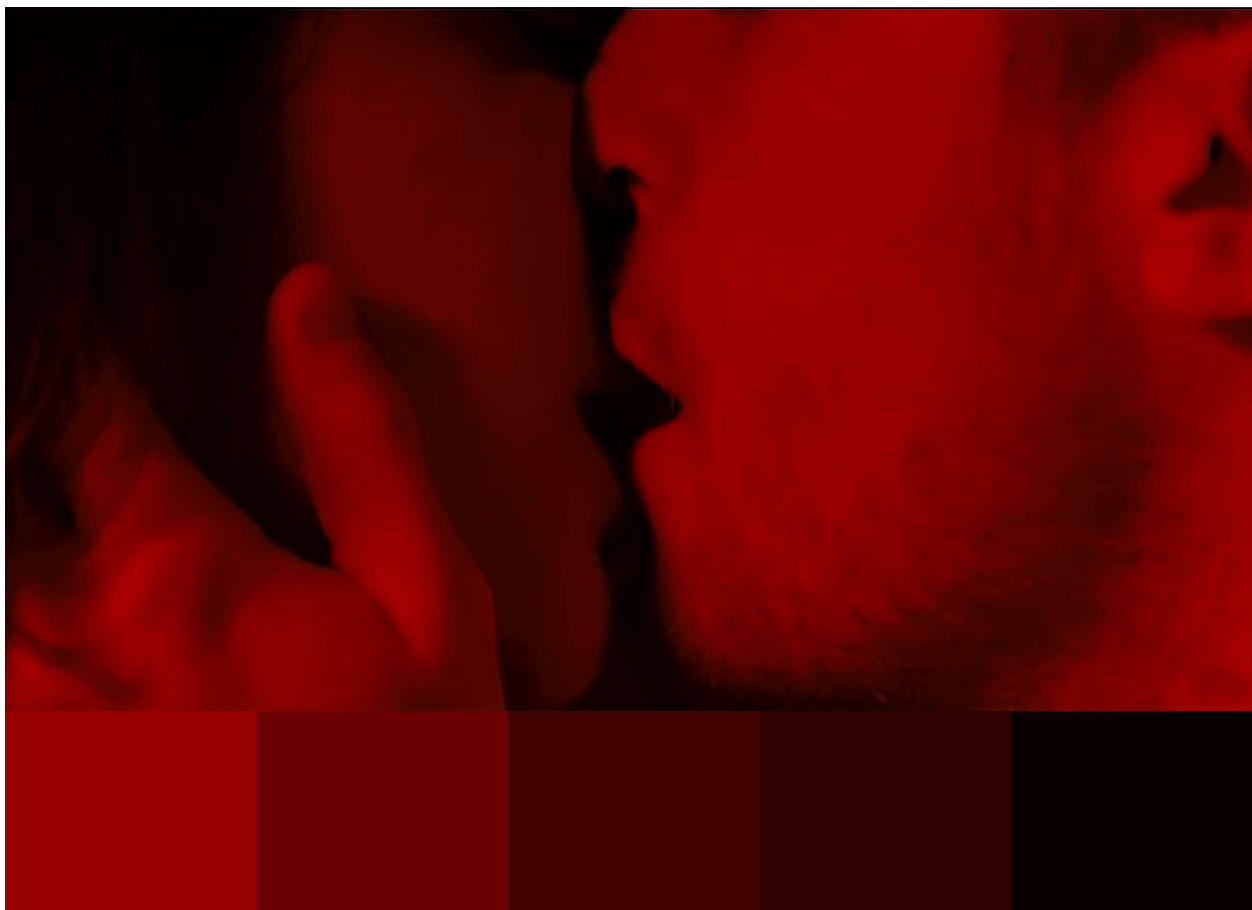
Para este primer momento de la secuencia tomo como referencia el color de este fotograma de *Los Odiosos Ocho*, (2015) pues en él hay predominante color azul, así como en mi secuencia y la cantidad de contraste no es extrema como para perder definición.



Los Odiosos 8, Robert Richardson, (2015)

La segunda parte inicia cuando los labios de los enamorados hacen contacto, desde ahí hay una subida gradual hacia los tonos rojos intensos. Pues el color rojo es por excelencia el color de la pasión. Como menciona Goethe “es el color del movimiento, la sangre, el fuego, el impulso” (Goethe, 1992). Considero acertado este argumento del autor, pues parte del arranque sexual de la escena está en el impulso del enamorado. Además con ello puedo afirmar que el rojo es el color del movimiento pues pude acentuar en esta atmósfera apasionada, el movimiento con el uso de la cámara lenta.

Como referencia de color para este momento, tomo este fotograma de *Los Amores Imaginarios*, (2010). Porque tiene la idea de la atmosfera con contrastes fuertes donde el color rojo predomina incluso por encima del color natural de la piel de los personajes.



Los Amores Imaginarios, Stéphanie Weber-Biron, (2010)

La tercera secuencia corresponde al regreso abrupto a la realidad, es decir al tiempo normal. Este momento de la escena es en el cual los enamorados se alejan asustados por un estímulo externo. Sin embargo, a pesar de que la pasión evocada por el color rojo intenso desaparece de inmediato, quiero evidenciar fotográficamente mediante un pálido color rojo en la atmósfera. Que la pasión sexual de ese momento dejó una estela en el muchacho y que a partir de ese momento iniciará su vida sexual activa.

Como referencia para esta atmósfera rojiza sutil, tomo el siguiente fotograma de la película *HER*, (2013). Pues en ella predomina una atmósfera similar a la que manejo, con el rojo suave y ligeros contrastes. Me atrevo a decir que es el bajo contraste el que le da la característica de sutileza a este fotograma.



HER, Hoyte Van Hoytema, (2013)

Punto de Vista:

Esta secuencia se cuenta desde el punto de vista del muchacho, porque busco transmitir las sensaciones de descubrimiento sexual desde la perspectiva masculina, por esa razón es que me mantengo lo más cercano a su rostro. Además para dejar claro que la escena se trata de él,

en las secuencias de cámara lenta siempre es el muchacho el que toma la iniciativa de la acción, evidenciando su deseo y sus intenciones sexuales.

Objetivos:

Tomando en cuenta que esta secuencia trabaja una atmósfera de confianza en pareja, se usan lentes teleobjetivos. En los momentos previos al beso, uso el lente 85 mm con la finalidad de tenerlos lo más cercanos posibles, además de que con ello busco también desenfocar el fondo para que no hayan elementos de distracción. Sin embargo, a medida que nos acercamos al momento del beso, uso el lente 135 mm alcanzar la menor profundidad de campo posible y con ello lograr dirigir la atención del espectador a determinadas partes del rostro de nuestro personaje, consiguiendo así transmitir la sensación de intimidad como antesala de una siguiente dimensión sensorial.

Tomo como referencia el siguiente fotograma de la película *Trainspotting*, (1996) porque por medio de un lente teleobjetivo el fotógrafo Brian Trufano, logra captar la intimidad de estos dos personajes, mantenerlos lo más cercanos posibles y desenfocar el fondo para evitar distracciones; de la misma forma logro construir una atmósfera similar para la primera parte de esta secuencia.



Trainspotting, Brian Trufano, (1996)

Durante la secuencia del beso, en vista de que se trata de evidenciar fotográficamente lo que el muchacho siente mientras tiene los ojos cerrados. Uso una progresión de ópticas que empiezan desde los lentes normales 50 mm – 35 mm, únicamente durante los primeros momentos del beso, porque las sensaciones que él tiene son comunes, pues no hay todavía excitación sexual.

Con la finalidad de mostrar cómo el cambio progresivo de longitudes focales impactará fotográficamente la secuencia, tomo como referencia el siguiente fotograma de la serie *Mad Men*, (2015). Como es evidente, el espacio en el que se encuentra el personaje, no tiene alteración alguna de perspectiva; pues como menciona Bordwell, “los lentes normales evitan las distorsiones evidentes de la perspectiva” (Bordwell, 1995). Conuerdo con el autor, pues al evitar la distorsiones de la imagen, este fotograma mantiene las proporciones tanto del

personaje como su entorno fieles a la realidad. En este caso ayuda a evocar la sensación de normalidad en la atmósfera, el mismo efecto que logro en mi secuencia.



Mad Men, Scott Hornbacher, (2015)

Sin embargo, en el momento que hay excitación sexual, se usan lo siguientes lentes angulares, 20mm – 25 mm. En las primeras caricias que el chico le da a su pareja, se usa la óptica de 25 mm con la finalidad de alterar ligeramente las proporciones de las manos de él sobre ella. Ahora, a medida que él va explorando las zonas erógenas de ella, como su cuello y sus nalgas, territorios que hasta ese momento él no ha explorado. Se utiliza el lente de 20 mm a la distancia de enfoque mínima, para así lograr alterar visiblemente las proporciones de su mano y sus labios sobre ella, logrando así que en pantalla se vean aún más grandes de lo que son en realidad. Con ello consigo transmitir al espectador la sensación de extrañeza que produce el primer contacto sexual.

En el siguiente fotograma de la película *Fear and Loathing in Las Vegas*, (1998) es indudable cómo el lente angular altera todas las proporciones dentro del encuadre. Pues como es evidente, este cambio radical de proporciones genera una atmósfera de extrañeza, siendo esta la sensación que logro transmitir en la última parte de esta secuencia.



Fear and Loathing in Las Vegas, Nicola Pecorini, (1998)

La finalidad de usar esta progresión de lentes normales a angulares, es lograr evidenciar fotográficamente y de manera gradual. Cómo dentro de un terreno sensorial conocido como el inicio del beso, todas sus sensaciones son comunes y habituales; por esa razón se usa lentes normales para transmitir esa familiaridad. Pero durante la progresión a la excitación sexual busco alejar al espectador de estas sensaciones habituales, generando con los lentes angulares la atmósfera de extrañeza.

Finalmente en el momento que ellos se separan abruptamente y ella se va, utilizo la misma óptica de 85 mm que en el inicio, pues traigo de regreso al muchacho al mismo lugar en

el que empezó todo. Por medio del diafragma abierto lo aísló y lo centro en la pantalla, para que así podamos sentir con él su desconcierto frente a esta nueva sensación.

Movimiento:

Esta secuencia se trabaja casi en su totalidad con cámara estática, porque considero que para evocar la intimidad de la escena es mejor que el movimiento se dé por las acciones de los personajes. Las contadas veces que se realiza un movimiento por cámara es por razones de re encuadre.

En vista de que mi objetivo es dirigir la atención del espectador puramente a la acción, considero a la cámara en movimiento en este caso un recurso que podría distraerlo, pues como antes mencioné estaremos lo más cerca posible al rostro con el diafragma abierto al máximo, lo que podría sacar de foco a nuestros personajes o incluso sacarlos de cuadro.

Considero también que la sensación de quietud que deseo mostrar se ve reforzada a su vez por la cámara lenta que se usa en la secuencia de crecida de excitación. Porque con la cámara estática se logra generar la sensación de estatismo en el espacio y con la cámara lenta se logra alcanzar la sensación de estatismo en el tiempo. Así consigo conjugar tanto el espacio como el tiempo para lograr trasportar al espectador dentro de esta secuencia sensorial de descubrimiento sexual.

Tiempo:

Durante el inicio de esta escena se trabajará en el tiempo objetivo, incluso cuando hay el cambio de cadencia de 24 fps a 240 fps, pues considero que para poder llegar al espectador a un nivel psicológico y lograr cambiar su percepción de duración, es necesario primero establecer el espacio en el que sucederá la acción. Por esa razón es que afirmo que a pesar de que haya cámara lenta en el inicio, el tiempo sigue siendo objetivo y sólo cambia una vez que hayamos establecido el espacio y lo conjugemos con la iluminación. Gracias a esta conjugación de factores es que el salto sensorial entre un momento y otro se sienten fluidos; caso contrario el cambio radical de atmósfera podría desorientar al espectador y con el cambio de perspectiva de objetivos incluso aburrirse.

Después de haber trabajado en el tiempo objetivo y haber pasado al siguiente momento sensorial, es en donde se usará tanto el tiempo subjetivo como el cinematográfico. Primero, en cuanto al tiempo subjetivo, se usará la cámara lenta y los primeros planos de cada acción de la pareja. Ahora, con la finalidad de darle dinamismo a la secuencia y reforzar la propuesta fotográfica, recorro al tiempo cinematográfico por medio de la edición. En este caso como antes se mencionó que la capacidad del tiempo cinematográfico, es omitir los tiempos débiles de una acción dramática (Martin, 2002). Es que en montaje, por medio de cortes, divido un mismo plano en tres partes. Siendo la primera parte el roce de los cuerpos, la segunda cuando se ejerce fuerza sobre el cuerpo de alguno, produciendo movimiento, y la tercera cuando se termina el movimiento.

Durante la primera división del plano uso la cámara lenta que me dan los 240 fps; sin embargo, en la segunda división es en la que busco resaltar el movimiento y hacerlo más vívido,

así que aquí aumento la velocidad en un 300% con la finalidad de generar una contracción en el curso del tiempo y lograr así resaltar el contacto apasionado entre los dos. En la tercera parte, vuelvo a la cámara lenta normal, pues es necesario cerrar este ciclo como empezó. Porque si se mantiene la velocidad subida al 300% y se pasa directamente al siguiente plano en cámara lenta, se sentirá un salto desconcertante en el tiempo. Pues considero que el elemento fundamental para mantener al espectador psicológicamente en este espacio sensorial es buscar una armonía entre los tiempos de cada acción, tratando así de generar uniformidad. Con la finalidad de que el espectador no se distraiga con las contracciones y dilataciones en el tiempo, sino que estas ayuden a mantenerlo sumido en la historia.

En vista de que en esta secuencia de tiempo subjetivo existe dilatación y contracción como un recurso narrativo, me atrevo a decir que funciona como una analogía de cómo los latidos del corazón se sienten más y aumentan a medida que la excitación sexual sube. Considero que el paralelismo entre la cámara lenta corresponde a la diástole del corazón y la contracción del tiempo a la sístole, a ello quiero adicionar que mientras la excitación aumenta, el nivel de rojo en toda la escena aumenta también, que funciona en correlación de la sangre. Por estas razones considero que sumados todos estos factores, logro transmitir de manera efectiva las sensaciones del personaje al espectador.

En cuanto a la parte final de la secuencia que es cuando se separan asustados los dos personajes, por culpa de un factor externo. Para transmitir esta sensación me valgo de varios factores como volver a los 24 fps, cambiar la luz a la inicial y un salto de eje; con la finalidad de regresar al tiempo objetivo normal de la manera más brusca posible. Pues busco generar el

contraste entre el aumento de la excitación sexual y su interrupción repentina, como mencioné en el inicio, el regreso al tiempo normal, siempre es un golpe de realidad.

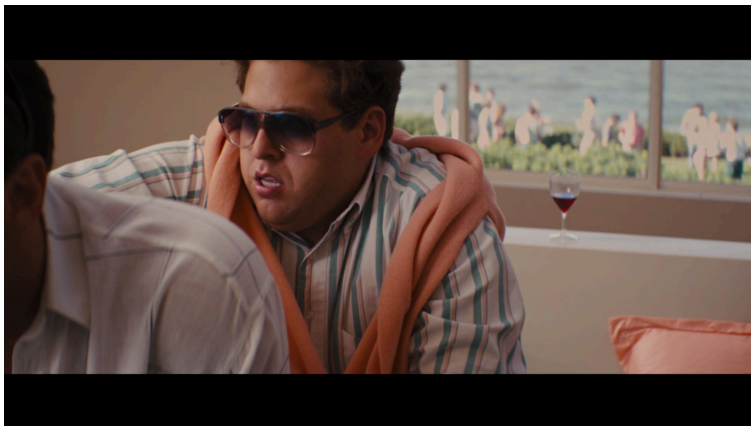
Como referencia para esta dilatación en el tiempo tomaré la siguiente escena de la película *The Wolf of Wall Street*, (2013). Porque considero que el fotógrafo de la película, Rodrigo Prieto, logra transmitir al espectador las sensaciones que el personaje experimenta. Centrándose principalmente en su rostro, además de que usa primeros planos de objetos específicos para resaltar la causa del desenfreno de ese momento.



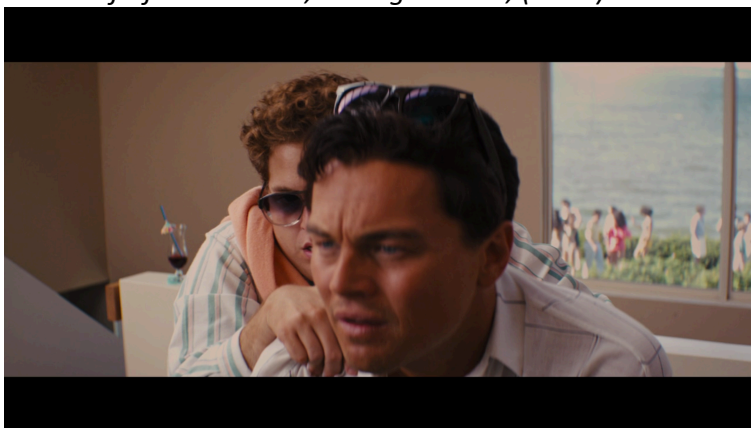
The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).



The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).



The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).



The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).



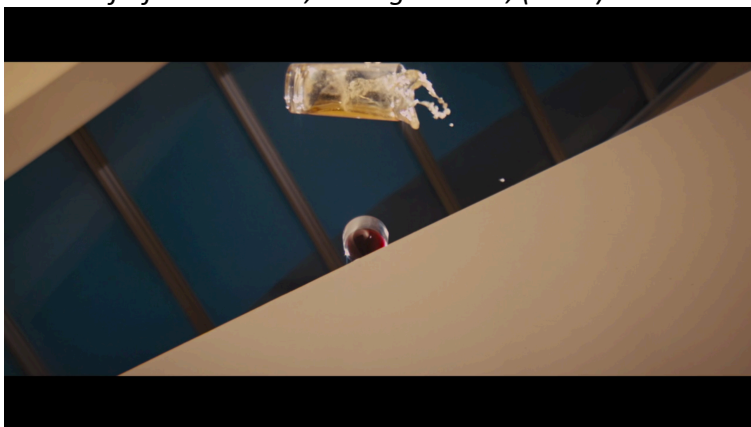
The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).



The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).



The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).



The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).



The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).



The Wolf of Wall Street, Rodrigo Prieto, (2013).

Luz:

Para transmitir la emoción de esta escena se usan dos tipos de iluminación radicalmente diferentes.

Primer tipo de luz:

Este tipo de iluminación corresponde a dos momentos de la secuencia, tanto al momento previo al beso, como al momento posterior a él. Durante el primer momento, con la finalidad de evocar el cariño y cercanía emocional de la pareja, se usa luz difusa y rebotada al techo para así evitar sombras duras en los rostros; sin embargo, se dejaron sutiles sombras que

funcionan como analogía para evidenciar esos primeros roces que tiene el ser humano con la vida durante la juventud. En el momento posterior al beso también se usa el primer tipo de luz, porque con la finalidad de resaltar al máximo el regreso a la realidad, considero es necesario acentuar esa sensación en consonancia con el resto de elementos como el color, la cadencia de cuadros, el encuadre y finalmente la luz. Para que de esa manera el espectador pueda ubicarse sensorialmente en el tiempo y espacio de este determinado momento de la secuencia.

Como referencia de iluminación para estos dos momentos tomo este fotograma de *Kramer vs Kramer*, (1979). Así como el fotógrafo Néstor Almendros usó una luz revotada al techo para obtener una iluminación suave y naturalista (Almendros, 1980, pp.242). Por lo tanto afirmo, que ese emplazamiento de luces también resulta efectivo en mi secuencia pues mantiene una iluminación pareja entre mis dos personajes y el fondo. Haciendo que este tipo de luz funcione como contraste con el siguiente momento de la secuencia.



Kramer vs Kramer, Néstor Almendros, (1980)

Segundo tipo de luz:

Este tipo de iluminación corresponde al momento del beso y el aumento gradual de la excitación sexual del muchacho. Con la finalidad de reflejar estas nuevas sensaciones que experimenta el chico, considero necesario generar una atmósfera extraña. Para ello opto por una imagen de alto contraste, donde el ambiente de la escena casi va al negro perfecto y por medio de una luz dura ubicada en el piso, ilumino específicas partes del cuerpo que generan sombras largas y poco comunes.

Como referencia para este tipo de iluminación tomaré el cuadro de *Georges de la Tour, The Choirboy o The Young Singer, (1645)*. Primero porque así como en mi secuencia, se usa una sola fuente de luz sin difusión, lo que genera sombras duras, ocasionando que toda la atmósfera esté en tinieblas. A ello cabe añadir que la vela que sostiene el niño está por debajo de su rostro y a corta distancia, generando sombras en lugares poco comunes.



Georges de la Tour, The Choirboy o The Young Singer, (1645).

Aspectos Técnicos:

Frame rate: 24 fps y 240 fps.

Formato de grabación: 1920 X 1080p

Códec de trabajo: AVCHD

Aspect ratio: 2.35:1

Óptica: Sony Cine Alta

Cámara: Sony FS-700

Propuesta de Dirección de Fotografía**Secuencia Tercera: El Pintor****Concepto:**

En esta secuencia se trabaja el tiempo a partir del oficio de un pintor. En el cual busco dejar claro que la maestría del artista tiene bases sólidas en su pasado. Es decir que en ocasiones cuando no existe una idea clara para trabajar, es necesario volver al punto donde uno empezó para poder encontrarla junto con la esencia de su trabajo y el origen de su pasión. Para hacerlo evidente en pantalla, el pintor pasa firmes brochazos con pintura negra sobre un lienzo blanco, su mano va de ida y vuelta; de pronto su mano adulta se transforma en la de un niño, que pasa sus dedos llenos de pintura blanca, suavemente sobre la pintura negra. Con ello busco evocar cómo en el arte el pasado y el presente convergen al momento de la creación. De tal manera que las líneas blancas sobre el fondo negro generan una similitud con el cabello canoso del hombre, que se ve al espejo y nota que desde que pintó por primera vez con las manos ha

pasado ya mucho tiempo. Así pues el recuerdo de sus inicios aclara las ideas de su oficio, es por ello que cuando regresa a ver atrás, sólo está su lienzo incompleto, iluminado en medio de la oscuridad como representación de que el personaje tiene la idea clara. Así pues en una progresión que sucede de la noche al día a medida que el pintor camina a su lienzo. Busco por fotografía mostrar cómo siente esta progresión del proceso creativo desde no tener una idea, hasta tenerla totalmente clara; en este caso el artista busca el medio más eficiente para plasmarla, usando las manos como cuando era niño.

Color:

En esta secuencia se usará una progresión del blanco y negro al color:

Blanco y Negro:

Considero que el blanco y negro es una forma visual de representar la carencia de la idea para la creación. Porque pienso necesario contraponer el trabajo de un pintor que naturalmente se desenvuelve entre los colores, mostrando todos los elementos de su oficio, menos el color en sí, resaltando una carencia obvia en la escena. Agregando a ello la pintura del lienzo que inicialmente se compone sólo de blanco y negro; y es a partir de que el artista tiene su retrospectiva donde empieza a cambiar la atmósfera gradualmente al color.

Paso al Color:

El paso gradual al color significa el proceso en el que una idea abstracta empieza a tomar forma en la mente del artista, es decir cuando tiene la certeza de cómo va a plasmarla en su obra. Sin embargo, el color de la obra de arte es en blanco y negro a pesar de que el resto

cambie; representando esto, que durante el proceso de creación, una obra logra evolucionar a una obra maestra, únicamente si su autor se atreve a evolucionar con ella.

A ello quiero añadir que el ambiente de esta parte adoptará colores cálidos entre el amarillo y el naranja, pues como menciona Goethe, el amarillo representa el sol y la alegría, mientras que el naranja el entusiasmo (Goethe, 1992). Empleando así eficazmente las sensaciones que sugieren estos colores en la atmósfera del estudio del artista, para evidenciar el cambio en su estado de ánimo.

Como referencia para este cambio gradual de blanco y negro a color tomo los siguientes fotogramas de la película *Pleasantville*, (1998). Pues durante esta escena el color aparece lentamente a partir de un descubrimiento del personaje, así como en mi escena se presenta a partir de la manifestación de la idea clara del pintor.



Pleasantville, John Lindley, (1998)



Pleasantville, John Lindley, (1998)



Pleasantville, John Lindley, (1998)



Pleasantville, John Lindley, (1998)



Pleasantville, John Lindley, (1998)



Pleasantville, John Lindley, (1998)



Pleasantville, John Lindley, (1998)



Pleasantville, John Lindley, (1998)

Punto de vista:

Todo se ve desde el punto de vista del pintor, porque considero necesario que el espectador forme parte de este proceso de creación. Pues busco evidenciar el contraste entre tener una idea clara y no tenerla. Para lograr aquello es que se usan casi en su totalidad primeros planos durante toda la secuencia, pues me atrevo a decir que con la recurrente cercanía a la obra y la ruptura de la cuarta pared, el punto de vista de esta secuencia será unívoco para el espectador y se transmitirá eficazmente las emociones del personaje.

Objetivos:

En esta secuencia se usan únicamente lentes teleobjetivos (85mm – 135mm), pues considero que con los primeros planos de manos, pintura, rostro y lienzo se logra evidenciar eficazmente la cercanía que tiene un artista con su obra durante el proceso de creación. Pues es esta proximidad la que resalta aún más las acciones, porque las partes del cuerpo u objetos adquieren mayor dimensión en pantalla. Además cabe añadir que por el encuadre escogido, se

busca excluir cualquier posible elemento de distracción para el espectador, característica que es reforzada con diafragmas abiertos, para así también poder guiar la mirada del espectador. En cuanto al último plano que es el más lejano de toda la secuencia, naturalmente se hubiera usado un lente angular, sin embargo se optó por también usar un teleobjetivo. Porque con este lente la distancia entre las esculturas, el lienzo y el artista son reducidas al máximo. Aquí concuerdo con lo que menciona Bordwell sobre los lentes largos, “sitúan a los miembros del grupo casi en el mismo plano” (Bordwell, 1995). Así pues bajo esta característica de la óptica es que se genera la sensación de que todas las obras del estudio estuvieran amontonadas y sólo queda un pequeño espacio para que el pintor pueda trabajar; alcanzando la idea de que en ese taller sólo hay espacio para la creación.

Movimiento:

Esta secuencia es trabajada casi en su totalidad en cámara estática, porque considero que el movimiento en este caso no ayuda dramáticamente a la narración, pues mi objetivo es que el espectador tenga el tiempo necesario para apreciar cada acción, los cambios en la atmósfera y manos, con la finalidad de que pueda sentirse en el proceso creativo junto con el pintor. Cabe mencionar que el único movimiento de cámara que hay, es para hacer un ligero re-encuadre.

Tiempo:

En esta secuencia se usará el tiempo objetivo como punto de partida de los demás tiempos. Pues las transiciones temporales tienen como base el tiempo real de duración, con la

finalidad de evidenciar cómo funciona el proceso creativo de un artista en el que toda expansión del tiempo siempre parte del presente y vuelve irrevocablemente a él.

Así pues durante la primera parte de esta secuencia como antes se mencionó, inicia en tiempo objetivo en el presente y con la finalidad de evidenciar una transición temporal, es que el pasado viaja al presente para completar una acción, en este caso la de pintar. De tal manera que en el primer cambio de tiempo se muestra cómo se usa de base al tiempo objetivo, en el cual la irrupción del pasado genera este cambio de percepción temporal.

Lo que lleva al siguiente momento de la secuencia, donde se trabaja el tiempo cinematográfico a través del montaje, con la finalidad de reforzar la acción en la que se mira en el espejo, para así revelar la edad del artista. Después de ello, se recurre al tiempo cinematográfico logrado desde cámara e iluminación, en este caso una progresión rápida de noche a día, donde el curso normal del tiempo en la escena se contrae. Afirmo que este momento corresponde al tiempo cinematográfico pues el cambio de noche a día no tiene que ver con los sentimientos del artista, tampoco es objetivo porque el tiempo dramático de la escena es considerablemente más largo que el real; es cinematográfico porque cumple con la función de dinamizar el curso del tiempo en el espacio. Además en esta parte de la secuencia considero que esta contracción del tiempo dramático funciona también como una conexión para evidenciar el retorno mental del artista hacia el presente, pues en el momento en el que él pasa los dedos con pintura por el lienzo, se vuelve nuevamente al tiempo objetivo.

Luz:

En vista de que esta secuencia trabaja el proceso creativo del pintor desde la carencia de una idea, hasta la obtención de la misma. Busco que la iluminación manifieste de la manera más evidente cada uno de estos aspectos, por ende se trabajan dos tipos de luces.

Primer tipo de luz:

Tomando en cuenta de que en el inicio el artista no posee una idea clara sobre lo que va a pintar. Considero que la manera más eficiente de transmitirlo es que el plano esté compuesto de dos partes, la mitad en penumbra y la otra mitad en claridad. Representando la penumbra la carencia de la idea y la claridad el conocimiento técnico del artista, usando como referencia el significado simbólico que atribuía Caravaggio a la luz en sus pinturas, siendo la luz el conocimiento y la oscuridad la ignorancia (Brown, 2012, pp. 68) . Para lograr este tipo de iluminación me baso en la técnica del claroscuro. El *Films Terms Glossary* lo define como “*a notable, contrasting use of light and shade in scenes; often achieved by using a spotlight*” (*Films Terms Glossary , s.f*). Considero esta una definición aceptable, sin embargo me atrevo a agregar que la parte más importante del claroscuro es la altura que se le da a una luz con respecto al personaje. Pues es la altura la que define el tamaño de la sombras, puede alargarlas como hacerlas casi imperceptibles.

En el caso de estos planos de la escena, uso en el momento en el que la mano del pintor se convierte en la de niño una altura apenas mayor a la de la mano, pues con ello consigo generar sombras largas en sus dedo y también se logra resaltar la textura de la pintura. En este caso busco que las sombras largas simbolicen el impacto que generó el primer contacto que él

tuvo con la pintura. En cuanto al primer plano del pintor, uso la luz a la exacta misma altura suya, con la finalidad de que la cara quede dividida entre oscuridad y penumbra como el lienzo, pues hasta ese momento le falta su otra mitad, la idea. En cuanto al plano del lienzo cuando el artista lo regresa a ver, uso una luz que está a unos dos metros de altura aproximadamente, con la finalidad de generar la menor cantidad de sombras posibles, así consigo que el lienzo esté totalmente iluminado como resultado de que el pintor finalmente tiene la idea. Ahora en cuanto al resto del ambiente que se encuentra en total penumbra, la finalidad de ello es que sea la idea clara del pintor la que ilumine literalmente el lugar.

Como referencia para este tipo de iluminación tomaré la siguiente pintura de *Caravaggio Portrait of a Maltese Knight, (1608)*. Pues así como el pintor en esta secuencia, uso una luz similar para poder iluminar tan sólo ciertas partes del personaje, seccionando cuidadosamente la luz con la finalidad de mantener un ambiente de tiniebla en general y resaltar las texturas.

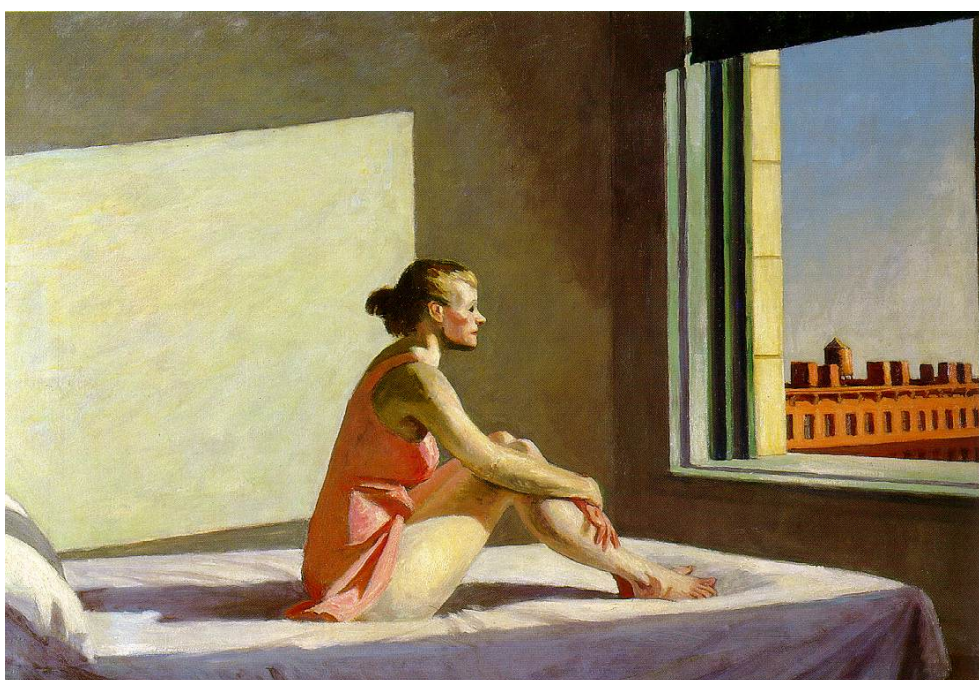


Caravaggio Portrait of a Maltese Knight, (1608).

Segundo tipo de luz:

En cuanto a esta iluminación, con el objetivo de mostrar fotográficamente que el personaje finalmente tiene una idea clara; hago que esta claridad se refleje en el resplandor gradual de la atmósfera, es decir que sea el pintor el que llegue con su luz al lugar.

Como referencia para este tipo de iluminación escojo el siguiente cuadro de *Edward Hopper, Morning Sun, (1952)*, pues comparte con mi secuencia una notable cantidad de luz dentro del lugar, sin dejar a un lado las sombras que son alargadas e intensas.



Edward Hopper, Morning Sun, (1952)

Aspectos Técnicos:

Frame rate: 24 fps.

Formato de grabación: 1920 X 1080p

Códec de trabajo: AVCHD

Aspect ratio: 2.35:1

Óptica: Sony Cine Alta

Cámara: Sony FS-700

Propuesta de Dirección de Fotografía

Secuencia Cuarta: La Música

Concepto:

En esta secuencia se trabaja la capacidad que tiene la música de dilatar la percepción del tiempo objetivo a través de la conexión natural que tiene el ser humano con el arte. Esta pieza documental se desenvuelve en una reunión familiar, en la que en medio del bullicio de la familia, la música le pone un alto al desorden y logra captar la atención de cada persona. Sin embargo, a medida que la canción avanza, busco evidenciar cómo el músico llega a una conexión con su arte. Para ello, me acerco a su rostro y sus manos. Una vez alcanzada esta intimidad con el artista, finalmente se puede evidenciar fotográficamente cómo durante la interpretación e improvisación hay breves momentos de dilatación temporal. Así pues con la finalidad de generar un contraste entre el curso del tiempo normal, cuando la canción acaba me alejo de los artistas y busco mostrar la misma atmósfera que en el inicio, el bullicio de la familia.

Color:

En esta secuencia documental hay dos atmósferas de color diferentes:

Primera atmósfera:

En esta primera atmósfera los colores se mantienen fieles a la realidad. Porque considero que mantener esta fidelidad ayuda al espectador a ubicarse en la situación de la escena, además de que cumple un rol dramático a la hora de establecer un contraste entre el momento con música y los momentos que carecen de ella.

Segunda atmósfera:

Esta atmósfera corresponde al momento musical y el cambio de colores sucede de manera gradual. Con lo cual busco introducir al espectador de una manera sutil al siguiente momento de la secuencia, porque considero que el cambio abrupto de atmósferas podría desorientarlo, despertando asociaciones con la ficción.

En esta atmósfera se usará una combinación de colores que irán desde el azul verdoso en los tonos oscuros hasta la presencia del amarillo verdoso en los tonos medios. La razón de la constante presencia del verde es que funcione como elemento de vínculo común entre los otros colores contenidos en los tonos. Aquí considero importante hacer referencia a lo que menciona Goethe, el verde es el que equilibra las sensaciones (Goethe, 1992). Conuerdo con el autor, porque en esta secuencia, este color funciona como el punto de partida para el azul y el amarillo. El azul funciona como una manera de reforzar visualmente el género que se está tocando que es el *blues*, que denota tristeza y melancolía, por esa razón este color está en los

tonos oscuros. En cuanto a la leve presencia del amarillo, se lo usó con la finalidad de que en el ambiente no haya sólo la melancolía del azul, sino que este color forme la contraparte, así mismo basándome en la Teoría de los Colores de Goethe, el amarillo funciona como la alegría y la voluntad (Goethe, 1992). Así, partiendo de esta teoría, logro visualmente reforzar las emociones que tienen los músicos mientras tocan.

Punto de vista:

En esta secuencia se trabajará desde el punto de vista de los dos músicos. Pues considero importante mostrar la interacción de cada uno con su instrumento. De esa manera, me acerco a sus rostros e intercalo con el movimiento de sus dedos, con la finalidad de establecer el contacto puramente físico, proceso necesario antes de poder mostrar la conexión espiritual donde los artistas experimentan la dilatación temporal. Así una vez establecida esta conexión, tener la potestad de poder contrastar fotográficamente la sensación de rápida desconexión que experimenta el músico cuando terminar de tocar y así evidenciar el regreso al tiempo objetivo. Con la finalidad de aclarar de quiénes se trata la secuencia, es que uso el diafragma abierto, para poder así desenfocar al resto de personas.

Objetivos:

En vista de que en esta secuencia se debe resaltar el movimiento e interacción de los músicos durante la interpretación, opto por el uso de un lente angular de 24 mm; primero porque puedo captar una gran cantidad de escena. Lo que resulta beneficioso a la hora de fotografiar al trompetista, pues me brinda la posibilidad de captar su mano simulando una

sordina en la campana y su rostro al mismo tiempo. En cuanto al pianista, este lente me permite captar eficientemente sus dos manos tocando por todo el teclado y si necesito filmar su rostro sólo debo hacer un ligero *tilt*. Segundo, por su característica de lente angular, como antes se mencionó, altera la proporciones de los objetos o cuerpos cercanos; haciendo que los rostros y las manos de los músicos se vean aún más grandes de lo que realmente son, lo que resulta beneficioso para captar la emoción y la veloz digitación de los artistas.

Movimiento:

Con la finalidad de tener una cobertura apropiada, primero se registró una toma en cámara estática, para así poder tener una posibilidad de corte en el montaje. Sin embargo, una vez filmada esta toma, con el objetivo de representar fotográficamente la maleabilidad de la música en el ambiente, así como su dinamismo, opto por trabajar durante la interpretación con cámara en mano, pues ello me permite adaptarme al ritmo de la canción, así como me ofrece libertad de movimiento, lo que facilita la labor de acercarme o alejarme cuanto necesita para poder captar algún momento importante.

De tal manera me atrevo a decir que la forma más eficaz para transmitir la emoción de los dos artistas, está en la conjugación del plano estático con el plano cámara en mano, porque al momento de intercalarlos, se puede generar una transición temporal de tiempo objetivo a subjetivo.

Tiempo:

Esta secuencia fue pensada para trabajar teniendo de base general al tiempo objetivo, con la finalidad de evidenciar cómo a partir del tiempo real, el ser humano en relación con el arte puede experimentar la percepción de dilatación temporal.

De tal manera que para poder llegar al tiempo objetivo, en el inicio de la secuencia se recurre primero al tiempo cinematográfico, con la finalidad de resaltar la interacción familiar y dar la sensación de desorden. Así pues una vez establecido el tiempo cinematográfico, se da cabida al tiempo objetivo por medio del trompetista que toca dos notas y la familia se queda en silencio. A partir de que los músicos empiezan a tocar, me atrevo a decir que el tiempo es objetivo a pesar de que haya cortes a primeros planos, pues en estos cortes, no se quita ningún elemento de poca fuerza dramática, sino que la canción sigue su curso normal de duración, con ello quiero decir que el tiempo cinematográfico queda excluido.

Sin embargo, a pesar de que esta secuencia se desenvuelve en tiempo objetivo, me atrevo a decir que la mayor parte de la dilatación temporal se ve dada por factores inherentes a los músicos, como la digitación, las notas tocadas, el movimiento de todo el cuerpo y sobretodo por la expresión de su rostro, pues estos factores son evidencias visuales de su conexión con el arte; considero importante recalcar que la otra parte de esta dilatación está en el uso del color.

Luz:

En esta secuencia, se usa casi en su totalidad la luz ambiental, reforzada por un panel LED, ubicado a un lado de los músicos.

Aspecto técnicos:

Frame rate: 24 fps.

Formato de grabación: 1920 X 1080p

Códec de trabajo: AVCHD

Aspect ratio: 2.35:1

Óptica: Carl Zeiss

Cámara: Sony A7 R

CONCLUSIONES

Como se mencionó en el inicio, la parte fundamental del trabajo de un director de fotografía está en alcanzar una armonía entre el aspecto técnico y el artístico. Considero que en el ejercicio constante de la profesión está el poder encontrar ese equilibrio. A partir de la experiencia de la filmación de mi *reel* comprendí que la parte técnica se debe dominar antes que la artística, pues sólo una vez comprendido el uso objetivo de cada equipo, sus alcances y sus limitaciones, se puede proceder a ponerlo al servicio del arte.

En este trabajo de investigación tuve la oportunidad de estudiar a fondo un tema que encuentro particularmente apasionante, los tiempos cinematográficos. Pues considero que el tiempo es un elemento que encierra al ser humano inexorablemente, pero con su aplicación cinematográfica puedo brindarle psicológicamente al espectador una libertad efímera de las ataduras temporales. Además cabe mencionar que pude investigar teórica y prácticamente cómo poder conjugar el tiempo con la fotografía al servicio de la historia que se quiere contar. Me atrevo a decir, que tanto la investigación como el ejercicio práctico de estos conceptos, me ayudaron a enriquecer mi lenguaje cinematográfico.

Luego de haber explorado los tres tiempos cinematográficos, puedo afirmar que el tiempo subjetivo es el que tiene la conexión más cercana emocionalmente con el espectador, porque una vez que se logra la ruptura en el tiempo normal objetivo, el espectador involuntariamente queda libre de su percepción del curso del tiempo natural, lo que lo ubica en

una situación vulnerable emocionalmente, porque por unos momentos deja de preocuparse por el peso del tiempo y queda libre para sentir, logrando transmitir exitosamente las emociones que necesita el director. Incluso me atrevo a decir que el fin de los otros dos tiempos es fisurar la percepción temporal objetiva del espectador, de tal forma que la emoción, vaya directo al corazón.

Considero que es importante para un director de fotografía, darse el tiempo necesario para encontrar referentes y no sólo limitarse al cine, sino también explorar la pintura, pues a parte de que este otro arte posee sus propias cualidades, y además para usarlas dentro de la propuesta fotográfica, se exige un nivel elevado de abstracción para poder captar ciertos conceptos provechosos que enriquecen la cinematografía, tales como el bloqueo, color, iluminación y perspectiva. Me atrevo a decir que este ejercicio de abstracción de conceptos es una actividad beneficiosa, pues con la práctica constante, se va depurando esta destreza que servirá a la hora de plasmar las ideas del director en imágenes.

En cuanto a la luz, a pesar de que la tengo presente todo el tiempo, además tuve la oportunidad de pensarla cuidadosamente durante cada propuesta cinematográfica y durante el rodaje; considero que mi nivel de entendimiento de este elemento ha mejorado notablemente, lo que es un gran incentivo que me obliga a indagar aún más, con la finalidad de que la luz alcance un significado unívoco dramáticamente y pueda trascender a lo sublime, con la finalidad de alcanzar un nivel de excelencia a la hora de contar una historia.

Considero entonces que para la formación de un director de fotografía excelente, la rigurosa disciplina y curiosidad deben estar siempre presentes. Pues estos dos factores, son los que dotarán de la experiencia necesaria para que las imágenes filmadas, cada vez sean más diáfanos a los ojos del espectador y tengan la capacidad de transportarlo en el tiempo y en el espacio, con la finalidad de contar una historia que le toque el corazón, siendo este último el objetivo final de esta profesión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almendros, N. (1980). *Días de una cámara*. Cataluña, España: Editorial Seix Barral.
- Aziz, R., McFarland, J., Koskoff, E., (productores) y Scorsese, M. (director). 2013. *The Wolf of Wall Street*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.: Paramount Pictures. Recuperado de <http://www.pelisplus.tv/pelicula/el-lobo-de-wall-street/>
- Balló, J. (2000). *Las Imágenes del Silencio*. Barcelona, España. Editorial Anagrama
- Benjamin, B. (2011). *The American Society of Cinematographers*. Hollywood: ASC. Recuperado de https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html
- Brown, B. (2012). *Cinematography Theory and Practice*. Recuperado de <http://kdcine.com/kds/DigCine-Material.pdf>
- Cannavale, M. (2010), *Pintando con Luz Las tres dimensiones de los colores en el espacio* (Tesis de Pregrado). Universidad Politécnica de Madrid. Madrid.
- Caravaggio, M. (1608). *Portrait of a Maltese Knight* [Pintura]. Florencia, Galleria Palatina. Recuperado de <https://www.walksofitaly.com/blog/art-culture/caravaggio-merisi-italy>
- Cassavetti, P., Nabulsi, L., Nemeth, S. (productores) y Gilliam, T. (director). (1998). *Fear and Loathing in Las Vegas* [cinta cinematográfica]. USA.: Rhino Records. Recuperado de <http://www.imdb.com/title/tt0120669/>
- Chiaroscuro. (2017). En *Film Terms Glossary Illustrated*. Recuperado de <http://www.filmsite.org/filmterms6.html>
- Cirlot L.(dir.), (2007). *Museo del Louvre I*, Col. «Museos del Mundo», Tomo 3, Espasa, 2007. ISBN 978-84-674-3806-2, pág. 169
- Cortázar, J. (1996). *El perseguidor*. Argentina: Editorial Alfaguara.
- David, B., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. España.:Editorial Grupo Planeta.
- De la Tour, G. (1645). *The Choirboy* [Pintura]. Londres, Leicester Art Museum and Gallery Studies. Recuperado de <https://artuk.org/discover/artworks/the-choirboy-81025>

- Degus, B., Kilik, J., Ross, G., Sodebergh, S. (productores) y Ross, G. (director). 1998. Pleasantville. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.: Larger Than Life Production.
<https://fmovies.is/film/pleasantville.j2y8/jv57z2>
- Dolan, X, Mondelo, C., Morin, D. (productores) y Dolan, X. (director). (2010). Les amours imaginaires. [cinta cinematográfica]. Francia.: Alliance Atlantis.
<http://www.imdb.com/title/tt1600524/>
- Ellison, M., Jonze, S., Landay, V., (productores) y Spike, J. (director). 2013. Her [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.: Annapurna Pictures. Recuperado de
<http://www.imdb.com/title/tt1798709/>
- Gardner, D., Green, S., Hill, G., Pitt, B.(productores) y Malick, T.(director). 2011. The Tree of Life [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.: River Road Entertainment. Plan B Entertainment. Recuperado de http://www.imdb.com/title/tt0478304/?ref_=fn_al_tt_1
- Gladstein, R.N, McIntosh, S., Sher. S. (productores) y Tarantino , Q. (director). 2015. The Hateful Eight. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.: Double Feature Films. FilmColony
<http://www.imdb.com/title/tt3460252/>
- Goethe, J., (1992). Teoría de los colores. Madrid, España: Editorial Aguilar
- Hernández, J.R. (2013), Sistemas Mutantes. Recuperado de
<https://sistemasmutantes.wordpress.com/2013/09/02/el-tiempo-filmico/>
- Hopper, E. (1954). Morning Sun [Pintura]. Ohio, Columbus Museum of Art. Recuperado de
<http://belenbellosanchez.blogspot.com/2012/09/edward-hopper-museo-thyssen.html>
- Incaprera, J. (productor). (2017). 13 Reasons Why [serie de televisión]. California, USA.: Netflix. Recuperado de <http://www.imdb.com/title/tt1837492/>
- Ingres, D. (1808). La Baigneuse de Valpinçon [Pintura]. París, Museo de Louvre. Recuperado de
https://es.wikipedia.org/wiki/La_ba%C3%B1ista_de_Valpin%C3%A7on#cite_note-MM-4
- Jaffe, S. (productor) y Benton. R. (director). 1979. Kramer vs. Kramer. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos.: Columbia Pictures. <http://www.imdb.com/title/tt0079417/>
- Lubezki, E. (2011). The American Society of Cinematographers. Hollywood: Recuperado de
https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html

- Macdonald, A. (productor) y Boyle, D. (director). (1996). *Trainspotting* [cinta cinematográfica]. UK.: Film4 Production. Recuperado de http://www.imdb.com/title/tt0117951/fullcredits?ref=tt_ov_st_sm
- Marcell, M. (2002). El lenguaje del cine. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Márquez, J. (2012). Sobre el Mundo del Cine. Málaga: Sobreblogs Networks SL. Recuperado de <http://sobreelmundodelcine.com/2012/07/09/el-concepto-de-tiempo-en-el-cine/>
- Nykvist, S., (2009). Culto a la luz. Madrid, España: Editorial El Imán
- Tarkosvki, A., (1996). Esculpir en el tiempo. España: Editorial Rialp
- Tiempo Drama, (2009). Recuperado de <http://tiempodrama.blogspot.com/>
- Weiner, M. (productor) y Abraham, P. (director). 2007. Mad Men.[serie tv]. Estados Unidos. Lionsgate Television. <http://www.imdb.com/title/tt0804503/>

ANEXO A: GUIÓN DE SECUENCIAS “EL TIEMPO Y LA FOTOGRAFÍA”

1

Escrito por: Gabriel Baca

1. EXT. PATIO DE CÉSPED. DÍA (FICCIÓN 1)

Hay varias sábanas blancas colgadas, en medio de ellas se ve el resplandor del sol que de vez en cuando se cubre cuando las sábanas se mueven por el viento.

Unos zapatos pequeños corren a toda velocidad por el césped, un puño cerrado firme se mueve con velocidad.

Un niño está corriendo hacia las sábanas, está vestido de súper héroe y su capa roja se ondea con el viento.

El puño del niño golpea una sábana y el tiempo se hace lento.

El niño entra entre las sábanas, lo último que vemos es su capa que se pierde entre el blanco.

El rostro del niño sonriente se abre espacio entre las sábanas blancas.

A lo lejos se ve que el niño atraviesa cada par de sábanas con el puño en alto y con una sonrisa.

El niño se detiene en medio del grupo de sábanas, cierra los ojos y sonríe, una sábana movida por el viento se mueve hacia su rostro cubriéndolo una vez, a la segunda vez que lo cubre se retira como latigazo y es el rostro de un anciano con la mirada perdida.

A lo lejos está el anciano quieto con la mirada perdida y con una sábana en la mano a punto de colgarla en un tendedero.

2. INT. PUERTA DE SALIDA DE CASA. DÍA (FICCIÓN 2)

Dos adolescentes están solos mirándose en silencio, el muchacho está con los ojos perdidos en la mirada de ella.

Él se acerca lentamente a los labios de ella.

Sus ojos se cierran, los ojos de ella también.

En cámara lenta, existirá con cada plano una subida gradual de temperatura de color, la luz tendrá más sombras y contrastes.

Sus labios se juntan, el ambiente se hace ligeramente cálido.

La mano del muchacho sube de la espalda de la chica a su mejilla, acariciándola todo el tramo, el ambiente se hace ligeramente rosado.

Los labios de los adolescentes se besan con la lengua, el ambiente se hace morado.

La mano del muchacho presiona la espada de ella con fuerza, el ambiente gradualmente se acerca al rojo.

Los labios del muchacho besan lentamente el cuello de la chica, el ambiente gradualmente se acerca al rojo.

Las manos del muchacho agarran con fuerza las nalgas de la chica y la apega hacia sí rápidamente, el ambiente está totalmente rojo.

Los labios de la chica muerden los labios del chico.

Suena un pito de un auto afuera de la puerta, el ambiente está de color y luz normales.

El chico abre los ojos de golpe, la chica regresa a ver asustada y sale.

El chico se queda con la mirada perdida unos momentos y con los labios del labial de ella.

3. INT. HABITACIÓN DE PINTOR/CASA. DÍA (TEMA LIBRE 1)

Un hombre mayor está pintando ,pasa brochazos fuertes por el lienzo que tiene total claridad en un lado y total penumbra en el otro. En el vaivén de la mano del pintor que da bochazos entre la penumbra y la claridad; en vez de regresar la mano del señor, regresa la mano de un niño que está pintando con los dedos. Sus dedos tienen tinta negra y blanca, las delgadas líneas que pinta se superponen en las canas del señor que levanta la cabeza y se ve al espejo.

Es de noche y el hombre ve a lo lejos el lienzo, a medida que se acerca se hace de día a gran velocidad, empieza a pintar con las manos.

4. INT. SALA DE ESTAR/CASA. DÍA (DOCUMENTAL)

En medio de una reunión familiar, están abuelo, abuela e hijo en medio de la sala.

Hijo tiene un piano frente a sí, abuelo una trompeta en la mano y abuela parada a su lado.

Se oye el barullo de toda la familia.

Hijo toca notas sueltas de jazz.

Abuelo se acomoda la trompeta en la boca y toca los pistones rápidamente con los dedos.

Abuela, canta melodías en voz baja con la mirada perdida.

La familia hace silencio.

El piano empieza a sonar.

La trompeta suena y abuelo pone la mano frente al pabellón y le da sonido de sordina.

Abuela canta las primeras estrofas de Summertime.

Cada músico tiene su momento de conexión con la música y en la familia nadie hace más que ver y oír, hasta el momento en que se acaba la canción, hay un breve silencio antes de los aplausos y vuelve el barullo de nuevo.

ANEXO B: EL TIEMPO Y LA FOTOGRAFÍA: REEL DE DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA