

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

**La Emoción de la Cámara:
Reel de Dirección de Fotografía Cinematográfica**

Producto o Presentación Artística

Juan José Geller Mena

Cine y Video

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

Quito, 19 de mayo de 2017

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

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

La Emoción de la Cámara: *Reel* de Dirección de Fotografía Cinematográfica

Juan José Geller Mena

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Felipe Terán, M.F.A. en Dirección de
Cine

Firma del profesor

Quito, 19 de mayo 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: Juan José Geller Mena

Código: 00117356

Cédula de Identidad: 1719221424

Lugar y fecha: Quito, 19 de mayo de 2017

RESUMEN

Este proyecto de titulación consta de un *reel* o portafolio de dirección de fotografía cinematográfica compuesto de tres piezas audiovisuales: un cortometraje de ciencia ficción, un perfil documental y un videoclip musical. En estos productos pude explorar distintas estéticas, técnicas y conceptualizaciones en las que he venido trabajando en mi formación como aspirante a director de fotografía. Adicionalmente se realizó una investigación a profundidad de mis principales referentes audiovisuales, tomando esto como base para mi proyecto tanto en el campo técnico como artístico. La intención principal de este portafolio visual es explorar y adaptar mi técnica y visión fotográfica a distintas estéticas, tomando como punto de partida siempre la narrativa y la emoción de cada historia.

Palabras clave: Cinematografía, video, fotografía, referentes, visión.

ABSTRACT

This project consists of a direction of photography reel, composed of three audiovisual pieces: a science fiction short film, a documentary profile and a music video. In this product I was able to explore different aesthetics, techniques and conceptualizations in which I have been working during my training as an aspiring cinematographer. In addition, an in-depth research was carried out on my main audiovisual references, taking this as a basis for my project in both technical and artistic fields. The main intention of this visual portfolio is to explore and adapt my technique and photographic vision to different aesthetics, always taking as a starting point the narrative and the emotion of each story.

Key words: Cinematography, video, photography, referents, vision

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	7
Desarrollo del Tema	10
Conclusiones	64
Referencias bibliográficas	67
Anexo A: DVD <i>Reel</i> de Dirección de Fotografía	69

INTRODUCCIÓN

I think the point of cinematography, of what we do, is intimacy. Its intent, is the balance between the familiar and the dream, it is being subjective and objective, it is being engaged and yet standing back and noticing something that perhaps other people didn't notice before, or celebrating something that you feel is beautiful or valid, or true or engaging in some way

Cristopher Doyle, director de fotografía.

Por su naturaleza misma, la luz ha acompañado al ser humano en su desarrollo y evolución tanto biológica, como social y cultural a lo largo de los siglos. Ya sea para proveer visibilidad o calor, la luz, acompañada de su contraparte la oscuridad, ha estado presente en todos los momentos de nuestra historia como especie. Si nos remitimos conceptos de la física como al del Efecto del Observador, el reconocido astrofísico estadounidense Neil deGrasse Tyson asegura que la única razón por la que podemos observar lo que nos rodea, ya sean personas, objetos o lugares, es por la presencia de la luz, la cual refleja en los objetos permitiéndonos ver y evidenciar nuestro entorno (2017). El arte y la tecnología, concretamente la fotografía y el cine, supieron encontrar en este principio básico de la vida un potencial creativo, creando así un lenguaje comunicacional y una forma expresiva de transmitir historias y sentimientos humanos.

En mi constante búsqueda de expresión a lo largo de estos años de formación profesional, pude descubrir que precisamente es este camino con el que me siento identificado y donde siento que puedo plasmar mis ideas: el camino de la luz y su control. Sumado a esto la profunda pasión que siento por contar historias, encontré en el cine, y

específicamente en la cinematografía o dirección de fotografía, la herramienta perfecta para transmitir las distintas emociones del ser humano de manera genuina y natural, ya sea en producciones de ficción o documental. La combinación del aspecto artístico, con la técnica mecánica y tecnológica, sumada a la conceptualización de la luz y la emoción de la cámara pensadas por el director de fotografía, hacen de la cinematografía un proceso profundamente creativo, el cual desde sus inicios ha sido pilar fundamental del quehacer cinematográfico.

Es por esta razón que he elegido como proyecto de titulación la producción de un *reel* de dirección de fotografía cinematográfica, por el medio del cual yo como aspirante a director de fotografía, pueda explorar distintos estilos y visiones dentro de la fotografía para cine. El proyecto consta de un portafolio visual el cual se compone de 3 piezas: un cortometraje de ficción con dos estéticas distintas, un cortometraje documental y un video musical. Personalmente considero que lo nos atrae, conmueve y fascina de ver películas es la emoción humana, la cual vemos plasmada en la pantalla grande. Como resultado decidí otorgar un valor emocional a cada pieza, el cuál dictó la estética y el trabajo tanto de luz como de cámara en cada fragmento del *reel*.

A nivel local, la naciente industria cinematográfica ecuatoriana, continúa creciendo a pesar de las adversidades económicas. El campo de la dirección de fotografía no es la excepción, y la profesionalización del medio es evidente en el trabajo de numerosos directores locales. La relevancia de este *reel* es en primera instancia seguir trabajando por la profesionalización del medio, y sobre todo, mostrar y valorar la diversidad de visiones de las nuevas generaciones de cineastas ecuatorianos.

Al momento de decidir que el camino para este proyecto sería la realización de un *reel* de dirección de fotografía, la investigación creativa constó de dos grandes procesos: la

observación personal y la búsqueda de referentes. Primero, y personalmente creo que ha sido uno de los procesos más importantes en el desarrollo de una visión fotográfica, fue el ejercicio de detenerme a buscar distintas atmósferas que se crean por medio de la luz que nos rodea a diario. La finalidad de este ejercicio fue reconocer como las distintas calidades, direcciones, colores e intensidades de la luz pueden transmitir ideas concretas si son combinadas de distintas formas. Así mismo fue muy importante para mí poder reconocer los elementos que personalmente encuentro más interesantes y aplicables a una estructura narrativa.

El segundo, y también muy importante proceso de investigación, fue la constante búsqueda de referentes dentro de la dirección de fotografía cinematográfica mundial, los cuales puedan proveerme de técnicas, experiencias y estilos visuales que han venido trabajando a lo largo de su carrera. El proceso constó en la visualización de parte de la filmografía de directores de fotografía de mi interés, acompañado de literatura y entrevistas a los autores donde pude aprender aspectos conceptuales y técnicos de su trabajo.

A continuación, se analizará la obra de algunos de los directores de fotografía que me han influenciado a lo largo de este proceso, no solo a nivel técnico, sino también a nivel conceptual y en su forma de concebir la fotografía. Posteriormente se pasará a describir la conceptualización del proyecto y su desarrollo.

DESARROLLO DEL TEMA

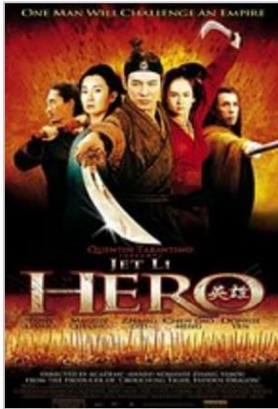
1. Referentes dentro del ámbito de la dirección de fotografía:

a. Christopher Doyle.

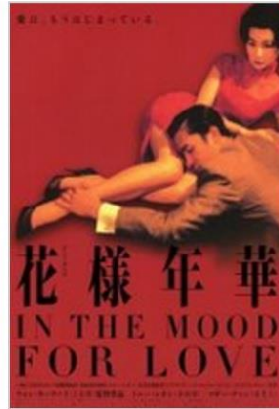


The Dissolve. Christopher Doyle. (2013)

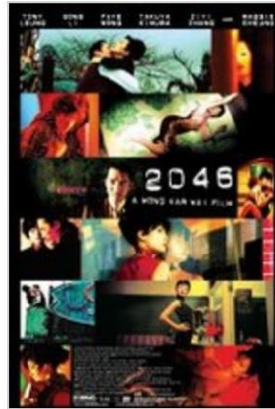
Conocido por:



Hero
Cinematographer
(2002)



Deseando amar
Cinematographer
(2000)



2046
Cinematographer
(2004)



La joven del agua
Cinematographer
(2006)

IMDB. Christopher Doyle. (2017)

Biografía:

Christopher Doyle, nació en Sydney, Australia el 2 de mayo de 1952. Es conocido por ser uno de los directores de fotografía más trasgresores e interesantes del mundo, desarrollando gran parte de su obra en la industria cinematográfica asiática (Goodridge,

2012). Antes de introducirse al mundo del cine, Doyle trabajó en distintos puntos de su vida como doctor de medicina tradicional china en Tailandia, como mercader en las costas noruegas y como pastor de vacas en Israel (Crow, 2013). Al final de la década de los 70, se muda a Taiwan donde se convierte en uno de los miembros fundadores de *Lanling Theatre Workshop*, la primera compañía de teatro moderna de la isla y también colaboró en la creación de una serie para la televisión local. El trabajo que realizaba en película de 8mm y en video llamó la atención del taiwanés Edward Yang, quien le ofreció su primer trabajo como director de fotografía en la película titulada *Hait tan de Yi tian* en 1983. Desde aquel momento Doyle comenzó a ganar gran popularidad en Hong Kong y China debido a su enorme talento y a su fluidez al hablar mandarín (Goodridge, 2012), hasta convertirse en el mundialmente aclamado director de fotografía que es hoy.

En 1990, Doyle comenzó lo que sería una fructífera colaboración con el también talentoso y reconocido director de Hong Kong, Wong Kar-wai, con el rodaje de la película *A Fei zheng chuan* o *Días Salvajes*. “Se trataba del inicio de una larga colaboración que les llevó rodar juntos algunas de las películas asiáticas más icónicas de las dos décadas posteriores” (Goodridge, 2012), en las que se destacan *Cheun gwong tsa sit* (1997) y principalmente *Dut yeung nin wa* o también conocida como *In the Mood for Love* (2000), entre otras icónicas películas. Sus métodos poco ortodoxos pero de un valor artístico muy elevado, hicieron que muchos directores de cine del mundo entero busquen a Doyle para rodar sus películas. Entre ellos destacan sus colaboraciones con Zhang Yimou en *Hero* (2002), Gus Van Sant en *Psycho* (1998) y *Paranoid Park* (2007), Jim Jarmusch en *The Limits of Control* (2009), o con Phillip Noyce en *Rabbit-Proof Fence* (2002) y *The Quiet American* (2002).

Visión Fotográfica y Conceptualización:



Christopher Doyle. *In the Mood for Love*. (2000)

Para Christopher Doyle “el director de fotografía es la persona más cercana al actor. Somos su público, por lo que tenemos que mostrarnos receptivos, responsable y convertirnos en sus confidente, porque cuanto más comprometidos estemos entre nosotros, más lo estará el público” (Cit. en Goodridge, 2012). El cineasta australiano es conocido en su medio de trabajo por ser un director de fotografía con un excelente sentido del humor y que no sigue las reglas ni protocolos tradicionales de la industria, al contrario busca métodos radicales o alternativos para contar sus historias. Uno de sus periodos de trabajo más interesantes ocurre durante la década de los 90s y principios de los 2000 cuando trabaja en películas que marcarían su nombre en la historia del cine asiático y mundial. *Hero* (2002) del director Zhang Yimou, *Fallen Angels* (1995), *In the Mood for Love* (2000) y *2046* (2004) de Wong Kar-wai. Para entender su visión sobre la fotografía, debemos entender el contexto y la conceptualización de trabajo de Doyle, especialmente en estos *films*.

Durante este prolífero periodo de producción, Doyle utilizó una arriesgada mezcla entre lentes angulares, muchas veces incluso llegando a usar un lente 18mm en primeros planos a pesar de la deformación óptica que este produce, con lentes teleobjetivos y su característica escaza profundidad de campo (Sudhakaran, 2016). La cercanía con los protagonistas que genera los lentes angulares en momentos decisivos de su vida, así como la mirada de tinte voyerista creada con las ópticas teleobjetivos son características de la fílmografía de Doyle. La angulación de sus planos, así como sus extrañas y originales composiciones demuestran una cierta arbitrariedad donde vemos la huella que Doyle quiere dejar en cada uno de los proyectos en los que trabaja.



Christopher Doyle. 2046. (2004)

El haber trabajado desde sus inicios en una industria cinematográfica relativamente pequeña a comparación de *Hollywood*, le permitió experimentar de forma creativa y libre alejándose de las convenciones tradiciones tanto técnicas como artísticas; Doyle creó un flujo de trabajo que se ajustó a su forma de hacer cine. “Asumo que cualquier en comunidad cinematográfica del mundo se me considera un poco excéntrico, pero no me importa. Significa que sólo me llaman los directores alocados, los que comparten mi manera de ver las cosas o mis intenciones” (Doyle, Cit. en Goodridge, 2012). Así mismo, los bajos presupuestos y pequeñas locaciones de sus primeras películas pudieron haber limitado

tanto en movimiento como en operación a cualquier director de fotografía, sin embargo Doyle usó estas dificultades para encontrar de forma creativa ritmo y energía en cada plano usando principalmente el movimiento de los personajes por el cuadro (Sudhakaran, 2016).

El manejo y movimiento de la cámara es algo intrínseco en el flujo de trabajo de Christopher Doyle.

Siempre manejo mi propia cámara. Siempre... No se trata sólo de ir de un punto "A" a un punto "B": lo que importa es cómo se llega. En Gran Bretaña o Estados Unidos, la relación entre la cámara y el director de fotografía suele ser más distante y más conjetural, y presuntamente más objetiva. Pero yo no creo en esa objetividad. Puede que sea aplicable a ciertos procesos, pero para mí no es algo tan visceral, tan de ensuciarse las manos. (Doyle, cit. en Goodridge, 2012)

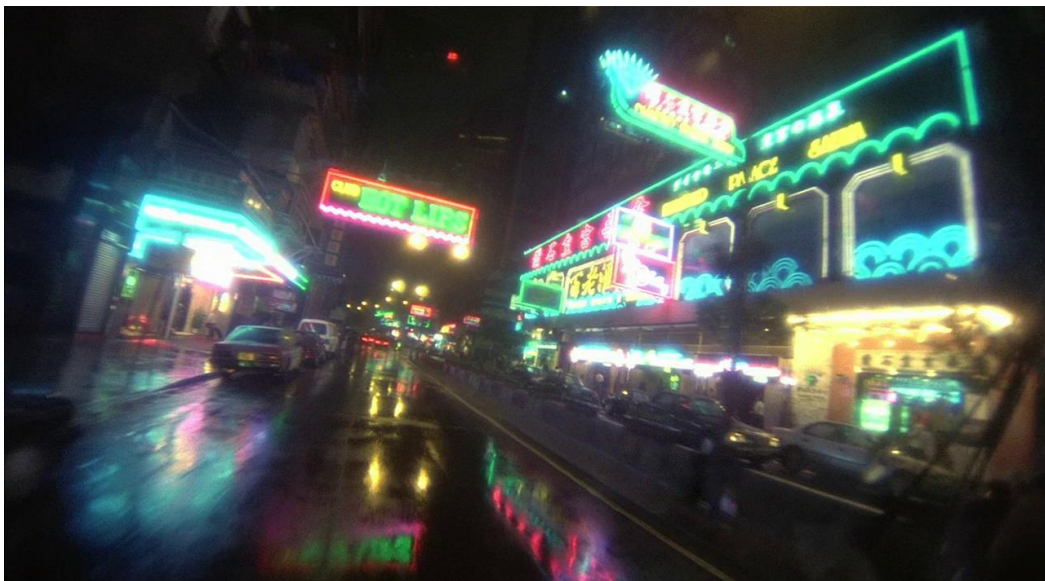
En películas como ***Fallen Angels*** (1995) o ***2046*** (2004), podemos sentir la presencia de Doyle operando la cámara en mano, estética por la cual es famoso; este sigue la acción y emoción de los personajes capturando de manera espléndida la energía de las calles de Hong Kong.



Christopher Doyle. *Fallen Angels* (1995)

Otro elemento fundamental del trabajo del fotógrafo australiano es el uso del color por medio de su iluminación, el cual ha sobresalido en varios de sus *films*. Se puede notar la

fuerte influencia de las luces de neon coloridas en calles de ciudades como Hong Kong o Bangkok sobre todo en la película *Fallen Angels* (1995), igualmente dirigida por Wong Kar-wai. Doyle expuso el material fílmico a este caos de color creando un *look* crudo, poético y psicodélico, causando la saturación de las emociones de los personajes que viven en este universo (Goodridge, 2012). Su iluminación naturalista, ya sea con neones, luces de vapor de sodio o fluorescentes, siempre se regía a lo que él veía en locación y por lo general la fuente de luz principal viene desde la parte superior de la cabeza.



Christopher Doyle. *Fallen Angels* (1995)

La exploración del color en el trabajo de Doyle se volvió a evidenciar en la película *Hero* (2002) dirigida por Zhang Yimou. Considerada por la crítica como una obra maestra visual y uno de los mejores trabajos de Doyle, los realizadores dividieron a la película en 5 secciones, cada una con una tonalidad de color dominante. En colaboración con el director, la elección de colores fue pensada desde lo visual más que desde simbólico (McKey, 2004).

Christopher Doyle para entonces ya era conocido por presionar el celuloide a sus límites con la finalidad de obtener matices de color extraordinarios. En *Hero* (2002), debió

conseguir todas estas tonalidades de color en cámara en colaboración con el diseñador de producción, y también seguir las indicaciones del director en cuanto a una composición céntrica evitando el uso de luz con temperatura mixta; en esta película pudo mostrar su talento y versatilidad como director de fotografía (Sudhakaran, 2016).



Christopher Doyle. Hero (2002)



Cristopher Doyle. Hero (2002)



Cristopher Doyle. Hero (2002)

El haber conocido a un artista como Christopher Doyle durante mis años de formación como aspirante a director de fotografía, marcó mi forma de pensar y

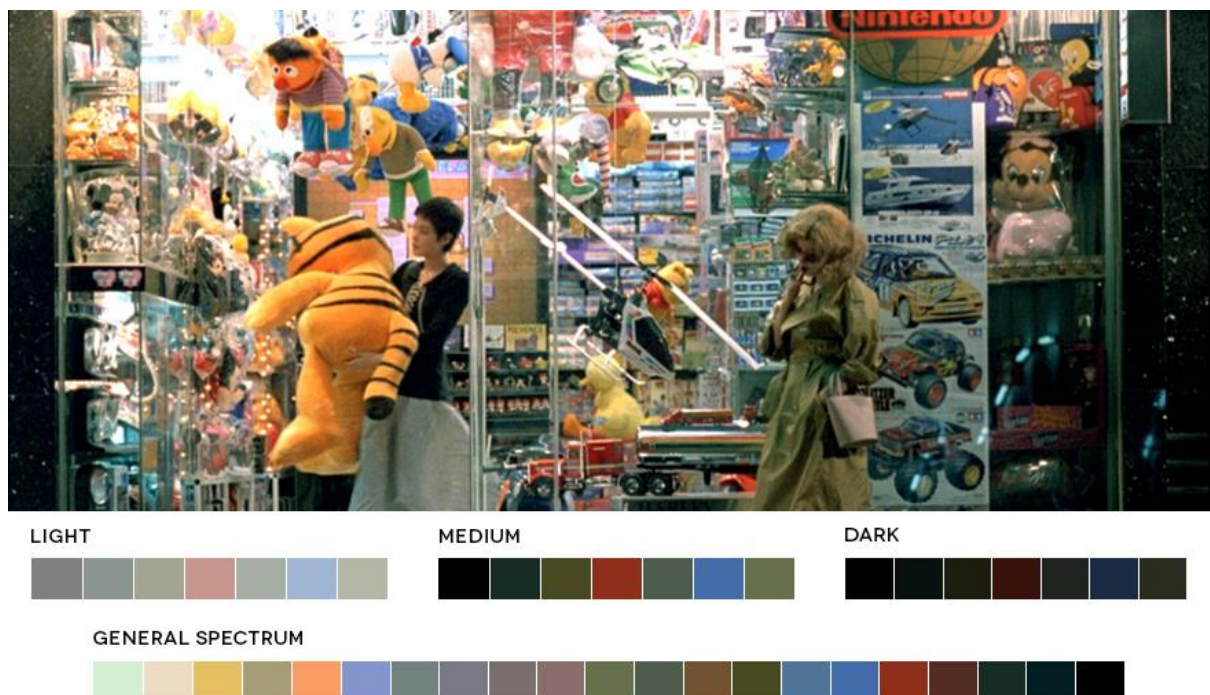
conceptualizar mis proyectos. A parte de sus innovaciones técnicas, personalmente considero que sus mayores aportes a la cinematografía mundial rigen en el área conceptual y artística de este oficio. Su nivel de dedicación y compromiso con cada aspecto dentro de la producciones en las que ha trabajado es admirable, llegando incluso a arriesgar su integridad física en muchas ocasiones por obtener el plano deseado.



Christopher Doyle. Fallen Angels (1995)

Doyle definitivamente es un director de fotografía que no sigue las reglas o protocolos establecidos, sus técnicas buscan como prioridad contar en cada ocasión historias humanas con un lenguaje apropiado y original. Él ha utilizado la mayoría de técnicas cinematográficas posibles en algún punto o el otro. Manipular la velocidad de obturación, *slow-motion*, luces parpadeantes, apagar la cámara durante una toma, composiciones extremas y poco convencionales, etc. Han sido algunos de los métodos que este interesante director ha utilizado en sus más de 60 proyectos culminados hasta la actualidad, para así reflejar el universo interno y conflictuado de sus personajes (Sudhakaran, 2016). Al tener libertad creativa y conceptual, Christopher Doyle ha logrado crear un flujo de trabajo propio sin pretensiones o necesidades de regirse a un lenguaje

cinematográfico establecido. Personalmente, este es el aspecto del trabajo de Doyle que más admiro y que más ha influido mi trabajo: su búsqueda de una mirada original y comprometida para con el arte de la cinematografía, y su permanente entrega a la historia que se está contando, alejado del glamour que la industria cinematográfica puede traer consigo. El director de fotografía australiano logra captar, ya sea con su iluminación o con sus movimientos de cámara, la emoción y vulnerabilidad de los personajes en pantalla, creando así una experiencia sensible e inmersiva para las audiencias.

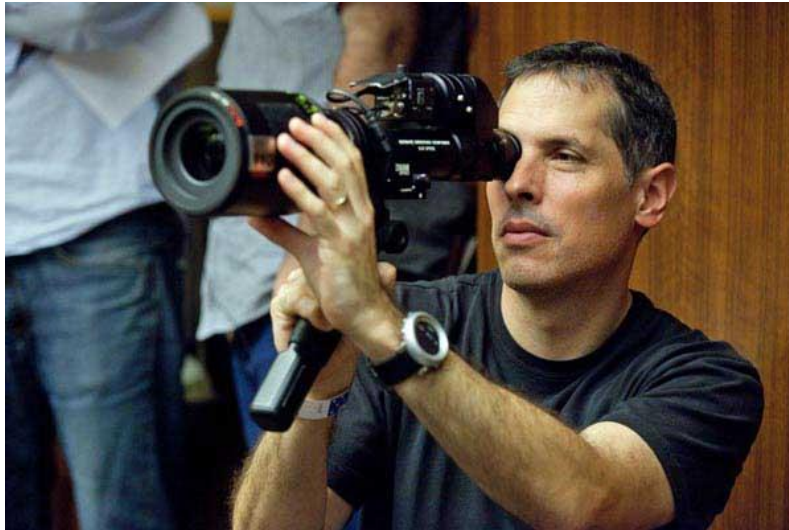


Christopher Doyle. Chungking Express (1994)

“Haz lo que puedas. No te empecines en conseguir lo que quieres; y cuando encuentres una grieta abierta ve a por ella: es tu grieta. No intentes imitar ni imites a los otros, no quieras imitar a Christopher Doyle...La única razón por la que hacemos películas es que tenemos algo que decir, para transmitir nuestras personalidades”.

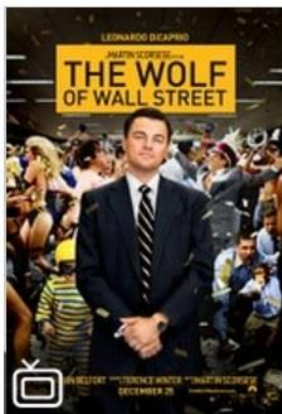
(Doyle, cit. en Goodrigdge, 2012)

b. Rodrigo Prieto (AMC, ASC):



Below the Line. Rodrigo Prieto (2014)

Conocido por:



El lobo de Wall Street
Cinematographer
(2013)



Argo
Cinematographer
(2012)



Brokeback Mountain
Cinematographer
(2005)



Babel
Cinematographer
(2006)

IMDB. Rodrigo Prieto (2017)

Biografía:

Rodrigo Prieto nació en Ciudad de México el 23 de noviembre de 1965. Su primer acercamiento al mundo del cine ocurrió a la edad de 11 años cuando junto a su hermano Antonio, descubrieron que podían darle vida a sus pequeños monstruos de plastilina gracias a la técnica del *stop motion*. “Mi padre tenía una cámara Bell & Howell de 8 mm, y aprendimos a exponer y diseñar los movimientos. Eso cambió mi vida para siempre (Prieto,

cit. en Goodridge, 2012). Prieto se formó profesionalmente en la Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México donde tuvo la oportunidad de rodar muchos cortometrajes y anuncios de otros directores gracias a que era de los pocos alumnos de su generación que quería ser director de fotografía.

Durante esta primera década, trabajó en películas como *El sótano* (1988) de Patricia Martínez, *Edipo Alcalde* (1997) de Jorge Alí Triana con la que ganó el premio a la Mejor Fotografía en el Festival de Cine de Cartagena de Indias, *Un Embrujo* (1998) de Carlos Carrera, ganadora del premio Ariel a la mejor fotografía en el festival de Cine de San Sebastián, entre otras obras reconocidas especialmente en América Latina (Luna, 2016). A fines del siglo XX, Prieto se encontraba bastante consolidado en el medio local mexicano, pero gracias a su colaboración con Alejandro González Iñárritu en *Amores Perros* (2000), *21 Grams* (2003), *Babel* (2006) y *Biutiful* (2010), alcanza reconocimiento y repercusión mundial llevándose varios premios y nominaciones por su interesante visión y duro trabajo en estas producciones. “Aquellas películas se hicieron famosas por sus narrativas poco convencionales, que a menudo mezclan la cronología de los acontecimientos o cuentan historias paralelas (aunque en ocasiones están interrelacionadas)” (Goodridge, 2012).

Rodrigo Prieto posteriormente también colaboró con reconocidos cineastas como Spike Lee en *25th Hour* (2002), Pedro Almodóvar en *Los Abrazos Rotos* (2009), Ang Lee en *Brokeback Mountain* (2005), Martin Scorsese en *The Wolf of Wall Street* (2013) y *Silence* (2016), entre otros directores. Fue nominado en dos ocasiones a los premios Óscar por *Brokeback Mountain* (2005) y *Silence* (2016) (Goodridge, 2012).

Visión Fotográfica y Conceptualización:

“No creo que la buena fotografía tenga que ser necesariamente bella. No creo que se trate de eso. Las imágenes deberían ser lo que te emociona y lo que contribuye a narrar la historia” (Prieto, cit en Goodridge, 2012). Rodrigo Prieto es un cineasta multifacético el cual ha rodado un gran número de *films* en todo tipo de circunstancias y con distintos presupuestos, sin embargo existen ciertas producciones que reflejan su estilo personal por el cual es mundialmente reconocido. Su colaboración con González Iñárritu donde demostró su capacidad para crear una estética profundamente naturalista, “se caracterizó por el uso de la técnica de la cámara en mano, lo que confiere a sus apremiantes historias un carácter áspero y descarnado” (Goodridge, 2012).



Rodrigo Prieto. *Amores Perros* (2000)

Las películas que poseen la firma de Prieto en su fotografía, han sido reconocidas por la extraordinaria forma de retratar espacios urbanos con total realismo por medio del movimiento de cámara. El mexicano trabaja una estética de características viscerales, la cual retrata con crudeza la pesada realidad de los personajes de Iñárritu. Casi siempre, el

mismo Prieto opera su cámara para sentir la energía de los actores y poder intuitivamente buscar las composiciones correctas para cada plano.

Todas las películas que hemos rodado juntos han pasado por un minucioso proceso de diseño, a pesar de que, debido al hecho de que usamos cámaras de mano, parecen improvisadas. Es como si estuviéramos captando todo lo que pasa, y ésta es precisamente la intención. Pero la verdad es que todo está muy planificado, en especial todo lo relacionado con las transiciones o con la forma de iniciar o terminar una escena en términos de edición antes de pasar a la siguiente. (Prieto, cit en Goodridge, 2012).



Rodrigo Prieto. *Beautiful* (2013)

La trilogía ***Amores Perros*** (2000), ***21 Grams*** (2003) y ***Babel*** (2006), comparten una estructura compleja la que se compone por diferentes historias que se entrelazan por un acontecimiento narrativo. Las historias son contadas sin respetar una estructura lineal, por esta razón, Prieto decidió otorgar características visuales concretas para contar los conflictos de cada personaje.



Rodrigo Prieto. *Babel* (2006)

El color es un elemento fundamental en la narrativa visual de estos *films*, cada personaje fue asignado con un color dominante específico dependiendo de su estado emocional, así como también una tonalidad secundaria la cual representa su destino y es compartido con los personajes con los que se va a cruzar durante el largometraje. En el caso de **21 Grams**, el personaje de Sean Pean es representado con colores fríos, Benicio del Toro por su parte es iluminado con colores cálidos mientras que Naomi Watts representa los colores neutros en la paleta de la película; mientras la narración avanza y sus destinos se comienzan a entrelazar, los tres personajes comienzan a adoptar una tonalidad cálida con destellos de color verde. (Sudhakaran, 2016).



Rodrigo Prieto. 21 Grams (2003)



Rodrigo Prieto. 21 Grams (2003)

En *Babel* (2006), Prieto llegó incluso a utilizar distintos formatos para diferenciar cada historia utilizando Super 35mm en las secuencias rodadas en México, 60mm en las escenas en Marruecos y las escenas en Japón las fotografió en anamórfico, dando así una identidad a cada pieza que compone la película de González Iñárritu. En *Biutiful* (2013), repitió una similar fórmula al utilizar anamórfico y *Super 35mm* para marcar diferencias en distintas etapas de la vida del protagonista (Sudhakaran, 2016).

La decisión de que estas películas deben verse crudas o “sucias”, fue un gran aporte a la narrativa ya que el universo de los personajes se encuentra en total desequilibrio y las historias se desarrollan en un contexto urbano. La iluminación de igual forma aporta a este *look* visual, ya que todas las fuentes de luz son inspiradas por fuentes disponibles en set y por luces prácticas de utilería. Luz natural, neones, fluorescentes o de vapor de sodio, fueron algunas de las elecciones de Prieto en esta trilogía, y al igual que Doyle, el cineasta mexicano iluminó a los actores y actrices desde la parte superior de sus cabezas conservando la estética realista. “Para Prieto, la iluminación y la fotografía son una expresión muy abstracta. Es una forma de arte que no es de hormigón. Es sólo la utilización de la energía de la luz para exponer emociones” (Luna, 2016).



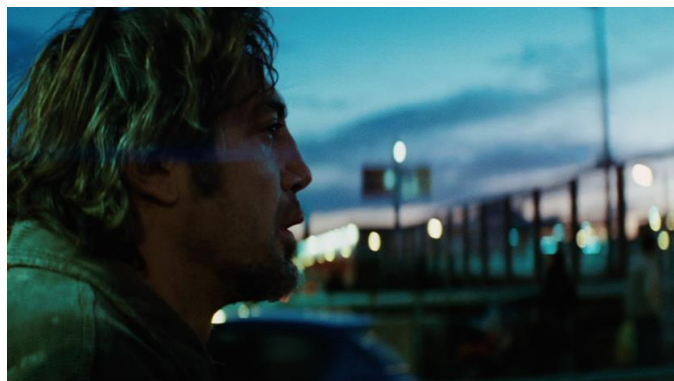
Rodrigo Prieto. *Amores Perros* (2000)

Así mismo a Rodrigo Prieto suele utilizar luces con geles de distintos colores para así contrastar los sets, ayudar a los actores a entrar en el mundo de sus personajes y apoyar a la narración y al *mood* de la película.



Rodrigo Prieto. Babel (2006)

Al ver el trabajo de Rodrigo Prieto, pude darme cuenta que él es uno de los primeros directores de fotografía del cual me interesó aprender acerca de la fotografía de cine. **Amores Perros** (2000) y **Babel** (2006) son películas que marcaron un antes y un después en mi forma de ver el séptimo arte. La fórmula que combina las desgarradoras historias y una cámara que busca el realismo en su máxima expresión me cautivó; jamás había visto algo igual y sin duda me impacto tanto visual como emocionalmente. El uso correcto de la cámara en mano tiene un poder impresionante en la audiencia, y definitivamente Prieto es uno de los maestros de este arte.



Rodrigo Prieto. Beautiful (2013)

Me consideró un amante del cine documental y de las historias de ficción urbanas, es por esta razón que la estética usada por Rodrigo Prieto en varias de sus películas me ayudó a conectarme con los conflictos mostrados en la pantalla grande. Definitivamente lo que he aprendido al analizar el trabajo del mexicano quiero aplicarlo en mi futuro trabajo profesional. Así mismo, la visión de Prieto y sus formas de trabajar, las cuales se adaptan a distintos directores pero siempre mantenido su esencia, es algo que me ha llamado mucho la atención de su flujo de trabajo. Su forma de ver la cinematografía, no como un oficio técnico que debe cumplir ciertos parámetros, si no como un lenguaje el cual se diseña para cada personaje con el que trabaja. Para Rodrigo Prieto, la fotografía no necesariamente debe ser bonita, muchas veces lo que consideramos “feo” o “poco estético” es lo que mejor funciona para la película. Y así mismo, para este gran director la emoción de la escena, construida por todos los elementos de la cinematografía, el diseño de producción y la puesta en escena, son los que crean emoción en la audiencia, siendo el fin último de una película. “Me gusta emocionarme, y me parece fascinante poder contribuir a que la gente se emocione” (Goodridge, 2012).



Rodrigo Prieto. 25th Hour (2002)

c. Matthew Libatique (ASC):



Alchetron. Matthew Libatique (2013)

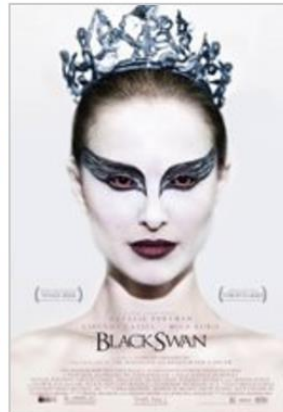
Conocido por:



Iron Man
Cinematographer
(2008)



Réquiem por un sueño
Cinematographer
(2000)



Cisne negro
Cinematographer
(2010)



Iron Man 2
Cinematographer
(2010)

IMDB. Matthew Libatique (2017)

Biografía:

Matthew Libatique nació el 19 de julio de 1968 en Queens, New York. Hijo de padres filipinos, Libatique se crió en New York hasta su adolescencia cuando se mudó con su familia a California. Desde muy pequeño comenzó a aprender fotografía ya que su padre trabajaba en un laboratorio fotográfico. "Este arte era su pasión y me introdujo en este mundo, pero no fue algo que aspirara hacer hasta que me di cuenta de que no iba a ser ni estrella de rock

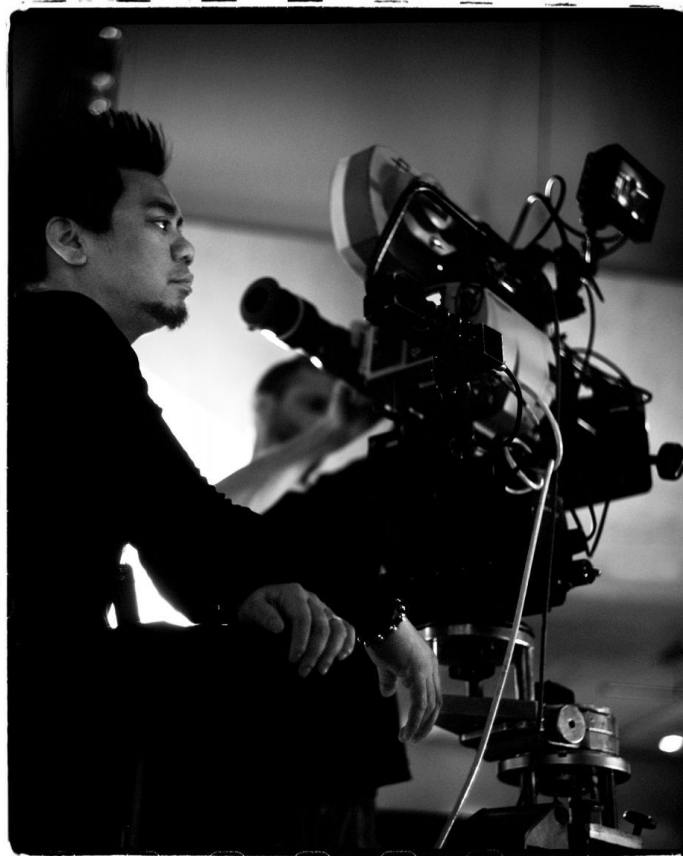
ni jugador de béisbol” (Libatique, cit en Goodridge, 2012). Estudió sociología y comunicación en California State University y posteriormente estudió cinematografía en el *American Film Institute* donde adquirió un *Master in Fine Arts* (MFA) “Libatique se ha erigido como una de las grandes estrellas de una nueva generación de directores de fotografía, rodando algunas de las películas más destacadas de las dos últimas décadas” (Goodridge, 2012).

Su primer trabajo en la industria cinematográfica fue como pasante en la productora Chanticleer Films, donde posteriormente se convirtió en coordinador del área de post-producción. En la misma empresa comenzó rodando comerciales y videos musicales tipo karaoke para iglesias, donde se rodaban alrededor de 5 o 6 de estos videos semanalmente. A Libatique le interesaba más rodar videos musicales que largometrajes en esa época debido a su interés en la naciente tecnología digital de video, sentía que realizando películas debía apegarse al formato fílmico impidiéndole experimentar con las nuevas tecnologías (IEC, 2014).

En la escuela de cine, pudo participar en rodajes de cortometrajes y videos musicales de sus compañeros directores donde conoció al también estudiante Darren Aronofsky, “vi sus películas y me deslumbraron: tenían todo lo que me gustaba del cine de la época...era energía y emoción en estado puro” (Libatique, cit en Goodridge, 2012). De esta amistad nacería una colaboración que llevaría al dúo Aronofsky – Libatique, a realizar algunas de las películas más interesantes de esta nueva generación de cineastas jóvenes, catapultando la carrera de Libatique a una escala mundial.

Junto a Aronofsky realizaron *Pi* (1998), *Requiem for a Dream* (2000), *The Fountain* (2006), *Black Swan* (2010) por la que recibió una nominación a los Premios de la Academia ese mismo año, *Noah* (2014) y la próxima a estrenarse *Mother!* (2017). A pesar de su

relativamente corta carrera en la industria cinematográfica, ha colaborado con otros directores como Joel Schumacher en *Tigerland* (2000), *Phone Booth* (2002) y *The Number 23* (2007), con Spike Lee en *She Hate Me* (2004) *Inside Man* (2006), *Miracle at St. Anna* (2008) y *Passing Strange* (2009). De su trabajo más reciente podemos resaltar su desempeño en las producciones de alto presupuesto de Jon Favreau como *Iron Man* (2008) e *Iron Man 2* (2010), o también en la cinta *Straight Outta Compton* (2015) del director F. Gary Gray, donde pudo plasmar su amor hacia la cultura urbana y la música en la gran pantalla.



Panavision. Matthew Libatique (2015)

Visión Fotográfica y Conceptualización:

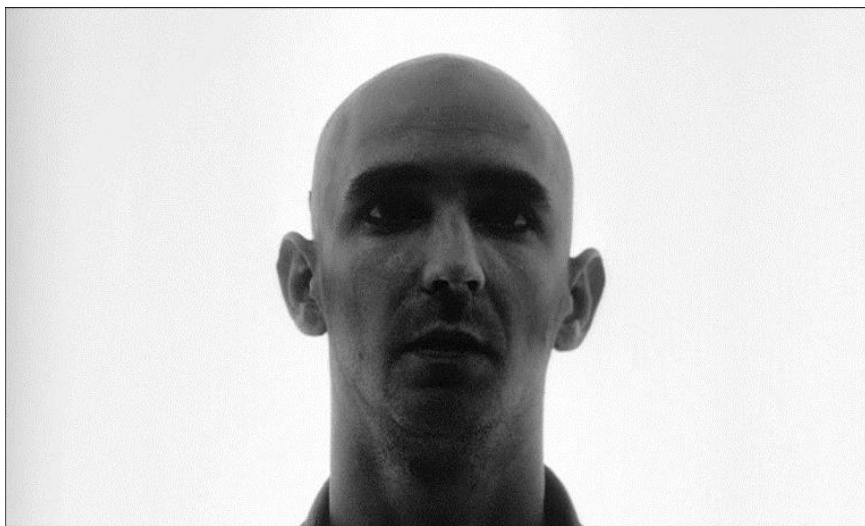


Matthew Libatique. *Requiem for a Dream* (2000)

En mis últimos años de educación secundaria, cuando empecé a interesarme verdaderamente por el cine y verlo como una posible profesión y estilo de vida, una película que me marcó fue *Requiem for a Dream* (2000). En ese entonces no entendía bien quien la había realizado ni las razones por la cual la película me parecía fascinante, pero la forma visceral, emocional y cruda forma en la que la historia era contada fue algo que me definió en ese punto de la vida. Curiosamente, en la misma época vi por primera vez *Black Swan* (2010), y volví a conectarme con este *film* de manera especial, similar a la experiencia que tuve con *Requiem*, convirtiéndose en un principal referente del cine que quería hacer sin antes saberlo.

Después de mi primer semestre en la escuela de cine, entendí que todo aquello que me había conmovido, aparte de lo impresionante y desgarrador de sus narrativas, fue la emoción que me transmitió la cámara y la iluminación. Encuadres creativos y pocos convencionales, iluminación totalmente naturalista y un movimiento de cámara agresivo,

fueron los elementos que empezaron a enseñarme las posibilidades de la dirección de la fotografía. En mi continúa búsqueda de nuevas experiencias fílmicas, me encontré finalmente con *Pi* (1998) un tiempo después. Al verme impactado nuevamente, entendí que los causantes de las emociones producidas en mí eran Darren Aronofsky y Matthew Libatique; el producir sentimientos similares en 3 películas no podía ser producto de la causalidad si no de una visión cinematográfica muy concreta. Los elementos visuales y fotográficos (responsabilidad de Libatique) aplicados en la narrativa, fue lo que más me ha influenciado de estos *films*.



Matthew Libatique. Pi (1998)

En su entrevista en el libro de Goodridge, “Dirección de Fotografía Cinematográfica” (2012), Libatique asegura que junto a Aronofsky fueron muy agresivos en cuanto a sus ideas y a sus intenciones como cineastas, lo que les dio una firma específica desde el estreno de *Pi* (1998). A partir de ese momento se propusieron una filosofía: crear un lenguaje consistente. Cuanto antes el público entienda este lenguaje, podrá entender lo que se está transmitiendo, no importa lo que se pone en cámara sea realidad o ficción. Y eso es lo que han venido haciendo en su extensa filmografía lo que les ha traído reconocimiento y repercusión en la industria cinematográfica.

Se puede entender el estilo cinematográfico de Matthew Libatique como naturalista. Él mismo ha admitido en repetidas ocasiones que odia el *look* de una película cuando se nota iluminada o busca una iluminación pretenciosa sin que la historia la requiera, sacándote de lo principal que es el conflicto. En exteriores busca mantenerse fiel al uso únicamente de luz natural controlada con rebotes positivos y negativos, buscando así una luz suave que nos recuerde a la que visualizamos día a día. Muchas veces sus películas pueden llegar a tener un tono casi documental, sin embargo el trabajo de diseño elaborado por el cineasta estadounidense es muy meticuloso.



Matthew Libatique. Iron Man (2008)

En uno de sus primeros largometrajes exitosos, *Pi* (1998), se puede notar la decisión de los realizadores de representar el mundo que estaban creando a través de la perspectiva del protagonista Sean Gullete exclusivamente. “Sabíamos que Max aparecería en todas las escenas y prácticamente en todos los planos de la película...los planos en los que no aparecía eran subjetivos” (Libatique, cit en Goodridge, 2012). Con esta mentalidad rodaron la película; todos los planos en los que aparece Max son primeros planos, y en los que aparecen otros personajes, buscaron la forma de incluir al protagonista también; literalmente Max aparece en todos los planos explotando su mirada subjetiva al máximo.



Matthew Libatique. *Pi* (1998)

Libatique rodó *Pi*, en película de 16mm blanco y negro por temas de presupuesto, dado que el largometraje costó únicamente \$60,000 (IMDB, 2015). A pesar de las dificultades económicas, el bajo presupuesto le otorgó libertad creativa y oportunidades para experimentar. Un par de años más tarde trabajaría en *Tigerland* (2000), un drama ambientado en un campo de entrenamiento estadounidense en la época de la guerra de Vietnam dirigido por Joel Schumacher. Una vez más, Libatique tomó la arriesgada decisión de volver a rodar en 16mm, pero esta vez no fue por razones presupuestarias sino narrativas.



Matthew Libatique. *Tigerland* (2000)

La película está ambientada en la década de los setenta. “Para prepararnos para la película vimos unos cuantos documentales de Frederick Wiseman. A Joel le entusiasmó la

idea de que pareciera rodado en la década de 1970 (Libatique, cit en Goodridge, 2012). El rodar en 16mm y no en super 16 le trajo conflictos con la productora FOX, pero fue una decisión que defendieron hasta el final, y el resultado en la pantalla grande es muy claro. El rango dinámico, la saturación de los colores y el grano que proporciona el celuloide, dieron a la película una personalidad que se ajustaba perfectamente a la narrativa que buscaban en conjunto con el director; aquel *mood* hubiera sido imposible de conseguir con otro formato.



Matthew Libatique. *Tigerland* (2000)

Otra película donde podemos estudiar el talento de Libatique es en ***Black Swan*** (2010). “Nuestro objetivo en ***Black Swan*** fue crear una película que fuera lo más naturalista posible, pero es evidente que no es una historia naturalista. Queríamos introducir a la gente en el mundo de una persona real” (Goodridge, 2012). Él es un director de fotografía que es conocido en el gremio por su brillante trabajo con cámara en mano; uno de sus mayores aportes a *look* natural y descarnado de la película protagonizada por Natalie Portman, por la que obtuvo su primera nominación a un premio de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas el mismo año del estreno. “Cuando hago algo –ya sea agitar la cámara o

rodar una toma cámara en mano, siempre procuro que encaje en la historia” (Libatique. Cit en Goodridge, 2012).

Al igual que años atrás en *Pi*, junto a Aronofsky tomaron la decisión de contar la historia desde una perspectiva subjetiva, esta debía estar conectada a un personaje y sus movimientos. El personaje de Nina, es quien dicta el movimiento de la cámara y lo que vemos a lo largo del *film*. Esto es evidente en todas las escenas de baile, ya sean ensayos o la presentación final, ya que Nina aparece prácticamente en todos los planos a excepción de los que representan su mirada. La cámara y su movimiento se vuelven la representación exterior del conflicto interior del personaje; un retrato de su psicosis. Lo mismo ocurre en las escenas donde se emplea elementos fantásticos, los cuales no dejan de ser naturalistas para el espectador. La intensidad del movimiento crece de forma progresiva, llevándonos al caos en los momentos de quiebres psicológicos de Nina. Producto del movimiento, los encuadres se vuelven menos limpios, ignorando los preconceptos de una “cinematografía bella y correcta” y acompañando la emoción de la protagonista por alcanzar la perfección.



Matthew Libatique. *Black Swan* (2010)

La forma de trabajo, y sobre todo, los resultados de alta calidad tanto técnica como artística que presenta Matthew Libatique en la gran pantalla, son un claro ejemplo de la

emoción cinematográfica en su máxima expresión. Su éxito con varios reconocidos directores, con los que ha colaborado en múltiples ocasiones, hablan muy bien de su trabajo y de las garantías que este ofrece a la producción. Como los anteriores directores de fotografía mencionados, el *look* que Libatique ha propuesto en varios largometrajes se caracteriza por sus elementos naturalistas y narrativamente poderosos.



Matthew Libatique. The Fountain (2006)

El trabajo de preparación que este director de fotografía realiza en cada una de sus películas es verdaderamente impresionante e inspirador, al punto de ser llamado por muchas personas “el proceso Libatique”. Realiza una deconstrucción del guion por medio de un diagrama cronológico donde se describe brevemente las escenas y se pinta de color para distinguir visualmente a los personajes o entre exteriores diurnos y nocturnos, etc. Esto con el fin de poder visualizar el curso narrativo de la película (Goodridge, 2012). Del mismo modo a Libatique le gusta tener una idea gráfica de las locaciones y de su posible iluminación usando detallados gráficos. “Cuanto más claro tengas lo que quieres hacer, de modo que puedas guiar a todo el mundo en la dirección correcta, más eficiente vas a estar

en tu trabajo y más creativo, al fin y al cabo, porque estarás usando sabiamente tu tiempo” (Libatique, cit. en Goodridge).

A pesar de la metodología de trabajo, Matthew Libatique es un director de fotografía que otorga a cada película en la que trabaja una visión única que se apega a las necesidades de su guion. A partir de la base narrativa y la identificación de emociones y puntos de giro en los personajes, construye un lenguaje que resalte estos factores y lo mantiene constante a lo largo de los *films*. Verdaderamente su proceso me ha enseñado mucho sobre cómo prepararme correctamente para una producción y cómo mantener el *look* de la película coherente y original. Adicionalmente, Libatique es un director que está buscando constantemente la innovación, es por eso que busca inspiración en otros lenguajes y espacios artísticos, haciendo de su trabajo uno de los más interesantes de la industria cinematográfica actual. “Los artistas están haciendo cosas increíbles en cuanto a composición, proporción y espacio. Creo que la dirección de fotografía tendrá que encontrar la forma de ir al compás de la cultura callejera, del arte callejero, de *Youtube* y de la forma en la que se hacen películas de animación y se incorporan a la imagen real” (Libatique, cit en Goodridge, 2012).



Matthew Libatique. *Straight Outta Compton* (2016)

2. Propuesta *Reel* de Dirección de Fotografía:

Como se mencionó en la introducción del texto, este *reel* de dirección de fotografía de cine está compuesto por 3 piezas audiovisuales. A cada una se le ha otorgado una emoción predominante, la cual dictó sobre las decisiones y la estética trabajada. La finalidad de esto es mostrar un portafolio visual variado y la aplicación de los conceptos fotográficos con finalidades narrativas y estéticas tanto en producciones de ficción como documental.

Propuesta Fotográfica “Todo por el Oxígeno”

Directora: Valeria Guevara.

Género: Cortometraje drama – ciencia ficción.

Director de Fotografía: Juan José Geller.

La primera pieza es un cortometraje de ficción titulado “Todo por el Oxígeno”. El drama se ambienta en un mundo post-apocalíptico donde Alex, la protagonista, vive en un planeta tierra donde las plantas han dejado de crecer debido a siglos de polución, destinándola a un entorno desértico y sin opciones de vida. Alex tratará de recobrar la fertilidad de la tierra mediante diversos experimentos con cuerpos humanos. La historia ocurre en dos temporalidades: el año 2080, donde encontramos a una joven Alex en busca de los medios para salvar el oxígeno, y el año 2120 donde vemos a una Alex anciana admirando el crecimiento de la naturaleza y la vida gracias a sus acciones.

Debido a las diferencias temporales, decidí comenzar a desglosar el guion y a pensar en elementos que puedan diferenciar y dar una identidad a cada tiempo en el corto. Para eso, en primer lugar otorgué de forma conceptual una emoción a cada secuencia.

Basándome en esta, pude continuar desarrollando la propuesta fotográfica y buscando elementos que aporten a la historia y al desarrollo de la protagonista.

Escena Laboratorio (año 2080):

Para esta escena la emoción escogida fue **fervor**. Según la RAE (2017) esta palabra significa:

1. m. Celo ardiente hacia las cosas de piedad y religión.
2. m. Entusiasmo o ardor con que se hace algo.
3. m. Calor muy intenso.

En este momento de la historia, Alex se encuentra conflictuada consecuencia de la realidad apocalíptica que está viviendo, a pesar de que como espectadores no la podemos ver. Sin embargo, al mismo tiempo ella se encuentra totalmente apasionada y comprometida con su deber.

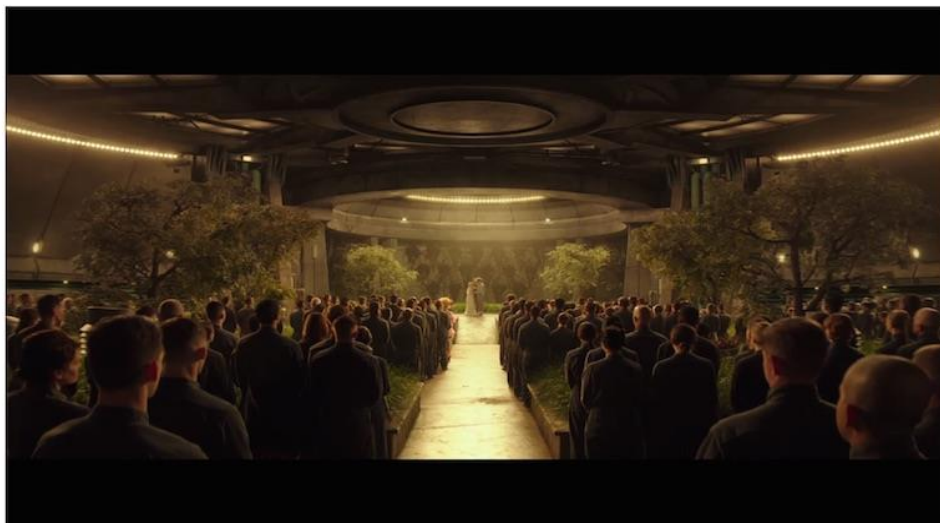
Atmósfera y Color:

Alex se encuentra aislada del exterior, como audiencia entendemos que algo no anda bien, lo que nos provoca más interés en los procedimientos de laboratorio de Alex. Este es un espacio cerrado, privado de oxígeno, caluroso y repleto de aparatos de procedencia dudosa. A pesar de esto, este es una habitación en la que ella se encuentra a salvo y puede trabajar tranquila. Por esta razón decidimos utilizar, en función con el diseño de producción, varias bombillas incandescentes niveladas a 3200 grados Kelvin, lo que nos proporcionó una luz cálida y amable con el personaje. Las bombillas fueron visibles y se utilizaron como luces prácticas que sirvan como fuente principal de luz y a la vez parte de la escenografía.



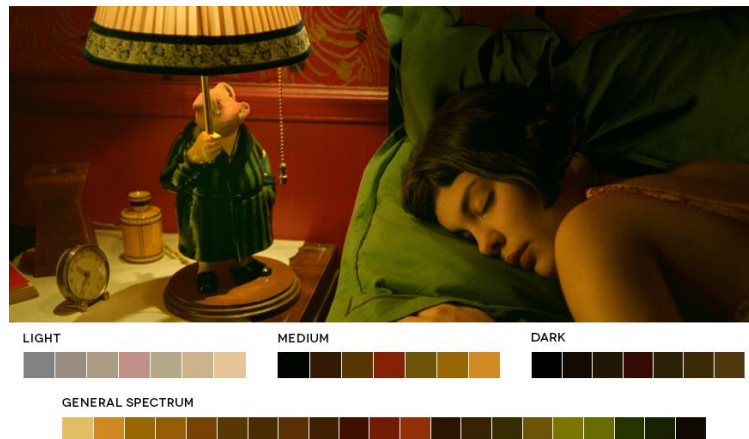
Jeff Wall. After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue (1999)

Esto se contrasta con el verde intenso de la escenografía compuesta en gran medida por plantas. La luz fue controlada por medio de *dimmers* eléctricos donde pude tener control sobre 3 grupos distintos de bombillas para poder crear dimensión, reducir la intensidad en ciertos espacios y rellenar otros sin la necesidad de rebotes. El resultado fue una luz cálida, suave y nada amenazante, lo que brindó la sensación de seguridad al personaje. Por medio de la atmósfera quería representar el universo exterior del personaje en este caso su laboratorio y el control que Alex tiene sobre el mismo.



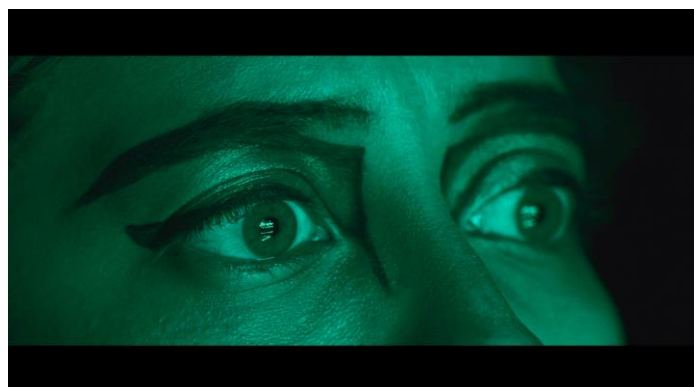
Jo Willems. *The Hunger Games: Mockingjay – Part 2* (2015)

La paleta de color osciló entre varias tonalidades de verde oliva saturado y colores ámbar y ocres desaturados en el espacio, apoyando nuevamente a la emoción planteada desde lo conceptual. El color verde le proporciona a Alex la frescura necesaria para poder respirar en aquel ambiente tan cálido y encerrado; representa directamente el anhelado oxígeno.



Bruno Delbonnel. Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (2001)

Posteriormente Alex prueba repetidas veces los experimentos en una máquina que responde con luz roja si es que el experimento fue fallido, y con luz verde si el experimento fue exitoso. Este efecto fue realizado con luces leds controladas de manera remota para poder pintar el rostro de Alex con el color y con la intensidad deseada. El color de la luz escogido en este caso se asemeja al concepto del semáforo utilizando el rojo como una barrera para la protagonista y el verde como un paso libre y una revelación.



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)

Movimiento:

Como ya fue mencionado, este es un momento de desequilibrio e inestabilidad para Alex. En el planeta tierra ya casi no hay oxígeno, no se puede respirar sin un casco en el exterior y la muerte es inminente. Existen muchas razones para su desequilibrio emocional, sin embargo el espacio del laboratorio es distinto, le brinda una momentánea seguridad aislándola del mundo exterior. En esta escena Alex se encuentra muy concentrada y apasionada buscando la cura para el mundo. Por esta razón decidí optar por el uso de una cámara en mano que represente el fervor de la respiración de la protagonista. Un leve movimiento controlado, pero que al mismo tiempo nos muestre la agitación y hostilidad de la situación.

Punto de Vista y Distancia:

Desde el inicio de la conceptualización visual de este cortometraje, junto a la directora decidimos que esta es una historia que se sostiene gracias a su protagonista Alex, por lo que debíamos respetar la subjetividad de la cámara en todas nuestras decisiones. Ella aparece en casi todos los planos y la cámara siempre responde a sus acciones y a su movimiento. Cuando no vemos a Alex en plano, la cámara representa su mirada sobre el entorno de forma subjetiva.

Por las mismas razones, la distancia que la cámara adoptó para retratar a la protagonista y a su conflicto fue de cercanía y acompañamiento en cada una de las acciones. Para esto se utilizó una mezcla entre lentes angulares como el 20mm y 28mm para fotografiar el espacio del laboratorio, y lentes normales como el 35mm y 50mm para capturar los primeros y medios planos de Alex, así como los contra planos que mostraban sus acciones. Siempre se buscó crear una cercanía entre la mirada de la protagonista y la

audiencia. El encuadre nunca tiene a la actriz en el centro del cuadro, casi siempre se la mantiene en los tercios de la composición, una vez más, debido a la inestabilidad del personaje.



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)

Aspectos Técnicos:

- Cámara: Sony NEX-FS700R.
- Óptica: Sony CineAlta 4K Les Kit PL Mount.
- Formato de grabación: 1920x1080p. 24fps. AVCHD.
- Aspect Ratio: 2:35:1

Escena Desierto (año 2080):

El segundo elemento que compone la unidad temporal del año 2080, consiste en la escena posterior a la del laboratorio. Alex, después de haber descubierto la fórmula exitosa para sus experimentos, sale al mundo exterior para aplicarla. Se encuentra con un planeta desierto y desolado donde la vida es imposible. En esta escena se desarrolla el punto climático del cortometraje y es el momento de mayor tensión para Alex. La emoción predominante escogida para esta situación es **la ansiedad**. Según la Real Academia de la Lengua Española (2017) esta palabra puede significar:

1. f. Estado de agitación, inquietud o zozobra del ánimo.
2. f. Med. Angustia que suele acompañar a muchas enfermedades, en particular a ciertas neurosis, y que no permite sosiego a los enfermos.

El estado de ansiedad y tensión que está viviendo Alex es muy fuerte ya que el solo hecho de exponerse al exterior puede ser mortal. Así mismo el peso que ella carga en sus hombros en su intento por salvar el mundo complica la situación todavía más. Por estas razones se identificó a la ansiedad como el estado emocional en el que se encuentra Alex, y dado las características subjetivas de la fotografía en el cortometraje, esta misma emoción puede ser aplicada en la estética fotográfica de la escena.

Atmósfera y Color:

Tomando en cuenta el momento que sucede esta escena en el arco narrativo de la historia, el ambiente es de total inestabilidad para la protagonista, lo que significa que la atmósfera y el color deberán serlo de igual manera. El planeta no produce oxígeno y el avanzado efecto invernadero hace del exterior un desierto tremendamente caluroso y asfixiante.

Para crear la sensación de calor, a diferencia de la noción tradicional cálida y anaranjada del desierto, decidí optar por un *look* que tome como referente principal de color al blanco sin detalle. Configuré la cámara a la temperatura de luz de día que recibíamos a la hora del rodaje (5600K), y modifiqué la exposición utilizando la apertura del diafragma para buscar blancos sobreexpuestos que eliminen el detalle del paisaje, pero conservando todos los detalles en el rostro de Alex. La saturación de la imagen y de los colores en general será baja resaltando únicamente el rostro de Alex y los objetos que ella utiliza como la jeringuilla.



Gus Van Sant. Gerry (2002)



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)

Movimiento:

El movimiento es también un elemento muy importante en la construcción de una propuesta fotográfica; la inestabilidad y ansiedad debían sentirse a partir del movimiento en esta escena. Por esta razón decidí utilizar cámara en mano y seguir la acción de Alex sin ningún tipo de estabilización que disimule el movimiento, al contrario, como operador seguí la misma ruta que la actriz para así poder darle dinamismo y provocar en la audiencia la sensación de caos que vivía la protagonista. Una de las principales motivaciones para los movimientos bruscos de la cámara es la sensación de cansancio y ansiedad



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)

Punto de Vista y Distancia:

En la escena del desierto en el año 2080, volvemos a repetir la decisión de mantenernos fieles al punto de vista de la protagonista optando por una cobertura subjetiva. El uso de lentes normales y teleobjetivos nos encierra íntimamente en el universo de la protagonista. Siempre la tenemos en cuadro, a pesar de que nunca ocupa el centro del mismo sino los tercios del mismo. Del mismo modo vemos con cercanía las acciones que Alex realiza lo que corresponde directamente a su mirada. Conforme la historia avanza, la tensión aumenta y consecuentemente la cercanía de la cámara con el personaje; esta escena es exclusiva de Alex y de lo que le sucede. Para conseguir esto, use únicamente lentes normales y en algunos casos teleobjetivos.



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)

Aspectos Técnicos:

- Cámara: Sony NEX-FS700R.
- Óptica: Sony CineAlta 4K Les Kit PL Mount.
- Formato de grabación: 1920x1080p. 24fps. AVCHD.
- Aspect Ratio: 2:35:1

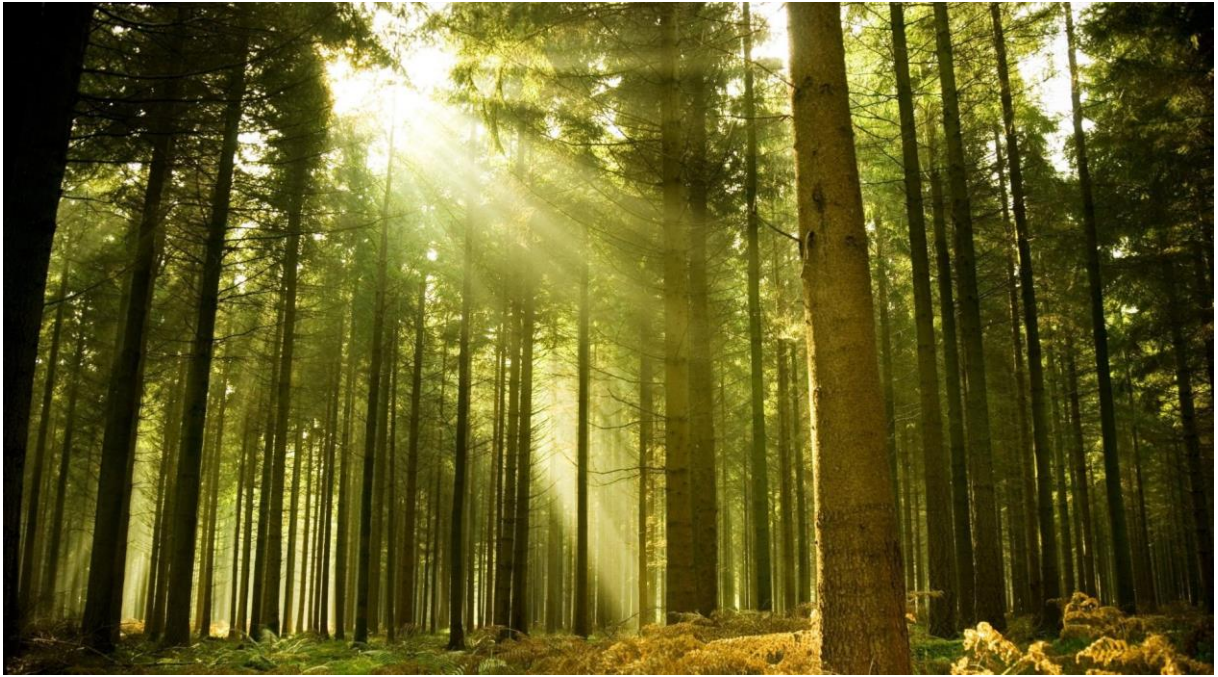
Escena Bosque (año 2120):

La otra unidad temporal ocurre en el año 2120, exactamente 40 años después de las escenas anteriormente mencionadas. El mundo con el que Alex se encuentra en este año es radicalmente distinto a lo que vivió décadas atrás. Finalmente, Alex logró su objetivo de recuperar el oxígeno del planeta gracias a sus experimentos; las plantas y árboles volvieron a crecer creando un paisaje hermoso, vivo y amigable. Alex, ahora una anciana, se pasea por los árboles mientras los admira, toca y abraza; la conexión que existe entre ella y la naturaleza es intensa. La protagonista se encuentra completa y alcanzó su momento de máximo desarrollo. La estabilidad finalmente ha vuelto a su vida y es por eso que la emoción que escogí para este momento de la historia es **la plenitud**. Entendemos esta emoción según la RAE (2017) como:

1. f. Totalidad, integridad o cualidad de pleno.
2. f. Apogeo, momento álgido o culminante de algo.

Atmósfera y Color:

La estética de esta escena es radicalmente distinta a lo que hemos visto anteriormente en el cortometraje; la calidez y el oxígeno llegaron a la vida de Alex. Busqué mantener una sensación de armonía y perfección en el ambiente por medio del color y la atmósfera creada por la iluminación. Nuevamente usamos el color verde para representar el oxígeno producido por los árboles. La escena fue iluminada utilizando únicamente luz natural disponible (5600K) y controlándola con rebotes positivos y negativos para añadir contraste a la escena. Después del *scouting* pude identificar las horas donde la luz bañaba el set de forma adecuada para la narrativa, dándole a la escena la sensación de mañana, de calidez y de perfección. Colores verdes, amarillos y marrones saturados predominaran en la escena principalmente por las características naturales del set.



Todopaisajes.com. Bosque Frondoso (2015)



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)

Movimiento:

Como se ha venido elaborando a lo largo de este *reel*, la emoción predominante guía las decisiones estéticas que tomé desde la preproducción. El movimiento de esta escena

también marca un cambio radical con lo anterior visto. La perfección, plenitud y armonía se transmiten principalmente desde un movimiento de cámara muy controlado y fluido; Alex finalmente está completa y estable. La idea inicial era generar una sensación de cámara flotante, sin fricción ni agresividad ya que la narrativa aspira a lo contrario. Este efecto se consiguió mediante el uso de un estabilizador electrónico de 3 ejes. La idea era que el movimiento simbolice el aire y el oxígeno que fluyen por el bosque y entran a los pulmones de la protagonista, marcando un radical contraste con el ambiente claustrofóbico y de ansiedad que el personaje vivió en la otra unidad temporal.



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)

Punto de Vista y Distancia:

En definitiva la historia que estamos contando le pertenece a la protagonista Alex, es por eso que la cercanía de hemos construido a la largo del cortometraje continua creciendo hasta este momento, donde mediante el uso de lentes angulares (20mm y 28mm), nos acercamos más que nunca a la protagonista para poder captar aquellos simples gestos y expresiones que caracterizan una buena actuación.

Sin embargo, el punto de vista en esta escena varía y toma una nueva perspectiva para fotografiar a Alex. La cámara observa a la protagonista desde un sentido objetivo, fluyendo en su movimiento y logrando captar elementos que no necesariamente corresponden a su mirada. Utilizando la misma comparación entre la cámara y el oxígeno, esta logra rodear y observar detalles del entorno que envuelva a Alex, ya que esto es uno de los principales objetivos de esta escena. Abandonamos la estética naturalista y comenzamos a utilizar elementos de un cine más formalista. Dejamos de acompañar emocionalmente al personaje como en otras escenas, y comenzamos a únicamente observarla y a disfrutar del paisaje como ella lo está haciendo.



Juan José Geller. Todo por el Oxígeno (2017)

La posición del personaje en el cuadro fue pensada para tener a la protagonista en todo momento en el centro del cuadro, para así representar aquella perfección y armonía que está viviendo. Ella es el centro de este nuevo planeta gracias a sus esfuerzos científicos.

**Aspectos Técnicos:**

- Cámara: Sony NEX-a6300.
- Óptica: Sony CineAlta 4K Les Kit PL Mount.
- Formato de grabación: 4K. 24fps. XAVCS.
- Aspect Ratio: 2:35:1

Propuesta Fotográfica “BRITO”

Director: Juan José Geller.

Género: Perfil documental.

Dirección de Fotografía: Juan José Geller.

La siguiente pieza de mi *reel* de dirección de fotografía cinematográfica es un perfil documental que hablará sobre el *skater* profesional ecuatoriano Andrés Brito. La obra audiovisual cubrirá un día de entrenamiento de Andrés, desde que arma y prepara su patineta hasta que entrena y logra los trucos deseados. Mientras observamos las imágenes escucharemos una entrevista realizada Andrés donde habla de sus motivaciones y el por qué patina.



Juan José Geller. BRITO (2017)

El *skateboarding* es un deporte practicado en círculos urbanos y muchas veces considerado contracultural. Debido a esto, los videos donde se registra esta actividad suelen tener una estética naturalista y callejera, sin embargo, este no es un video de *skate*, sino del *skater*; me interesaba hablar acerca de la pasión y de lo que significa esta actividad para

Andrés. Por esta razón tomé la decisión de contar esta historia con una estética radicalmente distinta a lo que se esperaría de un video de este tipo; una imagen controlada donde se exploten los recursos fotográficos y tecnológicos.

En conversaciones con Andrés, el protagonista de este perfil documental, pude descubrir que lo que motiva diariamente a seguir con esta dura actividad es la tranquilidad y felicidad que siente cuando esta subido sobre su patineta. Así que la emoción escogida para retratar a este personaje fue **armonía**. *The Free Dictionary* (2017) define a esta palabra como:

1. equilibrio y proporción entre las partes de un todo.
2. combinación agradable a los sentidos.

Atmósfera y Color:

Debido a que este pequeño perfil es documental, el control que se tiene sobre el color y el tono atmosférico es limitado. Sin embargo, considerando la emoción predominante, se decidió optar por conseguir los efectos deseados mediante el uso de la tecnología, las características físicas de la locación y el control de la luz natural disponible. El recurso del *slow motion* a 240 cuadros por segundo fue utilizado para las secuencias donde Andrés patina, simbolizando la armonía que le produce patinar y aislándolo de lo caótico de su vida cotidiana. Colores cálidos y amigables para el espectador eran necesarios para esta historia y por eso se escogió esa locación. El parque donde se realizó el rodaje está envuelto de árboles lo que le da una tonalidad verde predominante al documental. Así mismo se escogió esta pista ya que el cemento es de color naranja-marrón, lo que complementa a la paleta de color y aporta a la emoción que deseaba transmitir.

Adicionalmente se necesitó difusión de la luz natural ya que a partir de las 10 de la mañana el sol comienza a tomar una posición donde la luz pega de forma cenital a los

rostros, creando sombras que no van conforma la estética. Y al contrario, utilicé *fills* negativos para crear contraste en su rostro en horas de la mañana cuando la luz es bastante suave y plana.



Juan José Geller. BRITO (2017)



Juan José Geller. BRITO (2017)

Movimiento:

Considero que uno de los elementos principales de esta pieza audiovisual es el movimiento de la cámara. El *skate* es un deporte extremo donde existe mucha velocidad y

movimiento, yo quise contrarrestar esto con un movimiento de cámara limitado y controlado. Existen 3 movimientos de cámara a lo largo del perfil documental. La cámara comenzó siendo operada en mano en la secuencia inicial cuando Andrés llega desde la ciudad hasta la pista, posteriormente pasó a ser operada desde un trípode utilizando únicamente planos fijos cuando Andrés arma su patineta y termino siendo una serie de paneos fluidos para capturar los trucos. Siempre se trató de mantener armonía a pesar de lo agresivo del patinaje, y el movimiento fue una pieza clave en la fórmula de este corto documental.



Juan José Geller. BRITO (2017)

Punto de Vista y Distancia:

Se buscó en todo momento crear una relación de cercanía entre la cámara y el sujeto documental. Sin embargo, esta relación no es de acompañamiento si no de observación desde el exterior. Para esto utilicé lentes normales y teleobjetivos en las secuencias de armado de patineta; de esta forma podemos observar con detalle lo que está haciendo Andrés así como sus expresiones. En las secuencias de *skate* utilicé una combinación de lentes angulares para fotografiar los trucos y la forma en la que Andrés “vuela” en su

patineta, y lentes teleobjetivos para observar detalles en cámara lenta que muestran lo espectacular de sus trucos.



Juan José Geller. BRITO (2017)

Aspectos Técnicos:

- Cámara: Sony NEX-a6300 y FS700.
- Óptica: Sony CineAlta 4K Les Kit PL Mount.
- Formato de grabación: 1920x1080p. 24-240 fps. XAVCS.
- Aspect Ratio: 2:35:1

Propuesta Fotográfica “Que Asco de Sábado”

Director: Juan José Geller

Género: Videoclip musical banda Lolabúm - Ficción.

Director de Fotografía: Juan José Geller.

Para finalizar con este *reel* de dirección de fotografía, decidí combinar el cine con otra de mis pasiones que es la música. Este es el videoclip musical de la banda de *indie* rock quiteña Lolabúm para uno de sus temas *hits*, “Que Asco de Sábado”. El sonido de esta banda es bastante *lo-fi* y orgánico utilizando guitarras con poca distorsión y una voz sin demasiada producción digital. Sus canciones hablan de temas cotidianos y son reconocidos por tratar estas ideas con humor. Lolabúm es una banda también que se reconoce por su trabajo visual y de color, sobre todo en el arte de su álbum “El Cielo” y en el manejo de su imagen en redes sociales.

La letra del tema que escogimos para este videoclip narra, de forma un poco irónica y ambigua, un sábado cansado y monótono dentro de casa. Por esta razón la emoción elegida para que guíe la estética del video música es **el aburrimiento**. Podemos definir a esta emoción como (RAE, 2017):

De *aburrir*.

1. m. Cansancio del ánimo originado por falta de estímulo o distracción, o por molestia reiterada.
2. m. Persona, cosa o situación que aburre.

El guion lo pensamos junto a la banda, tratando de plasmar sus ideas en imágenes, construyendo una narrativa que funcione y una estética que aporte a la misma. Logramos producir una pequeña historia en la que incluimos a todos los miembros de la banda como personajes. El video cuenta aquella situación que también es insinuada en la letra de la

canción: un sábado aburrido y monótono. Pedro, el vocalista y protagonista del videoclip, se levanta en una mañana de sábado y recorre toda la casa encontrándose con situaciones absurdas con sus compañeros de banda, para terminar nuevamente en la cama. Decidimos utilizar una relación de aspecto en formato 4:3, donde nos enfocamos más en las situaciones y personajes que en el espacio.

Atmósfera y Color:

Debido a la relación de la banda con el color desde su propuesta visual, decidimos que el color sería uno de los elementos principales del videoclip. A cada personaje se le otorgó una paleta de color, y en conjunto con la diseñadora de producción elegimos los vestuarios, utilería y escenografía para cada miembro de la banda. La iluminación buscaba crear una sensación de mañana, por eso controlamos bloqueamos la luz natural disponible y recreamos la iluminación suave y sin demasiada dirección.



Juan José Geller. Que Asco de Sábado (2017)

El calor y la calidez de las primeras horas del día era el objetivo de la propuesta de iluminación para así contribuir a la emoción planteada. Las paletas de color se respetaron

en todo momento buscando siempre una alta saturación. En mi conceptualización yo me imaginaba la escena de un “sábado con resaca” como una mañana calurosa e insoportable.



Juan José Geller. Que Asco de Sábado (2017)

Movimiento:

El videoclip está contado únicamente con planos fijos, sin movimiento alguno a excepción del movimiento en cuadro de los personajes; el ritmo se crea únicamente con la coreografía realizada por los miembros de la banda. Esta decisión se tomó para poder dar el tiempo al espectador de observar con tranquilidad lo que sucede en el cuadro. Gracias a esto los encuadres fueron muy pensados y compuestos. Adicionalmente, cualquier movimiento de cámara hubiera un dinamismo innecesario en la audiencia, considerando que la emoción que deseaba transmitir era el mismo aburrimiento y monotonía que sienten los personajes.



Juan José Geller. Que Asco de Sábado (2017)

Punto de Vista y Distancia:

El protagonista del video musical es Pedro, el vocalista de la banda, por esta razón la cámara sigue su movimiento y observa lo que él ve de forma subjetiva. Sin embargo, la distancia que la cámara mantiene con los sujetos del video es de cierta lejanía ya que se buscó recrear la mirada de una audiencia que observa un performance. La cuarta pared se rompe en varias circunstancias cuando los personajes observan y hablan a cámara.



Juan José Geller. Que Asco de Sábado (2017)



Juan José Geller. Que Asco de Sábado (2017)



Juan José Geller. Que Asco de Sábado (2017)

Aspectos Técnicos:

- Cámara: Sony NEX-FS700R.
- Óptica: Sony CineAlta 4K Les Kit PL Mount.
- Formato de grabación: 1920x1080p. 24fps. AVCHD.
- Aspect Ratio: 2:35:1

CONCLUSIONES

Después de analizar detenidamente el trabajo de estos grandes directores de fotografía, pude darme cuenta que existen muchas cosas en común en su trabajo. Esto se da porque para ellos lo primero siempre será la narrativa y la historia. Las decisiones tomadas sobre el tono, el movimiento, la atmósfera y el color de la imagen cinematográfica, convergen con el fin último de transmitir la emoción de cada escena de una forma óptima. El oficio del director de fotografía rige en esto: Crear un *mood* visual por medio de la utilización y control de la luz y el trabajo de cámara, partiendo de una previa interpretación del guion, de la propuesta de dirección y de los personajes.

A pesar de que estos directores de fotografía trabajan de forma similar en ciertos aspectos, su visión e interpretación visual sobre el guion siempre será única y personal; es ahí donde radica la importancia del fotógrafo de cine. El dominio del área técnica es un pilar y carga un gran peso dentro del oficio, pero sin duda lo fundamental es la elaboración de una visión o propuesta fotográfica que aporte a lo narrativo y la aplicación de las herramientas disponibles para lograr plasmarla en la gran pantalla.

Algo que pude notar al estudiar el flujo de trabajo tanto de Doyle, como de Prieto y Libatique, es que en todas las películas en las que colaboraron siempre existió la constante necesidad, e incluso obligación, por plasmar la emoción de los personajes en pantalla. Como audiencia, lo que nos enamora y fascina de ver películas, ya sean de ficción o documental, es emocionarnos con la historia y sus personajes. La dirección de fotografía es uno de los elementos principales que causa este efecto en el público ya que crea un *mood* y *look* que acompañan a la narrativa con el fin de que sea más impactante.

La preparación, estudio e investigación son tan importantes como la sensibilidad e intuición del director de fotografía. Por un lado, la preproducción es necesaria para poder entender cuál será el camino a seguir para producir las imágenes deseadas. Mientras más control y más referencias se tengan sobre la escena, siempre será mejor y ayudará al director de fotografía a transmitir de manera más sabia y clara a su equipo lo que se requiere en cada escena. Si se conoce de la forma más profunda posible a los personajes, las locaciones, el diseño de iluminación, los actores, la visión del director y demás. Resultará más fácil poder cambiar los planes o improvisar en el set. Para esto es necesario también un dominio total sobre el aspecto técnico ya que éstos son los instrumentos de trabajo. Así mismo, la sensibilidad e intuición personal de cada director de fotografía es lo que hace única cada película en la que ponen su firma. Sentir la emoción o la tensión de una escena, ya sea esta evidente o esté oculta, es vital para la construcción de la visión del director de fotografía.

Lo bello del arte cinematográfico es la forma colaborativa en que este se construye. Un *crew* de filmación siempre está compuesto por varias personas, quienes desde su punto de vista y su sensibilidad aportan a la narrativa.

No existe una fórmula concreta para hacer una película. Como un edificio, se construye desde los cimientos, partiendo de la base del guion y siguiendo las directrices del director. El dominio y la experiencia son cruciales, pero más allá de estos factores, para crear un filme se necesita esa visión especial e indefinible que poseen todos los grandes artistas. (Goodridge, 2012)

Uno de estos grandes artistas en set es el director de fotografía, quien carga con una tremenda responsabilidad al ser el encargado de producir las imágenes, por el cual su aporte artístico al *film* es uno de los más importantes a nivel conceptual. A pesar de que

estos directores prefieren no trabajar buscando explotar un estilo propio, sino simplemente buscando la estética que funciona mejor para cada historia, es evidente en cada caso que existen ciertas elecciones que se repiten haciendo de su trabajo una obra muy especial.

Es importante como estudiante y aspirante a director de fotografía, el estudio y entendimiento correcto de las técnicas cinematográficas de algunos de los grandes cineastas del mundo y la aplicación de las mismas, vistas desde el gran panorama de la propuesta artística de fotografía. No con el fin de copiar o imitar el estilo de mis grandes referentes, sino con la motivación de encontrar inspiración y entender su conceptualización para así poder desarrollar una mirada propia, siempre teniendo en cuenta que la finalidad de esta es aportar a la narrativa y no explotar un gusto personal. La emoción es el elemento que debe dirigir las decisiones que el director de fotografía toma. Por esta razón, en el *reel* he tratado de desarrollar una visión tomando en cuenta todos los aspectos planteados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Crow, J. (2013). AllMovie. Obtenido de Biography of Christopher Doyle:
<http://www.allmovie.com/artist/christopher-doyle-p88185>
- Goodridge, M. (2012). Dirección de fotografía cinematográfica. Barcelona: Blume.
- IEC. (2014). Matthew Libatique. Obtenido de Internet Encyclopedia of Cinematographers:
<http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/libatique.htm>
- IMDB. (2015). International Movie Database. Obtenido de Pi:
<http://www.imdb.com/title/tt0138704/>
- Jeunet, J. P. (Dirección). (2001). Le fabuleux destin d'Amélie Poulain [Película].
- Lawrence, F. (Dirección). (2015). The Hunger Games: Mockingjay - Part 2 [Película].
- Luna, A. (7 de junio de 2016). Rodrigo Prieto: las emociones en la cinefotografía. Obtenido de Festival Internacional de Cine de Morelia: <http://moreliafilmfest.com/rodrigo-prieto-las-emociones-en-la-cinefotografia/>
- McKey, R. (15 de Agosto de 2004). FILM; Cracking the Color Code of 'Hero'. Obtenido de The New York Times: http://www.nytimes.com/2004/08/15/movies/film-cracking-the-color-code-of-hero.html?_r=0
- RAE. (2017). Real Academia Española. Obtenido de RAE: <http://dle.rae.es/?id=HoeVBwP>
- Sant, G. V. (Dirección). (2002). Gerry [Película].
- Sudhakaran, S. (19 de junio de 2016). Understanding the Cinematography of Christopher Doyle. Obtenido de Wolfcrow: <http://wolfcrow.com/blog/understanding-cinematography-christopher-doyle/>
- The Free Dictionary. (2017). Farley. Obtenido de <http://es.thefreedictionary.com/>
- Todo Paisajes. (2015). Todopaisajes.com. Obtenido de <http://www.todopaisajes.com/imagenes-bosque-frondoso-jpg-1920x1080>

Wall, J. (s.f.). After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue. Jeff Wall. MoMA, New York.

ANEXO A: DVD *REEL* DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA