



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE CINE Y AUDIOVISUALES

LA ATENUACIÓN EN LA FOTOGRAFÍA DEL CORTOMETRAJE
ENCAJES

TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA
OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO
EN CINE Y AUDIOVISUALES

Autor:

Cristian Israel Granizo Sánchez

Director:

Lcdo. Franklin David Pazos Bolaños

Cuenca - Ecuador

2015



Resumen

Este proyecto de graduación busca la forma de elaborar y proponer una estética que vaya acorde con el guion de *Encajes*, para esto se aborda brevemente el tema del lenguaje cinematográfico y una visión rápida de cómo fue formado desde sus inicios dicho cortometraje, partiendo de los precursores del cine, quienes luego de experimentar mucho con los recursos que éste les brindaba, pudieron ser una guía para otras personas en la formación de este arte.

En este proceso de análisis varios recursos cinematográficos fueron adoptados para ser implementados en el cortometraje, como por ejemplo el recurso del contraluz, por la forma en que permitiría “atenuar” las escenas en la propuesta fotográfica.

Es así como en la estética del cortometraje se maneja un constante contraluz, en unas escenas se utiliza luz lateral suave que brinda una textura atractiva en la piel de los actores y esto se contrasta con luz dura y sombras bien marcadas que definen dos ambientes particulares, el día y la noche.

Es de esta manera que se llevó a cabo la creación de una estética para el cortometraje y se pudo atenuar las escenas, brindándole más sentido a la imagen visual para que vaya acorde con la narración y con lo que se quería expresar.

Palabras claves: Directores de fotografía, cortometraje, estética, atenuar.



Abstract

This graduation project seeks ways to develop and propose an aesthetic attuned to the script of the short film “*Encajes*”, for this, the subject of film grammar and a quick overview of how the short was developed is briefly described, starting with film pioneers, who after much experience with the resources available to them, can be a guide for others in forming the art of cinematography.

In this process of analysis, several film resources were adopted and implemented in the short film, such as the use of backlight, so that it would "mitigate" the scenes in the photographic proposal.

Thus, in the aesthetics of the film, constant backlights are used. In some scenes a soft side light was used that provided an attractive texture on the skin of the actors, contrasted with hard light and well defined shadows that define two particular environments, day and night.

An aesthetic for the short was created, one that could attenuate the graphic nature of the scenes, giving more sense to the visual image in accordance with the story line and the intended meaning.

Key words: Directors of photography, short film, aesthetics, attenuate.



ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE DE CONTENIDO	4
ÍNDICE DE IMÁGENES	4
CLÁUSULA DE DERECHO DE AUTOR	5
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL	6
DEDICATORIA.....	7
INTRODUCCIÓN	8
JUSTIFICACIÓN	8
OBJETIVOS	9
METODOLOGÍA	10
CAPÍTULO I	11
CAPÍTULO II	19
CAPÍTULO III	31
FUENTES CONSULTADAS	45
FILMOGRAFÍA.....	46

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Fotograma <i>Gritos y Susurros</i>	20
Figura 2: Fotograma <i>Gritos y Susurros</i> (La piedad de Cristo).....	22
Figura 3: Fotograma <i>El Fugitivo</i>	23
Figura 4: Fotograma <i>El Fugitivo</i>	24
Figura 5: Fotograma <i>Ciudadano Kane</i>	25
Figura 6: Fotograma <i>Ciudadano Kane</i>	26
Figura 7: Cortometraje <i>Cotá</i> con su actor Jaime Terreros	32
Figura 8: Planta de la Esc. 4 del Storyboard previo al rodaje.....	33
Figura 9: Cuarto principal de corto <i>Encajes</i> , diferente punto de vista	34
Figura 10: Planta de fotografía de Esc. 5	35
Figura 11: Cortometraje <i>Encajes</i> , actriz en contraluz.....	36
Figura 12: Cortometraje <i>Encajes</i> , Habitación en la noche, luz cálida con alto contraste. 37	
Figura 13: Cortometraje <i>Encajes</i> , luz cálida exterior, simulación de poste, cortinas cerradas.....	38
Figura 14: Desglose de planos, storyboard, guion técnico.....	39



Cláusula de Derecho de Autor



Universidad de Cuenca
Cláusula de derechos de autor

Cristian Israel Granizo Sánchez, autor de la tesis *La atenuación en la fotografía del cortometraje Encajes*, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 5 de Septiembre de 2015.

Cristian Israel Granizo Sánchez

C.I: 0104413778



Cláusula de Propiedad Intelectual



Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

Cristian Israel Granizo Sánchez, autor de la tesis *La atenuación en la fotografía del cortometraje Encajes*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 5 de Septiembre de 2015.

Cristian Israel Granizo Sánchez

C.I: 0104413778



Dedicatoria

Cuando terminamos una etapa de nuestras vidas es importante tener en cuenta a las personas de nuestro alrededor que fueron parte de dicho proceso, es por eso que en primer lugar quiero agradecer a Dios porque sin él no soy nada. Además quiero agradecer especialmente a mis padres, quienes siempre me han dado el apoyo incondicional en cualquiera de las aventuras de mi vida, y también a mi esposa, que todos los días me ha animado a seguir adelante, a mis hijos que son el motor de mi vida y por quienes todas las mañanas me levanto y lucho más fuerte cada vez, a mi hermana que siempre estuvo ahí cuando la necesité, a mi compadre con quien siempre estuvimos juntos en este viaje, a mis amigos y compañeros de cine, ahora colegas de trabajo, porque juntos luchamos por este sueño y en conjunto pudimos aprender a hacer cine y seguiremos aprendiendo los unos de los otros, a los profesores y maestros que supieron guiarnos siempre y a todas las personas que pusieron su granito de arena en estos cuatro años de estudio y contribuyeron a que culminemos esta etapa de la vida.



Introducción

Este documento es una investigación que surge luego de varios años de estudio y de un acercamiento en todo este tiempo a la dirección de fotografía, en donde se analizó la manera de utilizar los recursos cinematográficos con la finalidad de realizar una estética acorde con el guion y aportar a la dramaturgia.

En este trabajo se habla sobre el lenguaje, la narración visual y conceptos que rodean al quehacer cinematográfico, también cómo algunos directores de fotografía han utilizado esto para potencializar sus filmes, analizando qué efectos causaron sus propuestas en situaciones específicas. Se analizó elementos particulares como el manejo de la luz, la silueta y el fuera de campo, entre otros, para la utilización pertinente en la estética del cortometraje *Encajes* y así analizar los resultados obtenidos tras implementarlos en la práctica, ayudando a crear y plantear una propuesta visual.

Justificación

En nuestra formación académica, siempre ha estado presente el cine de autor, lo contemplativo, las historias mínimas y el cine de bajo presupuesto. Se nos ha dado la libertad de experimentar con el lenguaje y los recursos cinematográficos a fin de conseguir una marca y estilo propio.

La necesidad de aportar a nuestra ciudad y país con un cine de calidad es imperiosa, tocando temas controversiales que permitan una sana discusión y debate de ideas. Nuestro proyecto viene a irrumpir la tranquilidad de la conventual ciudad de Cuenca, narrando una historia que tiene como primicia la eutanasia, ya que aquí el hijo mató a su madre.

Nuestro país al no tener una industria cinematográfica y al encontrarnos en una ciudad como Cuenca, en donde el cine está naciendo, nos motivó a



poner en imágenes nuestras ideas y así aportar de alguna manera a la esfera artística cuencana.

Una de las principales motivaciones que nos llevó a formar este equipo y apoyar este proyecto, es el guion, al ser en parte una experiencia vivida por el escritor, ya que su madre enfermó y estuvo al borde de la muerte, esto tocó muchos puntos sensibles de su vida, y lo enfrentó a situaciones difíciles, llevándolo a escribir un guion de lo que pudo ser.

El seguir trabajando para que esta trilogía se complete es otra de las razones que nos movió a realizar este segundo cortometraje, después de *Cota*, queríamos darle una cara, un rostro a este guion, fue nuevamente un reto, por cuanto analizar una manera visual y estética que aporte a construir todo un universo dramático es lo que se busca y más en las escenas fuertes donde se debe manejar con pinzas la relación de estos personajes. De esta manera se busca mejorar y crecer, aprendiendo constantemente en nuestra formación como cineastas.

Objetivos

Objetivo general

Desarrollar una estética visual con el fin de atenuar las escenas difíciles del cortometraje *Encajes*.

Objetivos específicos

- Analizar principios teóricos del lenguaje cinematográfico y la narrativa visual.
- Indagar y elegir recursos cinematográficos que utilicen algunos directores de fotografía en sus películas.
- Aplicar los recursos analizados en la estética del cortometraje *Encajes*.



Metodología

La metodología que se usó en esta investigación se basa en el punto de vista subjetivo, ya que los elementos cinematográficos en cuestión pueden ser usados de distintas maneras dependiendo de la perspectiva de la persona y el uso que se les da.

Las principales fuentes de investigación a las que recurrimos son libros de cine y películas, sin dejar de lado el internet que es una fuente muy grande y amplia de información de donde se sacó entrevistas en video y artículos publicados sobre cine, directores y fotógrafos que fueron el complemento de toda esta investigación.

Lo que se buscó son recursos implementados en sus obras por fotógrafos reconocidos, que ayudaron a lograr una estética sobria, principalmente al mostrar escenas fuertes. Muchos de estos fotógrafos son recordados por la manera en que resolvieron la parte visual de sus obras y que les ha llevado a ser íconos del cine mundial.

Toda esta investigación nos llevó a escoger algunos recursos cinematográficos y emplearlos en el cortometraje *Encajes*; así construimos la narración visual de la obra, teniendo una intención clara del porqué se muestra de una o de otra manera las imágenes en el filme, creando una progresión dramática que ayudó a provocar una inmersión llena de sentimientos en el espectador.



Capítulo I

1. Los directores de fotografía en el cine.

1.1. Lenguaje cinematográfico.

Tanto en el cine como en nuestra vida diaria, el arte de la fotografía siempre ha sido esencial e importantísimo, de la misma manera en que el guionista crea historias, el fotógrafo en complicidad con todo el equipo y de la mano del director pone en pie lo estipulado en el papel del guion, con el fin de inmortalizar los momentos en nuestra cabeza y plasmarlo en imagen, con el cine podemos capturar esos momentos. Gracias a la magia de algunas imágenes que vemos en la pantalla que nos quedan en la retina y nos transportan en el tiempo, nos sumergen haciéndonos vivir el momento en la pantalla, podemos recordar situaciones de nuestra vida en las que nos hacen sonreír y revivirlas. Es por eso que podemos recordar diferentes escenas de películas con las que hemos disfrutado.

Toda persona busca una manera y estilo al contar una historia, es lo mismo con el cine, se utilizan varios recursos para crear una progresión visual e ir contando al espectador desde su perspectiva. La creación del lenguaje viene de la necesidad en el cine primitivo por crear un constructo eficaz, que llegue al público y es un elemento primordial para que el cine pase de ser una atracción de circo a un arte completo y complejo, “La figura más apasionante en este trasfondo era Griffith, ya que fue en sus trabajos en donde el cine se hizo sentir como algo más que un entretenimiento o pasatiempo.” (Eisenstein, 1986:189). Gracias al lenguaje todos los guiones cobran sentido en su narración visual y pasan del mundo de las letras al mundo de las imágenes y sonido. Dependiendo del estilo y los recursos que se utilicen, se llegará de diferentes maneras al espectador, ya que cada historia necesita su propio proceso, que a nuestro modo de ver está implícito entre las líneas del guion.



Si estudiamos el plano, será más en función de su dinámica interna, que desde el punto de vista de la imagen instantánea representada o reproducida por la fotografía cinematográfica. En la escena y la secuencia esa dinámica se transformará en dramaturgia, en narración visual. Y el montaje a la vez nos dará los indicios acerca de la lógica aplicada a la narración fílmica. También nos hablará del ritmo. (Pulecio, 2008:169)

Al iniciar el lenguaje con D. W. Griffith se pensó en una progresión en la que cada escena el primer plano debía situar al espectador en el espacio y luego acercarse con planos más cerrados al personaje, como un primer plano, así se logró crear una espacialidad como una construcción de continuidad y el fragmento simplemente es una pieza de esta construcción, pero luego Sergei Eisenstein abre otra posibilidad que se basa en la yuxtaposición de dos imágenes con el fin de crear otro significado, es un mecanismo vital de producción de significados correlacionales, surgidos directamente por el efecto del encuentro u oposición de los elementos, las formas y proporciones, contenidas entre dos imágenes expuestas de manera contigua, Todo esto abrió el campo de la fotografía en el cine dando un sinnúmero de posibilidades, en donde se estructura la utilización de los planos, el sentido del flashback, la inmersión de los narradores, y los demás recursos a los que estamos acostumbrados, pero quien llevó más allá a la narrativa visual es Sergei Eisenstein, ya que “Eisenstein junto con Vsevolod Pudovkin y Alexander Dovchenko fueron los primeros en desarrollar teorías formales sobre la estructura fílmica basándose no sólo en sus propias ideas sino también en sus experiencias en la realización de películas.” (Block, 2008).

1.2. La narrativa visual

Todos estos escritos de Eisenstein fueron profundizados por Slavko Vorkapich, cineasta yugoslavo, quien creó toda una teoría acerca de la narrativa visual, en donde analizaba todos los elementos que dentro del cuadro determinaban o significaban el plano y como lo dice Bruce Block hablando sobre Vorkapich: “llevó las ideas de Eisenstein mucho más lejos, y desarrolló revolucionarias teorías sobre el movimiento y el montaje. Vorkapich, con un



estilo de enseñanza encantador y divertido, introdujo conceptos cinematográficos fundamentales a varias nuevas generaciones de cineastas”. (Block, 2008). Es así como las teorías relacionadas a la imagen cinematográfica se fueron creando y evolucionando con personas que se interesaron en el estudio de la imagen y su plasticidad.

1.3. Concepciones artísticas de la fotografía

En la historia del cine hemos visto varias tendencias que se derivan de la pintura, así los alemanes en la post-guerra crearon el expresionismo en donde la iluminación era fundamental, ya que con su juego de sombras, contraluces, siluetas y escenarios estrambóticos cautivaron al espectador y dieron mayor dramatismo visual al constructo.

Había en estas películas un mundo estremecedor e incomprensible, pero que no resultaba ni repulsivo ni ajeno. Por el contrario, era cautivador, atractivo en su manera de captar la atención de los jóvenes y futuros cineastas, exactamente de la misma manera que los ingenieros jóvenes y del futuro de la época se veían atraídos por las muestras de técnicas de ingeniería que nos eran desconocidas y que nos llegaban de la misma tierra distante y desconocida del otro lado del océano.

Lo que nos arrebatava no era sólo estos filmes, sino sus posibilidades.
(Eisenstein, 1986:189)

1.4. Punto de vista

Sin duda, algo muy importante que se debe tomar en cuenta es el punto de vista, un cineasta debe ser un observador y más si quiere hacer dirección fotográfica, porque de cómo percibe los sucesos y el punto de vista que adopta ante los acontecimientos observados, el mismo suceso puede parecer diferente, dependiendo desde dónde se lo mire, es allí donde la retina del fotógrafo se educa.



1.5. Directores de fotografía

Los directores de fotografía hicieron auténticas maravillas con las imágenes, y nos mostraron paisajes, escenas cotidianas, luces, colores o sombras de maneras increíbles, que convirtieron una buena película en algo más.

En el mundo del cine muchos de los directores piensan dos veces antes de elegir a sus directores de fotografía y muchos de ellos trabajan con el mismo fotógrafo toda su vida, ya que son ellos los que crean este universo visual en el que se ven plasmados los sueños del director y del guionista, en donde los personajes se desenvuelven y recrean una historia que gracias a la narrativa visual y al sonido, llegan al público con una forma concreta y circular.

Es por eso que, a nuestra manera de ver, Gabriel Figueroa, Gregg Toland, Sven Nykvist, son algunos de los directores de fotografía más sobresalientes a nuestra manera de ver, ya que han hecho trabajos espectaculares, fueron maestros en el tema de la iluminación, estudiaron los efectos y el comportamiento que causaba la luz natural sobre los espacios, objetos y personajes, tuvieron un control total sobre la iluminación, creando así alucinantes imágenes que solo en sueños las podremos ver y es eso lo que propone el cine, soñar despierto. Ellos iban más allá de una correcta composición en el cuadro, proponían una estética, se preocupaban por la mirada, por el punto de vista, por dónde poner la cámara, tenían un afán de forma y por cómo mostrar el constructo. Parte de su vida pasaron estudiando pintura, viendo cine, analizando la fotografía y estudiando los recursos narrativos.

1.5.1. Gabriel Figueroa

Gabriel Figueroa es conocido por su lente, ya que con él se descubrió a un México de claroscuros, en donde siempre predominaba un cielo lleno de nubes. A través de su mirada recorrimos un país vibrante y lleno de vida. Al recibir el Premio Nacional de las Artes expresó: “Estoy seguro de que si algún mérito tengo, es saber servirme de mis ojos, que conducen a las cámaras en la



tarea de aprisionar no sólo los colores, las luces y las sombras, sino el movimiento que es la vida.” (Gabriel Figueroa, 1971).

Se caracterizaba por su dominio técnico, cuidadoso manejo del encuadre, el claroscuro y su afinidad con la estética de otros artistas plásticos, pero no sólo nos dejó las tomas y secuencias que componen sus obras cinematográficas, sino también un lenguaje universal que descansa sobre el paisaje mexicano.

(...) no sólo esconde una voluntad de artificio sino que indica, a su vez, la voluntad, no de reflejar, sino de añadir esas imágenes al mundo, devolverlas no para una imposible duplicación sino para que existan por sí solas. La propia realidad en la que estas imágenes se basaron dejará de ser real un día (el ecocidio, entre otras cosas, se encargará de ello) y entonces las metamorfosis del arte pasarán por ser la realidad real: veremos el México de Figueroa y no el que realmente fue. La verdad, así, siempre está reñida con los hechos. (Morales, 2008:165).

Figueroa llegó a ser uno de los mejores directores de fotografía de México y fue el preferido de Emilio Fernández, reconocido director mexicano, esto lo llevó a trabajar con directores reconocidos a nivel mundial que dejaron huella en la historia del cine.

1.5.2. Gregg Toland

Una de las particularidades por lo que es recordado es su estricta manera de trabajar y su gran fascinación por la luz, lo llevó a experimentar en varios momentos logrando grandes resultados, la cámara fue su mejor aliada, muchos apreciaban su gran destreza técnica que era fruto de varios años de trabajo, lo consideraban simplemente brillante, muy honesto con su trabajo y gran ser humano.

Su fotografía era muy poco convencional para el conservador y estricto sistema hollywoodense de la época. Innovó la imagen cinematográfica buscando nuevos efectos visuales que le ayudaran a potenciar las



posibilidades del guion. La fotografía se convirtió con Toland en un elemento fundamental para dotar de significado a la imagen. “Cuando fotografiaba algo -decía Wyler- quería ir más allá de las luces y captar los sentimientos” (Berg, 1990:247).

Su mirada era muy importante, centraba su atención no solo en que la imagen sea estéticamente correcta sino que vaya más allá, que aporte a la narración y que tenga un gran carga emocional al momento de verla, así conseguía decir más con imágenes que apoyarse en los diálogos o palabras, para él era indispensable la luz, ya que sin luz no hay imagen, pero él lo usaba de forma precisa ya que la mezcla en la imagen de luz y sombra eran medidas casi a la perfección.

John Ford se lo cuenta a Peter Bogdanovich de la siguiente manera; “Gregg Toland trabajó estupendamente en la fotografía, cuando no había nada que fotografiar, ni una sola casa bonita, ni siquiera una buena fotografía, le dije (a Toland); parte se quedará negra pero vamos a fotografiar, vamos a correr un riesgo y a hacer algo que resulte distinto. Salió bien”. (Bogdanovich, 1983:79).

Todos estos años de experimentación con la imagen desembocan en la película en la que más claramente podemos reconocer su estilo, *Ciudadano Kane* (1941). Esta película termina de marcar su labor como profesional y resume mejor todo su trabajo, por eso Welles dice. “Hasta entonces -explicó Welles- el nombre del cámara aparecía en la ficha técnica entre los nombres de otros siete u ocho técnicos y especialistas. En aquellos días nadie, con excepción del director, las estrellas y el productor veían aparecer sus nombres por separado en un plano de reparto. Gregg se lo merecía, ¿no?”. (Welles y Bogdanovich, 1994)

Gregg Toland es uno de los precedentes en el cine que marcó un estilo y ayudó a construir este bello arte, no solo por su experticia y conocimiento sino por su afán de querer romper los límites y explorar fuera del canon establecido por la industria hasta ese momento, a él no solo le debemos ese



gran manual de cine que es el *Ciudadano Kane*, sino que en toda su carrera hizo de su trabajo una pasión.

1.5.3. Sven Nykvist

Su trabajo como director de fotografía lo llevó a una constante experimentación del fenómeno de la luz dentro del cine. Fiel a la sencillez y belleza de la luz natural, otorgó una magnífica fotografía a gran parte de la obra de Ingmar Bergman, logrando juntos un estilo único. También llegó a colaborar con directores como Andrei Tarkovski, Roman Polanski y Woody Allen, entre otros. (Yévenes, 2007)

Sven decía: “La luz es una parte integral de la historia” (Ettedgui, 1999:38), es por eso que daba mucha importancia a la iluminación dentro de la fotografía, para él la luz era tan primordial que podía haber todo el equipo técnico, la gente y los talentos, pero si no había luz todo simplemente era un cuadro negro en la pantalla. El cine es un juego de luz y sombras con el cual transmitimos al espectador una serie de elementos y códigos que producen en ellos sensaciones y emociones, de esta manera la narración visual posee una particular estética que va con el tono en que queremos contar nuestro constructo.

En su carrera, la presencia de Ingmar Bergman fue importante, ya que su pasión por la luz crea una larga relación de amistad y en sus películas es donde Sven desarrollará gran parte de su talento. Nykvist decía que “a medida que trabajaba con Ingmar, fui aprendiendo a expresar el guion con la luz y hacer que reflejara los matices del drama. La luz se transformó en una pasión y desde entonces ha dominado toda mi vida”. (Ettedgui, 1999:38).

En su nativa Suecia ambos dedicaron tiempo al estudio de la luz natural, por la particular situación climática que posee, aquí los días en algunas estaciones del año pueden durar dieciocho horas y en otras ocasiones nunca llegar a amanecer. Para ellos la planificación que necesitaban en cada película era esencial, ya que su tendencia naturalista en cuanto a la iluminación hacía



que buscaran la manera de utilizar al máximo lo que tenían. Sven dijo que fue “en ese momento cuando llegamos a la conclusión de que la iluminación artificial de los estudios estaba muy equivocada, que no tenía lógica. La luz lógica, en contraposición, era la que parecía real, y ese punto de vista se transformó en una obsesión compartida” (Ettedgui, 1999:38).

Varios directores reconocidos trabajaron con él porque veían la pasión que tenía por el arte cinematográfico, su esencia estaba en la naturalidad con la que creaba las imágenes, manteniendo una iluminación simple pero cargada de emociones. Sven logró crear verdaderas obras de arte que serán recordadas siempre.



Capítulo II

2. Análisis de estéticas y elementos cinematográficos

En la historia del cine podemos ver muchos ejemplos de la utilización de la atenuación en el montaje de la narración visual, ya que trabajaban la forma, se daban el tiempo para pensar qué recursos utilizaban y plasmarlo en imágenes. Otro elemento importante por el que se preocupaban fue el punto de vista, de la mirada y de cómo ver las cosas.

En el proceso de crear *Encajes* hay una necesidad de investigar algunos aspectos que contribuyan a construir la estética visual del cortometraje para crear una atmósfera eficaz y que el espectador se sumerja en el mundo de los personajes. La primera a trabajar es la luz, en especial el contraluz y siluetas, esto crea un contraste visual al tener tonos claros y oscuros proporcionando mayor intensidad visual.

¿Qué significa *intensidad visual*? Un viaje en montaña rusa es intenso, un cachorrito durmiendo no. Una gran secuencia de acción en una película es excitante, la imagen de una playa en calma al atardecer, no. Un juego de ordenador puede ser entretenido o ser un tostón. Un anuncio de televisión puede ser incitante o sedante. Un documental puede suscitar alarma o tranquilidad. Estas reacciones emocionales están basadas en la intensidad, o dinamismo, que sucede cuando se lee un libro, se escucha una música o se ve una imagen. La reacción del público puede ser emocional (y entonces llora, ríe o grita) o física (tensa los músculos, se tapa los ojos, se duerme). Normalmente, cuanto más intenso es el estímulo emocional, más intensa es la reacción del público. (Block, 2008:13).

Otro es el fuera de cuadro, siempre hay acción fuera de cuadro que incita al espectador a querer ver más allá, a romper con los límites del encuadre y crear más espacialidad, mucha información viene desde fuera y se aleja de la acción para dar una vuelta y husmear por el espacio. Esto puede servir como forma de elipsar acciones, al mantenerlas fuera de cuadro es una forma de atenuar, la hacen más digerible y es una forma más sutil de mostrar situaciones



conflictivas en la pantalla, siempre hay otra alternativa para narrar una historia, así mismo hay muchas formas para narrar visualmente y crear una progresión dramática, solo hay que encontrar el camino adecuado, esto es lo que se busca con este trabajo, buscar la mejor manera de mostrar *Encajes* al espectador.

2.1. Películas y estéticas

2.1.1. El manejo de la luz en *Gritos y Susurros*

Esta obra cinematográfica del director Ingmar Bergman narra la historia de los últimos días de agonía de Agnes, sus dos hermanas (Karin y María) que llegan a cuidarla y una criada (Anna), que forma parte importante de la narración, en este punto muy doloroso de sus vidas, el director va entrelazando tres flashbacks, uno para cada hermana, él muestra la relación entre ellas en situaciones específicas, que nos hacen entender el lazo fuerte que las une y va dando forma al entorno en el que transcurren los hechos. Al final, Agnes muere, sus dos hermanas vuelven a sus hogares y Anna queda sin empleo.



Figura 1: Fotograma *Gritos y Susurros*



Para poder plasmar el conflicto doloroso en la imagen, Bergman confía totalmente en un director de fotografía, que era una promesa de la fotografía para el año en que fue realizada, me refiero a Sven Nykvist.

Muchos fueron los aportes de Sven a este film, pero para este análisis nos centraremos en el manejo de la luz, ya que es una de las partes importantes que quisiera destacar, Nykvist junto con Bergman tenían en común su meticulosidad para trabajar y la luz en su lugar natal Suecia era escasa, por lo que ellos emplearon mucho tiempo para analizar el comportamiento de la luz a varias horas del día y de esta manera aprovechar de mejor manera la luz que el día y la noche les ofrecían, ellos eran partidarios del uso de la luz natural en los espacios, de recrear la cotidianidad y de ser lo más fieles posible a la realidad, ya que eso producía una conexión con el espectador y dotaba de intención a la imagen.

Sven tuvo una fascinación por la pintura desde temprana edad, eso es un hecho muy importante en su formación como director y de su aporte en esta película, ya que como un pintor analiza la trayectoria de la luz, antes de bosquejar su pintura, la cual es muy importante en la expresividad de las texturas en el lienzo; así mismo el manejo adecuado de éste puede hacer destacar a la narrativa visual, porque enriquece su imagen y carga de intención a la expresividad de los espacios, objetos y personajes en cuadro.

Una de las características de esta película es la iluminación natural y sencilla, que se asemeja a la cotidianidad y tiene una vinculación directa con la pintura. La dirección de la luz siempre viene de una trayectoria lateral, donde nos va creando una espacialidad al vincular esa luz con fuentes naturales en los espacios como son las ventanas, esta luz por lo general es difusa proyectando en los rostros de los personajes ciertas sombras sutiles que proporcionan a la imagen volumen y profundidad, definiendo de una mejor manera los rasgos faciales y físicos de los personajes, diferenciándoles de los espacios, donde su piel adquiere una textura suave, símil a un trabajo pictórico.



Figura 2: Fotograma *Gritos y Susurros* (La piedad de Cristo)

Es por esto que en varios cuadros del film imita a cuadros pictóricos en donde los cuerpos y los rostros toman la misma posición de varias obras de arte, una de estas es la piedad de Cristo o la Pietá de Miguel Ángel, aquí María, madre de Jesús, está tomando en su regazo a Jesús y se puede apreciar la marcas de la cruz en su cuerpo, en *Gritos y Susurros*, Anna su criada viene a tomar la postura de María y la agonizante Agnes el papel de Jesús. De esta manera podemos apreciar el apego a la pintura y el trabajo meticuloso para retratar esta película, manteniendo un estilo sobrio y sutil.

2.1.2. El contraluz y la silueta en *El Fugitivo*

Este film cuenta la historia de un cura que está siendo perseguido por el Estado, en un lugar donde la religión y el alcohol se habían prohibido, es así como este personaje trata de huir hasta llegar a EEUU, todo este camino le acompaña una campesina que con ayuda de algunos del pueblo logran esconderle para que no sea asesinado.



Figura 3: Fotograma *El Fugitivo*

La gran dirección de esta película está a cargo de John Ford que junto con Gabriel Figueroa crean esta mítica obra cinematográfica. Gabriel en ese entonces era uno de los mejores directores de fotografía de México, conocido por trabajar con Emilio “El Indio” Fernández, con quien retrató en varias oportunidades los cielos de México y su cultura.

La propuesta fotográfica por parte de Figueroa es clara desde el principio, el contraluz se percibe desde los primeros minutos de la película y en algunas ocasiones llega a ser una silueta completa, la composición en profundidad con puntos de fuga lo utiliza cuando hay una multitud en la iglesia o en los espacios abiertos con los personajes principales, el claroscuro proporcionado por el contraluz crea un mayor rango dinámico en la imagen llegando a tener pinceladas expresionistas, retratando así las costumbres de la cultura indígena mexicana.



Figura 4: Fotograma *El Fugitivo*

Para concebir este constructo visual, Figueroa utiliza luz directa desde afuera de los escenarios donde se rodaría escenas de interiores, en el interior se apoya con luz de relleno rebotada desde distintos ángulos para iluminar solo el rostro de los personajes y así mantener esta penumbra en la que encontramos espacios con luz y sombra que claramente derivan del arte pictórico; la iluminación de interiores también se apoya en recursos de utilería como velas y candelabros que refuerzan esta estética de sombras bien marcadas con gran contraste entre las partes iluminadas y las sombras.

La composición del plano y la iluminación no sólo refuerzan la narrativa sino llegan a ser parte sustancial del discurso cinematográfico, contribuyendo al universo dramático en el que se desarrolla la historia y en la cual se desenvuelve la psicología de cada personaje.



2.1.3. El afán de forma en el *Ciudadano Kane*

El *Ciudadano Kane* es una de las películas de la cual podemos hablar de un antes y un después, para aquella época era una película ambiciosa que llenó todas las expectativas, ya que usó el lenguaje cinematográfico de manera magistral, para esto un acierto fue tener a Gregg Toland como director de fotografía.



Figura 5: Fotograma *Ciudadano Kane*

Welles y Toland dedicaron mucho tiempo a la pre-producción, concibieron el tratamiento de la imagen muy cuidadosamente, plano por plano, eligieron la óptica que en cada encuadre utilizarían, qué posibilidades de iluminación realizarían en cada una de las escenas, es por eso que esta meticulosidad en su trabajo los llenó de confianza para que ellos puedan proponer ángulos de cámara arriesgados y unos movimientos de cámara muy

elaborados, hasta el punto de que esas escenas son estudiadas hasta el día de hoy por su acertada propuesta.

Su estética estaba marcada por un amplio campo de foco por la utilización de lentes gran angulares, sus tiros de cámara bien angulados, planos a ras de piso, no tenían miedo de pasar de un plano abierto a primeros planos muy cerrados junto con movimientos de cámara estudiados y bien logrados, hacían todo cuanto podían para que la fotografía y la cámara sean un narrador de la historia y aportar una gran carga dramática en la propuesta, varias de las técnicas que emplearon en el *Ciudadano Kane* no eran utilizadas en los estudios de cine, por lo que Toland tuvo gran libertad de creación y de experimentar con el lenguaje cinematográfico.



Figura 6: Fotograma *Ciudadano Kane*

Uno de los aspectos que más llama la atención es el uso de una gran profundidad de campo, todo lo que estaba dentro del cuadro, el primer término, el fondo y todo lo que haya entre éstos tenía gran definición, la iluminación usada tenía sombras marcadas, el claroscuro influía mucho en la estética de la imagen expresionista que aportaba con un alto contraste a la cinta en blanco y



negro, aparte que la dirección de arte realizada por Ferguson, era suntuosa, con tendencias muy barrocas y un poco de expresionismo, estos decorados eran parte sustancial del discurso, por lo que debían percibirse en la imagen pues brindaban información relativa de la trama y del personaje.

Lo que llamó la curiosidad de muchos es el uso de los techos o cielo raso como fondo de varias escenas, por implementar contrapicados radicales, lo que no era muy recurrente, ya que en la industria se creaban los decorados y nunca tenían techos, más bien era el lugar donde iba la iluminación, de aquí que se habla mucho de la escena en donde Kane habla con Leland, después de su derrota en las elecciones, porque se tuvo que realizar una zanja en el piso para que el plano contrapicado que habían planeado Welles junto con Toland tuviere el ángulo adecuado.

2.2. Escenas donde se aplica la atenuación

2.2.1. La atenuación

Figura que consiste en no expresar todo lo que se quiere dar a entender, sin que por esto deje de ser bien comprendida la intención de quien habla. Se usa generalmente negando lo contrario de aquello que se quiere afirmar; (DRAE, 2001)

Partiendo desde esta definición, creemos en la posibilidad de usarla en el entorno cinematográfico, por el simple hecho de que busca una manera adecuada de retratar la puesta en escena del guión, vimos la necesidad de disminuir la intensidad del hecho sin quitarle la intención o restarle importancia, para crear una estética sobria.

Una escena del *Ciudadano Kane* es un ejemplo de esto, cuando el personaje de *Kane* está en el cuarto a punto de morir podemos ver que hay un tratamiento diferente en escenas donde se trata la muerte. Generalmente este tipo de escenas se retratan con un primer plano del personaje acostado, vemos



cómo toma su último respiro y muere, una persona viene y le cierra los ojos. En esta película todo está estudiado minuciosamente, ya que la forma en la que nos cuentan el suceso es diferente a las acostumbradas, primero nos muestra al personaje acostado en contraluz con un plano lateral en donde se percibe la silueta del moribundo (Charles Foster Kane), seguido tenemos un plano detalle de una esfera de nieve con una pequeña casa dentro, pasamos a un primerísimo primer plano de sus labios que pronuncia sus últimas palabras “*Rosebud*”, luego un plano detalle de su mano empuñando una esfera de nieve que nos indica la muerte del personaje porque cuando fallece su mano suelta esta esfera, rueda por unos escalones y cae al piso rompiéndose, enseguida otro plano de un espejo en cuyo reflejo se ve que una enfermera entra a la habitación, para terminar con otro plano en contraluz de Foster Kane muerto, donde la enfermera le cubre el rostro con una sábana, el plano se va a negro.

En esta escena podemos ver que se ha usado el concepto de atenuación, al no retratar un rostro turbado en sus últimos minutos de vida, sino que usan otros recursos para plasmar la muerte del personaje; en los dos casos el personaje muere, pero hay una gran diferencia porque la usada por Toland dota de gran sentido a la imagen, pasando así al lado poético y significativo.

En otro lugar donde se aplica la atenuación es en la película de Bergman, *Gritos y Susurros*. Agnes quiere hablar con sus hermanas sus últimos momentos, pero la rechazan, simplemente queda su sirvienta y Agnes muere, el espectador nunca ve directamente el último momento de vida, que es el clímax del film, pasa directamente al desenlace. Ingmar no muestra directamente el suceso, se basa en un recurso llamado elipsis, es aquí donde Sven Nykvist muestra este momento con un *Tableau vivant*, donde podemos ver a Agnes recostada en las piernas de Anna, una imagen que nos recuerda muchísimo a la piedad de Cristo o la Pietá de Miguel Ángel, es un referente pictórico muy claro, ya que Sven no era ajeno a la pintura, es por eso que la iluminación que usa es naturalista, esta luz la podemos encontrar a lo largo de toda la película pero en esta escena claramente podemos definir la luz lateral



suave, ya que crea un alto rango dinámico por la variedad de tonalidades que existe entre el tono más alto y el más bajo, esto crea sombras que aportan profundidad a la figura y a los rasgos faciales de los personajes, de esta manera se consigue un contraste en la imagen que predomina en la estética general de la película.

El Fugitivo usó el contraluz como su estética primordial, en una de las escenas iniciales donde el sacerdote llega a su antigua capilla, vemos como su sombra proyectada en el piso entra en cuadro y luego vemos un contraluz espectacular del cura parado en la puerta, camina hasta el altar y otro contraluz nos recibe, esto carga de sentido a la imagen al crear una atmósfera expresionista aportando de esta manera al momento por el cual está pasando el personaje, quien es perseguido y no le queda más remedio que esconderse en su antigua iglesia.

Otra escena que se analizó fue el clímax donde el sacerdote va a su fusilamiento, aquí vemos otro ejemplo de cómo mostrar la muerte de una manera más sutil, aquí sugieren y no lo muestran, usan el fuera de cuadro para dar información de que el cura ha muerto, el sonido como la imagen son importantísimos y esto es un claro ejemplo de aquello, porque sin el sonido no podríamos entender con claridad que pasó, primero tenemos al sacerdote subiendo unas escaleras en el exterior de un fuerte militar, escoltado por varios militares que lo llevan al fusilamiento, el tiro de cámara es un contrapicado que deja que el personaje se funda con el cielo, luego toda la congregación del pueblo está en la capilla rezando, tenemos una iluminación lateral suave que hace que resalten solo los rostros de las personas y un pequeño contraluz que recorta la figura de cada personaje, todo está en penumbra así que esto hace que tengamos un alto contraste pero que no perdamos textura. El militar que ordenó su fusilamiento junto a una ventana, mira el momento de la ejecución del sacerdote, solo podemos ver el rostro de dolor en el momento de la muerte, suenan dos disparos, aquí usan una luz lateral dura para proyectar la sombra de la ventana sobre su rostro, creando un ambiente sombrío, después regresa al plano de la capilla donde siguen rezando los campesinos, luego de unos



segundos suena la puerta y entra el nuevo sacerdote del lugar. Así resolvieron Figueroa y Ford esta escena que a mi modo de ver pusieron en marcha el concepto de atenuación.

Al analizar estas tres obras cinematográficas y ver cómo emplean estos recursos, se decidió realizar un contraluz que se mantenga durante todo el cortometraje de ser posible, utilizar las fuentes de luz naturales para iluminar los espacios, crear una luz suave que proyecte sombras no tan definidas pero que aporten con volumen al cuadro y tratar de que el desglose de planos aporte al discurso narrativo y que no solo grafique lo que sucede. De esta manera podemos decir que la propuesta de atenuación para realizar el cortometraje es posible y necesaria.



Capítulo III

3. Planteamientos, aplicaciones y conclusiones.

3.1. Recursos a utilizar en el rodaje *Encajes*

En el proceso de investigación y análisis de estos directores así como de sus trabajos cinematográficos, y luego de analizar el aporte que estos elementos daban a cada escena y cómo se lograba visualmente narrar y aportar al estado dramático y la carga del personaje, se llegó a una decisión para la propuesta de la creación de una estructura visual del Cortometraje *Encajes*.

3.1.1. Propuesta estética del cortometraje

Una de las premisas que se manejó en la estética de *Encajes*, al ser parte de una trilogía, es que ésta debía remitir a su antecesor llamado *Cotá*, porque deben tener un lazo conceptual con relación a la imagen visual, para que sea parte de una unidad y de una misma historia; una de las preocupaciones del equipo principal era el cambio de actores para este corto, ya que en el primer cortometraje llamado *Cotá* el actor fue el guionista Jaime Terreros que co-dirigió con Cristian Maldonado. Este tema era muy importante y es por esto que la estética a manejarse debería ser similar para que la incorporación de estos nuevos rostros a los personajes del guion fuera más dúctil y se sienta la atmósfera del corto como si fuera una continuación del anterior y no algo ajeno.



Figura 7: Cortometraje Cotá con su actor Jaime Terreros

Esto no quería decir que fuéramos a adoptar los mismos puntos de vista o tiros de cámara del primer trabajo, sino que habría una propuesta disímil que acogería la sutileza de la misma atmósfera y que se ajustaría a la ya concebida en Cotá. Una de las diferencias en esta nueva propuesta fue cambiar el eje en el que se había trabajado para pasarnos al otro extremo en donde tendremos una gran fuente de luz natural, que es una ventana con balcón, por lo cual el recurso que utilizaremos es la luz lateral suave, que ayudará en la proyección de sombras en el rostro del personaje de María Constanza, una anciana con mucho detalle en su rostro debido a las arrugas y es esta textura en su piel que aprovecharemos, estas sombras no deben ser fuertes sino que difuminaremos la luz lateral de la ventana.



ESC 4 INT/CUARTO/DÍA		
<p>MARÍA CONSTANZA entra en el cuarto, toma prendas de la cómoda, intenta cambiarse, no puede, espera a su hijo que llegue.</p>		
<p>PLANOS</p> <p>1P. GENERAL 2P. DETALLE 3P. MEDIO 4PRIMER PLANO</p>	<p>FOTO</p> <p>CAM SONY FS100 LENTE 50mm TRIPODE MONITOR</p>	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>KIT LUCES ARRI TRIPODES ASIS. BANDERAS PASOS REBOTES EXTENCIONES REGLETAS HERRAMIENTAS</p>

Figura 8: Planta de la Esc. 4 del Storyboard previo al rodaje



Figura 9: Cuarto principal de corto *Encajes*, diferente punto de vista

Otra cosa que pesaba en la balanza al momento de tomar la decisión de cambiar el eje, fue que 13 escenas de las 17 que fueron las que quedaron en el guión, serían en el dormitorio del personaje María Constanza y teníamos que hacer algún cambio para que se perciba un aire de frescura y no sea tan pesado ver el mismo encuadre con la misma escenografía, había que variar su angulación.

3.1.2. Iluminación

Al tener una fuente de luz grande en el fondo del cuadro se tomó la decisión de que este recurso aportará dramáticamente a la idea de una anciana que anhela la muerte; al analizar unos filmes, en los que se utiliza el contraluz, apreciamos la manera en que se podía implantar la tensión en las escenas, aunque el rostro de la persona no se divisaba, la silueta marcaba la acción, también en algunos casos se quiere obviar intencionalmente la pérdida de brillo en los ojos, lo que normalmente se usa para dar vida al personaje, pero con este recurso pretendemos acentuar a este ser que busca la muerte.

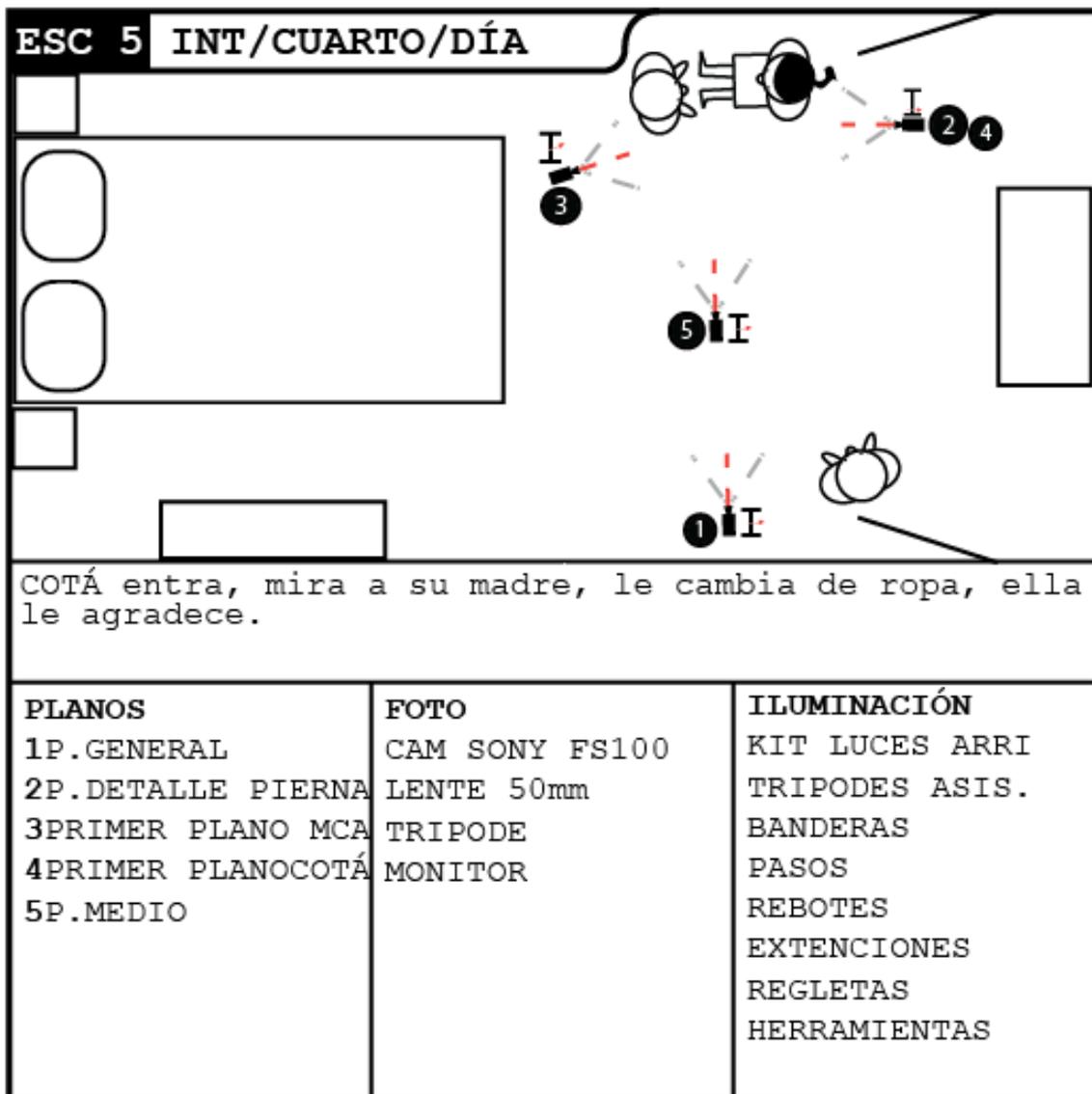


Figura 10: Planta de fotografía de Esc. 5



Figura 11: Cortometraje *Encajes*, actriz en contraluz.

El guion exige dos tipos de luz ya que trabajaremos escenas de día y de noche. En cuanto a la luz de día, utilizaremos iluminación lateral suave para que no proyecte sombras duras sino que sean sutiles y así poder crear un ambiente cotidiano, anhelamos crear una fuente de luz que se percibiera natural para que bañe parte del cuarto con una temperatura de 5.100 grados kelvin, esta es la misma luz que encontramos en una tarde normal en exteriores, esto ayudará a reforzar la luminosidad que ya entraba por la ventana y que le proporcionará a la imagen cierto ambiente habitual al asemejarse a la luz con la que estamos familiarizados todas las personas en una casa común, también queremos crear cierta nostalgia y antigüedad, esto lo lograremos al crear una iluminación fría, a diferencia de la luz cálida que es más hogareña en donde se puede percibir calor, nosotros pretendemos mantener esta frialdad en el ambiente para provocar soledad en el personaje de María Constanza y marcar que esta vida se ha estancado en el tiempo. No realizaremos una triangulación de luces, que es lo que habitualmente se hace en una configuración de luces básicas, porque esto mataría la premisa del contraluz y se perdería lo que se quiere lograr.

En la noche se trabajará de una manera distinta, la propuesta para estas escenas difieren de la concebida para las de día con luz fría, haremos el opuesto total, queremos crear el concepto de luz nocturna de lámpara de velador, aquí la iluminación será cálida de una temperatura de 3.200 grados kelvin que ya no vendrá desde la ventana, sino tendremos que reforzar la lámpara del velador que el departamento de arte propuso en el set, a diferencia de la luz concebida anteriormente ésta ya no será suave, en esta ocasión la queremos dura, para que proporcione un alto contraste en los cuerpos, especialmente en los rostros de los actores, y así tener unas sombras muy duras, que rocen el concepto de claro oscuro.



Figura 12: Cortometraje *Encajes*, Habitación en la noche, luz cálida con alto contraste.

Con respecto a la ventana que estará en cuadro por haber cambiado el punto de vista, siempre la mantendremos de referencia en el cuadro para crear una espacialidad y que el espectador sitúe dónde están sucediendo los hechos, pero en la noche no queremos tener luz de luna que venga del exterior, porque normalmente tiene tonalidad azul al ser luz fría y como mencionamos anteriormente, la luz fría predominará en el día, en cambio en la noche optamos por tener una iluminación cálida que se asemeje a la de un



poste de luz, más allá de que bañe de luz queremos que simplemente pinte de este color cálido las cortinas del dormitorio para crear la sensación de que hay vida afuera, que hay un mundo exterior y también de que está en la urbe, hay que recalcar que la mayoría de tiempo mantendremos las cortinas de esta ventana cerrada, por el hecho de que el guión maneja un concepto de encierro del personaje, nosotros también apoyamos esta noción y tapamos todo contacto con el exterior.

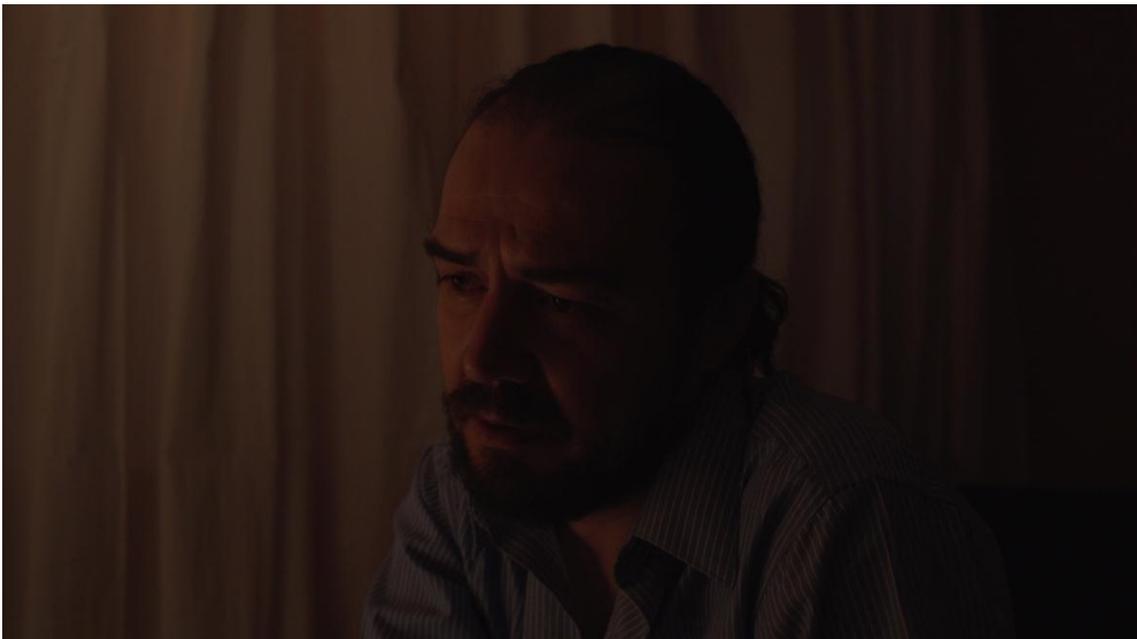


Figura 13: Cortometraje *Encajes*, luz cálida exterior, simulación de poste, cortinas cerradas.

Toda esta propuesta fue estructurada para aportar a la narración del guion, estas escenas de interior noche, se las realizaba al final del guión en donde ocurriría el clímax de la historia y los personajes estaban más unidos emocionalmente, crear una atmósfera de calidez ayudará mucho, pero siempre mantendremos esas sombras duras que contrastan con esta calidez provocando incertidumbre de que pasará en la trama.

3.1.3. Fotografía: Encuadre, desglose de planos

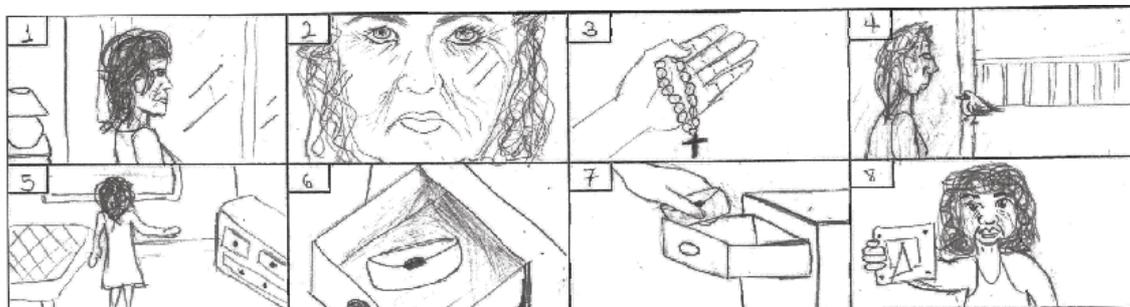
En el tema de la fotografía, la propuesta que vamos a implementar es la utilización de planos cerrados para los personajes, siempre teniendo una



progresión visual para aportar a la narración. Este corto carece de diálogos, de esta manera al tener primeros planos podemos captar mejor sus rostros, sus gestos y sus miradas, que es una de las cosas que el director va a trabajar con los actores.

La profundidad de campo será fundamental en la estética que proponemos por la ausencia de distancia focal, esto ayudará a centrarnos en los personajes y aislarlos del entorno, concentrándonos más en ellos y en su psicología. Para esto trabajaremos con un lente 50mm manual con apertura de diafragma de f/1.4 y poder abrir el diafragma al máximo obteniendo menor distancia focal.

El guion cuenta con 17 escenas aproximadamente y nuestra propuesta es trabajar 7 u 8 planos por escena, para narrar de mejor manera el estado emocional y su interacción con el entorno, recalcando las actividades cotidianas que realizan los personajes; la escena más larga que nosotros proponemos es el clímax que cuenta con 21 planos, para lograr una conexión dramática con el espectador.



ENCUADRE					DESCRIPCIÓN VIDEO	DESCRIPCIÓN AUDIO	DURACIÓN	
N	PLANO	ANG.	ALT.	MOV.			IN	OUT
1	P.M	N	M	---	Maria Constanza está sentada junto a la ventana, tiene un vendaje sobre la ceja. mira a través de ella ensimismada.	Ambiente silencioso: respiración	IN	00:00:03:00
							OUT	00:00:06:00
2	P.D	P	M	---	Constanza va pasando las cuentas de un rosario que está en su mano.	Ambiente silencioso: rosario en mano	IN	00:00:06:00
							OUT	00:00:10:00
3	P.M	N	M	---	Ella continua mirando a través de la ventana, llega un pájaro (fuera de cuadro) le sigue con la mirada, el pájaro vuela, ella sonríe.	Ambiente silencioso: pájaro en ventana, trinar de pájaro, picoteo, vuelo.	IN	00:00:10:00
							OUT	00:00:20:00
4	P.G	C	M	---	Se levanta, camina hacia su peinadora, abre un cajón y busca.	Ambiente silencioso: pisadas, sonido del cajón abriéndose	IN	00:00:20:00
							OUT	00:00:29:00
5	P.D	P	M	---	Saca una cartera de fiesta con sus respectivos guantes; se prueba los azules.	Ambiente silencioso: respiración, manipulación de guantes	IN	00:00:29:00
							OUT	00:00:40:00
6	P.P	N	M	---	Sonreída contempla un portaretratos.	Ambiente silencioso: respiración	IN	00:00:40:00
							OUT	00:00:45:00

Figura 14: Desglose de planos, storyboard, guion técnico.



El contraste que vamos a obtener con el contraluz propuesto en la iluminación hará que las imágenes tengan un contraste tonal de 3 a 1, es decir que tendremos las sombras 3 veces más oscuras con relación a las partes más iluminadas de la imagen, ganando así más contraste visual.

3.2. Recursos que se aplicaron en el rodaje de *Encajes*

Al momento de realizar el rodaje con la propuesta clara, tuvimos que en el transcurso del mismo ir modificando y variando algunos aspectos de lo propuesto, tratando de que el concepto no varíe, dándonos cuenta que a la hora de realizar las premisas y objetivos, siempre habrán percances en el camino que nos llevan a tomar decisiones en ese momento, las cuales muchas de las veces no son favorables para lo propuesto o no son como lo esperábamos, de ahí nacen nuestras experiencias y vamos aprendiendo a hacer cine, porque es la única manera de mejorar en este arte, ya que este es un arte en el cual constantemente estamos en este juego de prueba y error.

3.2.1. Propuesta estética realizada

Con nuestro objetivo en mente y previamente trabajado, recreamos todo el ambiente del lugar tal y como estaba en el cortometraje anterior, la única diferencia fue el cambio del tiro de cámara, nuestro fondo fue una gran ventana, que junto a nuestros personajes logró crear un contraluz en el que se podía percibir el rostro de los personajes, la textura de su piel y del entorno, también en ciertos momentos siluetas bien marcadas donde el protagonista era el paisaje que había afuera, en contraposición al momento tenso que vivían los personajes en el cual solo nos podíamos guiar por su expresión corporal y cortos diálogos. Clara fue nuestra propuesta, la primera de trabajar el contraluz, la segunda era trabajar una luz lateral suave en las escenas que fueron rodadas por la mañana y en la noche trabajar luz lateral cálida, manteniendo zonas en penumbra y remarcando la luz que salía de una lámpara de velador.



3.2.2. Iluminación

La manera en que realizamos el contraluz en el gran ventanal fue primero crear una luz con la ventana y la luz natural que entraba por ella, para esto usamos difusores de papel que los pegamos en todas las ventanas y usar la luz natural como fuente de luz; luego con la ayuda de cortinas blancas difuminamos toda la emisión lumínica que nos producía el sol y así aparte de difuminarla, logramos tener un poco de textura para que no solo sea una pantalla blanca de luz, nuestro propósito fue usar la luz natural del sol lo más que podamos y tener 3 luces Arri de 650 para reforzarla en caso de que bajara la intensidad de la luz del sol y así poder mantener la misma intensidad en todas las escenas.

En varios momentos tuvimos que recurrir a las luces Arri como en los amaneceres y atardeceres, ya que el sol por la tarde en la ciudad de Cuenca no es muy fuerte pero en la mañana y medio día sale con fuerza.

Para la luz lateral en las escenas del día mantuvimos los difusores en la ventana, pero sin las cortinas y sin las luces Arri, solo usamos luz natural gracias a que el día nos ayudó mucho.

En las escenas de la noche la propuesta fue luz lateral dura, pero en el momento optamos por cambiarla a luz lateral difusa porque conseguimos una mejor textura en la piel de los personajes, ya que al exponerles a una luz dura y directa se creaban sombras demasiado duras en donde perdíamos mucha información y solo nos quedaba partes de piel, al optar por la luz difusa pudimos mantener información en los rostros de los personajes y crear textura con profundidad en los espacios, manteniendo siempre en cuadro la fuente de luz con una buena exposición.

En la escena de la tina de baño creímos conveniente remarcar esta escena ya que es el punto de giro del cortometraje y se debía crear un dinamismo visual, por lo que bañamos de luz el lugar con una Arri 650 directo



al techo, gracias a que el techo de la locación era bastante alto y llegamos a una exposición media en el lugar donde eran los tiros de cámara.

3.2.3. Fotografía: Encuadre, desglose de planos

Al momento de poner en marcha nuestra propuesta hubo varios factores que impidieron realizarla como lo habíamos planteado, el equipo de dirección tuvo pequeños percances con los actores, de manera que nos pidieron reducir nuestro desglose de planos lo más que podamos. Para no faltar a la propuesta realizada vimos que lo mejor sería quedarnos con los planos cerrados de los personajes, y planos abiertos que nos ubiquen en el espacio; en algunos casos no pudimos pasar la escena más de una vez, es por esto que tenemos una toma única de algunas escenas en las que debíamos improvisar en el momento y jugárnosla por un plano general o por un primer plano, priorizando acciones en el encuadre y así poder capturar la acción para darle una progresión entre escenas y concatenarlas. Aquí otro problema fue que al tener solo un plano por rodar y dos actores en locación, en algunos momentos necesitamos priorizar más la presencia del uno que la del otro, eso creó vacíos en la progresión dramática del cortometraje.

Luego de reducir planos a la propuesta realizada, trabajamos la distancia focal en los planos de una manera distinta, ya que queríamos centrarnos en los personajes al aislarlos del entorno manteniendo el foco completamente en sus rostros, esto no fue posible porque si teníamos pocos planos por escena, necesitábamos obligadamente mostrar su entorno ya que los objetos del espacio dicen mucho de los personajes y así fue como cambiamos el lente 50mm por uno de 35mm y trabajamos en una apertura de f/8 en la mayoría de planos del día y en f/4 en las escenas de la noche.

Este es uno de los puntos más críticos porque se redujo radicalmente el desglose de planos, pasamos de tener 7 planos por escena a tener 3 planos por escena y en algunos casos extremos toma única; en un cortometraje que cuenta con 17 escenas, esta reducción fue cuantitativa, la poca colaboración de los actores y la inexperiencia del director influyó muchísimo en el resultado,



pero nosotros lo tomamos como un reto ya que de estas situaciones se aprende en este medio y nos llevamos muchas enseñanzas que nos sirven para futuros proyectos, ya que haciendo cine es como aprendemos a hacer cine.

El recurso en el que nos enfocamos en todo el rodaje fue el contraluz, ya que al analizar todos los elementos que teníamos y trabajar con luz natural era la opción más viable y también porque era un riesgo que queríamos correr. Mantener siempre una fuente de luz era una de las premisas que se planteó siempre y se la realizó a cabalidad en este proyecto, muchas de las películas que analizamos en el capítulo anterior tienen esta misma corriente del naturalismo en la estética que manejan y nosotros, partidarios de esta corriente, decidimos realizarlo en nuestro trabajo. El contraste que vamos a obtener con el contraluz propuesto en la iluminación hará que las imágenes tengan un contraste tonal de 3 a 1, es decir que tendremos las sombras 3 veces más oscuras con relación a las partes más iluminadas de la imagen, ganando así más contraste visual.



3.3. Conclusiones

En este proceso fue de mucha ayuda realizar una investigación sobre cada director de fotografía en el que se iba a basar el presente trabajo de graduación, ya que muchos de ellos se desarrollaron en épocas y países distintos, pero el proceso de aprendizaje los llevó a adoptar los mismos conceptos teóricos con respecto a la fotografía y sus tendencias estéticas, así como también similitudes en su estilo de vida.

Al analizar los recursos de los directores de fotografía mencionados en el Capítulo 2 de este proyecto, llegamos a la conclusión de que éstos tenían un interés especial por el estudio del comportamiento de la luz, y varios de ellos se dejaban guiar más por su instinto que por las reglas de composición o por una buena exposición; claro está que sus ojos adiestrados no los dejaban abandonados, ellos pensaban más en la expresión que le podían dar a la imagen y así contribuir a la narración. Parte de esto se debía a su amplia experiencia en el ámbito cinematográfico y por las horas invertidas en el estudio del cine.

Es importante destacar que se logró aplicar correctamente el recurso del contraluz, el cual aportó mucho a la estética del cortometraje y se convirtió en parte fundamental de la propuesta. Se consiguió un ambiente de penumbra que aportaba a la situación del personaje al mismo tiempo que se ganaba gran textura en la piel de los actores y en los ambientes, la luz muy suave y natural hizo que la imagen se asemeje muy bien a un ambiente cotidiano, el objetivo fue recurrir a la percepción habitual de los espacios que estamos acostumbrados a tener en cualquier lugar.

Para finalizar, si bien en el transcurso de realización del cortometraje *Encajes* tuvimos varios imprevistos, estos no fueron obstáculos que nos detuvieron, al contrario, hicieron que trabajemos en el momento brindando soluciones que nos dejaron grandes lecciones y un aprendizaje que forma nuestra carrera como cineastas.



Fuentes Consultadas

Bibliografía

Almendros, Néstor. (1996). *Días de una cámara*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Baecque, Antoine de. (2001). *Teoría y crítica del cine*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.

Bazin, Andre. (2001). *Qué es el cine*. Madrid: Editorial Rialp.

Berg, Scott. (1990). *Goldwyn*. Colección Fundamentos. Editorial Planeta, S.A.

Block, Bruce. (2008). *Narrativa Visual*. E.E.U.U.: Ediciones Omega.

Bogdanovich, Peter. (1983). *John Ford*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Eisenstein, Sergei. (1986). *La Forma del Cine*. México: Editorial Siglo Veintiuno.

Ettegui, Peter [trad. López Bisiach, Guillermo]. (1999). *Directores de Fotografía*. Barcelona: Océano.

Pulecio, Enrique. (2008). *El cine: análisis y estética*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Welles, Orson y Bogdanovich, Peter. (1994). *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo Ediciones.



Digitales

Festival internacional de cine de Huesca. (2015). Gabriel Figueroa. Consultado 09 de marzo de 2015. Recuperado desde: <http://www.huesca-filmfestival.com/gabriel-figueroa/>

Morales, Alfonso. (2008). Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada. Consultado 23 de febrero de 2015. Recuperado desde: http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_32/167

Real Academia Española de la Lengua. (2001). Atenuación. Diccionario de la Lengua Española (22.a ed.). Consultado en <http://lema.rae.es/drae/?val=atenuaci%C3%B3n>

Fotocinema. (2007). Sven Nykvist. Consultado 12 de Febrero de 2015. Recuperado desde: <https://fotocinema.wordpress.com/>

Filmografía

Bergman, Ingmar. (1963). *Gritos y Susurros*. Film, Sweden.

Ford, John. (1947). *El Fugitivo*. (Film), USA.

Tarkovsky, Andrei. (1975). *Zerkalo*. (Film), Soviet Union.

Welles, Orson (1941). *Citizen Kane*. (Film), USA.